



# /CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 23 - Instituto Nacional del Teatro - SEPTIEMBRE 2012



**HÉCTOR MALAMUD**

**EL CUERPO CÓMICO**



# EL CUERPO CÓMICO

*A Fito  
y a Mara, con amor*

p/6 **CONSTRUCCIÓN**  
por *Silvia Kanter y Cecilia Labourt*

p/10 **SEMINARIO DE TEATRO CÓMICO**

- p/11 • Clases
- p/12 • Ejercicios para construir personajes genéricos
- p/15 • Ejercicios de cuerpo y asociación libre
- p/17 • Juegos con objetos

p/28 **TEXTOS SOBRE FITO**

p/28 Malamud. Un apellido notable para el gran Héctor  
por *Ana Alvarado*

p/29 De cuando el arte de hacer reír tuvo nombre y apellido: Héctor Malamud (*Fito*)  
por *Joaquín Baldín*

p/32 Héctor Malamud: un creador talentoso  
por *Julia Blanco*

p/33 El legado de Héctor  
por *Eduardo Calvo*

p/33 Recuerdos  
por *Roberto Carnaghi*

p/34 Mi querido Héctor  
por *Jorge Contegni*

p/35 El trabajo de Héctor en *Rita la salvaje*  
por *Gonzalo Demaría*

p/35 La transformación del cuerpo en objeto  
por *Ana Feldman*

p/36 No Charles Chaplin  
por *Jorge Eines*

p/37 Los aportes de Héctor  
por *Enrique Federman*

p/38 El rico mundo de Héctor  
por *Joaquín Daniel Freire*

p/38 Juguemos (que de eso se trata)  
por *Alfredo Iglesias*

p/39 Gracias, Malamud  
por *Perla Jaritonsky*

p/40 El gran soñador, 1973  
por *Lía Jelin*

p/42 Fito, un grande  
por *Fabián Kamienny*

p/43 "Gracias por tu trabajo"  
por *Mario Litwin*

p/8 **HÉCTOR MALAMUD**  
por *Héctor Malamud*

- p/22 • El cuerpo como objeto
- p/26 • El gag visual
- p/26 • Ejercicios para aplicar y ejercitar el gag visual

p/43 Mi papá  
por *Mara Malamud*

p/44 El pacto con el acto de Héctor  
por *Daniel Kargieman*

p/45 A *Fito* Malamud  
por *Mauricio Kartum*

p/45 Sin humor no hay poesía  
por *Raúl Manso*

p/48 Los gags: precisión y fe  
por *Horacio Marassi*

p/49 Héctor, una imaginación sin límite  
por *Nora Mercado*

p/50 Palabras sobre Héctor  
por *Hugo Midón*

p/50 A Héctor Malamud  
por *Carlos Monroy*

p/51 Lo bueno de Mala  
por *Julián Midón*

p/52 La vida es un casting  
por *Pepe Muchnik*

p/53 Querido Héctor  
por *Ricky Pashkus*

p/54 Mi homenaje  
por *Roberto Perinelli*

p/55 El recuerdo de Malamud y su "Show must go on"  
por *Heidi Steinhart*

p/56 Historia de un reencuentro  
por *Carlos Trafic*

p/57 Hablando de Héctor  
por *Judith Rogoff*

p/57 Un artista  
por *Henny Trayles*

## **AUTORIDADES NACIONALES**

### **Presidenta de la Nación**

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

### **Vicepresidente de la Nación**

Lic. Amado Boudou

### **Secretario de Cultura**

Sr. Jorge Coscia

## **INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**

### **Consejo de Dirección**

**Director Ejecutivo:** Guillermo Parodi

**Secretaría General:** Marcelo Padelín

### **Representante de la Secretaría**

**de Cultura:** Claudia Caraccia

### **Representantes Regionales:**

Teresa Jackiw (Centro),

María D'Agostino (Centro-Litoral),

Marcelo Padelín (Noreste),

José Ramayo (Noroeste),

Ariel Sampaolesi (Nuevo Cuyo),

Alfredo Gómez (Patagonia)

### **Representantes de**

**Quehacer Teatral Nacional:**

Carlos Leyes, Ariel Molina

## **AÑO X – Nº 23 / SEPTIEMBRE 2012**

### **CUADERNOS DE PICADERO**

#### **Editor Responsable**

Guillermo Parodi

#### **Director Periodístico**

Carlos Pacheco

#### **Secretaría de Redacción**

David Jacobs

#### **Edición**

Graciela Holfeltz

#### **Corrección**

Elena del Yerro

#### **Producción Editorial**

Raquel Weksler

#### **Diseño y Diagramación**

Jorge Barnes

#### **Edición Fotográfica**

Magdalena Viggiani

#### **Fotografías**

Cecilia Labourt, Cristina Iglesias, Stefania Mosto

#### **Distribución**

Teresa Calero

#### **Redacción**

Avda. Santa Fe 1235 piso 1º

(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 int 114 – 112 – 109

#### **Correo electrónico**

prensa@inteatro.gov.ar

editorial@inteatro.gov.ar

#### **Impresión**

Gráfica Pinter

Diógenes Taborda 48

(CP C1437EFB)

Parque Patricios

Tel. 4911-1661

El contenido de las notas firmadas es exclusiva  
responsabilidad de sus autores.

Prohibida la reproducción total o parcial,  
sin la autorización correspondiente.

Registro de Propiedad Intelectual en trámite

## **AGRADECIMIENTOS**

En estas líneas queremos agradecer a todas y a cada una de las personas que colaboraron para poder realizar este trabajo que tiene como objetivo transmitir a maestros de teatro y a toda persona interesada por el Humor, ese mundo tan rico, especial y original de Héctor Malamud.

Ellos son: Teresa Calero, Cristina Iglesias, Marcela Jove, Monona Bognano, Julio Marticorena, Cecilia Rosetto, Marilín Bussi, Rubén Santagada, Leonardo Castillo, Sergio Magrone, Liliana Cobe, Ana María Castel, Cristina Banegas y Carlos Pacheco.

# Construcción

Lo que no se escribe se pierde. Y el libro se fue escribiendo a sí mismo, como a mí me gusta decir. Es tanto lo que hay hecho de Héctor que había que elegir. Son impresiones, vínculos, afectos, materia tan particular de la que están hechos los actores, difícil muchas veces de bajar a la teoría porque justamente se nutren del hacer y allí viven. Pero... ¿de qué hablaba Malamud con "el cuerpo cómico", qué había detrás de poner el cuerpo a jugar y dejar a un lado la razón, de crear hasta un punto tal en donde el pensamiento se convierte en algo físico? Seguramente se seguirá investigando sobre esto. Nosotras quisimos hacer foco en la persona que entregaba el conocimiento, así de igual a igual como él lo hacía con libertad.

*Cecilia Labourt*

Todo tiene un comienzo, aunque a veces uno no lo recuerde claramente; digo esto porque no tengo en claro cómo o cuándo Cecilia me invitó a sumarme para que hagamos codo a codo este trabajo.

Más clara es la alegría que desde entonces me quedó en el cuerpo y me acompañó durante el viaje que fue construir el material.

Hace mucho tiempo, en nuestros jóvenes 17 años éramos compañeras de teatro en lo de Luis Agustoni y muchas veces nos gustaba trabajar juntas por ese entonces.

Con la sencillez de aquella época pusimos manos a la obra y en cada encuentro se potenció nuestro trabajo solitario, sencillo fue acordar, corregir, repensar, elegir.

Gracias Cecilia por haber confiado en mí.

Gracias Héctor por todo lo que me enseñaste.

*Silvia Kanter*



Héctor comenzó a trabajar de muy chico. Con nueve años su mamá lo llevaba a una compañía de teatro infantil que se llamaba Juancho. “Yo soy nacido lituano, yo soy nacido lituano, no hace un pares que estoy en país y sé hablar castellano”.

Ya componía su propio número. Eran rutinas, que si gustaban al director de la compañía, formaban parte de un espectáculo.

En esta concepción del jugar, de construir a través del juego se desarrolló su trabajo. Años después Héctor ingresa a la carrera de Kinesiología en la Universidad de Buenos Aires. Paralelamente forma parte del grupo de Teatro de la Universidad, que en ese momento dirigía Oscar Fessler. Egresó como kinesiólogo y trabaja con pacientes sobre la utilización del juego en la curación de discapacitados motores.

Pero la vida se encarga de lo suyo y después de varios espectáculos como: **Ubu rey, Historias tendenciosas de la clase media, Juan Moreyra super show, Balurdos de medianoche**, junto a Lía Jelín, Leonor Galindo y Mario Litwin hacen **El gran soñador**, sobre la vida de Carlos Chaplin.

El espectáculo explota de talento y en un suceso a sala llena van a Europa. Ahí Héctor cuelga el diploma de kinesiólogo y decide apostar, solamente, a la loca idea de trabajar como actor.

**El gran soñador** estaba estructurado con un lenguaje de cine mudo y esto, le abre las puertas al mundo. Así, literalmente, el espectáculo viaja por distintas ciudades de Europa durante mucho tiempo.

En este breve relato aparece la matriz del trabajo de Héctor. El cuerpo como instrumento, todas sus posibilidades, el juego, lo lúdico y la transformación que produce la asociación libre.

Tal vez, inconscientemente, él unió de manera única su tarea como kinesiólogo y su trabajo como actor.

Quienes tuvimos la oportunidad de formarnos en sus seminarios, supimos de esa transformación, del goce de jugar con nuestro cuerpo, con el de los otros, con nuestra imaginación y crear.

Fue una vida de gran intensidad la suya, una persona buena, generosa.

El humor, la comicidad fue un camino que él eligió, tal vez por su fascinación en un cine de barrio, devorando cuatro películas por día.

El cine mudo, las comedias musicales, los grandes cómicos.

Pero hubo otros mundos que él abordó con igual profundidad, textos como: **El manjar, Se busca un payaso, Walhala**, mundos sutiles y profundos que tenían que ver con la animal tarea de actuar, con esa pulsión desenfadada, esa intensidad permanente que lo caracterizó.

Sí, y el amor y la generosidad con la que formó a varias generaciones de actores y personas deseantes impulsaron este libro.

A veces la vida no alcanza para todos los proyectos que uno desea hacer, a los actores nos pasa mucho eso, y él lo repetía seguido: “Será en otra vida...”

Héctor se debatía con la parálisis. Ponía en cuestión el punto de resistencia de las personas, las hacía reír y así avanzaban en su dificultad. Tenía ese don.

En Europa Malamud figura en las enciclopedias de teatro como un mimo contemporáneo. Él que hablaba con el cuerpo y hacía hablar a los otros. Aquí es el *clown*, el actor que nos hacía reír con sus ocurrencias, el director de inolvidables obras. El creador enorme que formó a tantas personas. El hombre entrañable y lúdico que nos marcó para siempre.

*Cecilia Labourt*

# Héctor Malamud

Mi nombre es Héctor Malamud, esa es mi identidad. Yo, fundamentalmente, soy actor. Pero también estoy, en este momento, dirigiendo y haciendo docencia teatral; soy pariente del cine, de la televisión y de todos los medios de comunicación.

Voy a tratar de sintetizar una metodología de trabajo que he logrado a través de mi experiencia teatral.

Yo tengo una formación, diríamos, clásica. Me formé en el Instituto Nacional del Teatro hace muchos, muchísimos años. No voy a decir cuántos, pero hace mucho; y tuve la oportunidad y el privilegio de tener una formación con un profesor que se llamaba Oscar Fessler que trabajaba con el método famoso de las acciones físicas de Stanislavsky. No hace falta conocer los secretos de los actores, pero es una metodología del Actors Studio. Es una de las metodologías más difundidas de la actuación. Hablo del trabajo y la interpretación, y ese privilegio me dio la posibilidad de entender que un actor es un artista, un artista generador, no solamente un intérprete. Podríamos hacer la diferencia entre intérprete y creador.

Ahí entendí lo que es ser un artista. Y entendí también que uno puede generar sus propias cosas, su propio universo, su propio mundo y puede ir articulándolo, trasladándolo, dándole su propia dramaturgia y generar sus propios espectáculos.

Esto me lleva a una experiencia muy especial, de hace muchos años, que consistió en haber querido hacer un espectáculo donde el texto no fuera lo importante. Tuve un conflicto con la palabra porque me daba la sensación que el actor tenía que apoyarse únicamente en el texto. Eso me llevó a una investigación muy especial, que me condujo a hacer un espectáculo donde el texto no existía, y recreaba en el teatro el cine mudo a través de un personaje que era Carlitos Chaplin.

Esto me permitió indagar y trabajar en el teatro gestual de las acciones físicas donde se narra la escena a través del trabajo corporal. Cuento esto como referente de por qué voy a hablar ahora del trabajo de creatividad corporal. Con este espectáculo viajé a Europa y pude conectarme con todo tipo de lenguajes; desde mimo, *clown*, danzas y todo lo que sería el teatro visual e interdisciplinario. Y esto, de alguna manera, generó en mí una necesidad de comprender qué pasa con el cuerpo. Voy a hacer una infidencia, yo me recibo de kinesiólogo y abandono la profesión. Pero ahí se unieron dos cosas: mi formación universitaria como kinesiólogo y el actor gestual.

De alguna manera, empecé a entender que el cuerpo es un instrumento de relación, de vínculo y, sobre todo, un lenguaje que puede pertenecer al universal; es decir, un lenguaje entendido por todo el mundo, aunque de pronto haya gestos y actitudes que pertenezcan a ciertas culturas pero, de alguna manera, todo lo que es expresión del cuerpo es fácilmente reconocida por los otros. Sobre todo, si basamos la gestualidad en sentimientos básicos como el amor, el odio, la ternura, la atracción, la simpatía; esos sentimientos que se expresan en este tipo de espectáculos con esas características y que permiten una relación muy directa.

Empecé a tratar de investigar qué pasa con el actor. El actor es un individuo que tiene cuerpo y, al mismo tiempo—por referencias a la psicomotricidad y a la kinesiología que tenía adentro en mi inconsciente— me di cuenta que la palabra es lo último que aparece en el hombre. Primero aparece un lenguaje preverbal, el lenguaje aparece como tal interiormente. Lo primero que se presenta es el cuerpo junto al espacio, junto al contacto con el otro; madre, el objeto intermediario, objeto ilusorio y comienza a partir de ahí el reconocimiento del espacio. El reconocimiento sucede mucho más tarde.

Madre primero, padre después. Reconocimiento de los otros, del espacio, se comienza a deambular, a gatear, es todo un proceso. Esta metodología me enseñó que con el actor hay que empezar de la misma manera que comienza un niño, porque los actores, cuando los hacés improvisar, lo primero que hacen es hablar. Es decir, aparece la palabra como una especie de fenómeno, de apoyatura. Hablan pero no actúan; hablan para decir, no para sentir. Entonces, a partir de ahí, comencé a indagar la creatividad a partir del cuerpo. Y entendí que el cuerpo es una entidad única. Yo trabajé mucho con el humor, lo que me permitió entender que el universo de un cómico, de la comicidad es propio, no hay un cómico parecido a otro.

Si hacemos un recorrido de cómicos en el mundo, ninguno se parece a otro. Cada uno tiene una particularidad y un mundo muy personalizado. Puede haber imitadores o recreadores, pero cada uno tiene un estilo que tiene que ver con lo corporal. Un cuerpo chiquito va a tener determinada dinámica, es decir, determinada identidad... La identidad corporal la tomé como elemento fundamental a indagar. La aceptación de la identidad corporal es el primer elemento diríamos de desarrollo creativo.

Me acepto como soy, empiezo a jugar con mi cuerpo, con mi voz, con el espacio, con el objeto y, a partir de ahí, lo relaciono y lo empiezo a asociar. En este caso hablo de la creatividad como un elemento fundamental del hombre porque, para mí, la creatividad tiene que estar ligada a la emoción, al sentimiento, a la asociación. Me alejo de la cibernética totalmente. Si el individuo no está comprometido con la acción, sin el movimiento no puede existir la experiencia de la creación. Para crear necesito ponerme en movimiento. Pongo en movimiento mi cuerpo y empiezo a generar acciones e imágenes.

Descubro en este proceso que el placer o el gusto de cada uno no puede cambiarse. En el cuerpo existe ya una memoria propia; hay como una memoria de identificaciones, de comportamientos, etc. Esto hace que el actor, al ponerse en movimiento tenga, conscientemente, algunos modelos de comportamiento que tienen que ver con su cuerpo y con lo que han recibido como información. ¿Qué quiero decir con esto? Yo hago aquí una teoría personal: la creatividad es el producto de lo biográfico. Todas las experiencias vividas por el individuo (sexo, edad, experiencias producto del aprendizaje, cosas vividas) todo esto es lo que trae el individuo. Y después habría otro nivel, que es el nivel de la imaginación, de la fantasía.

Sobre la biografía yo no puedo modificar mucho, pero puedo actuar modificando la fantasía. Esta es la metodología de trabajo: primero, trabajamos con el cuerpo como instrumento; y después, estimulando la fantasía y la imaginación. Hablo de cuerpo creativo, porque el cuerpo así aparece pensado como el generador de ideas, de imágenes. ¿A qué apelo? Apelo al elemento más básico del hombre que es el juego, lo lúdico.

Cuando yo era chico, jugaba a que esto era una trinchera y esto era una pistola. Es decir, yo transformo la realidad, siempre parto de una realidad concreta; pero esa realidad me permite despegarme y hace que yo comience a fantasear. Y ahí comienza la base de la creatividad, que es la desestructuración de la lógica. Esto, en humor, es fundamental; pero también lo es cualquier creación. El niño es un creador potentísimo y en bruto, un creador sin límites porque, al no tener intencionalidad, resulta un juego no utilitario. Pero, cuando juega el adulto, entiendo que puede darle intencionalidad al juego. Ese juego, cuando está rodando, comienza a componer, comienza a construir un universo. Esta ejercitación es, para mí, una especie de literatura automática: hago jugar al cuerpo tomando distintas partes.

Tomo un elemento, la mano, es la parte de mayor articulación, de músculos, etc. . . que tiene el cuerpo. Por un lado, está la capacidad manual, todas las artes manuales, la artesanía y la civilización del hombre tienen que ver con la mano, que es lo que permite la prensa fina. Tenemos todas las acciones manuales que están incorporadas a nuestra vida cotidiana, pero yo las hago recrear en el ejercicio porque lo que importa es trabajar todo el espectro. También con la mano, lo que aparece es el gesto; es decir, la gestualidad, también asociada a otras partes del cuerpo, que rebasa la palabra en algunos momentos y, en otros, al sentimiento.

Y hay otro nivel más de la mano que es la transformación famosa, como para el chico una pistola, una flor. A esta estimulación trato de llegar con el alumno para que pueda llegar a generar imágenes jugando con la información de su propio cuerpo, esta mano tiene su mayor expresión en el títere. La mano comienza a cobrar vida en el famoso objeto animado.

Paso a otro aspecto, ¿cómo estructurar la lógica? Al cuerpo lo transformo en imágenes. Es decir que hago, supongamos, una antorcha. De pronto, se transforma todo el cuerpo en un objeto, podemos ser un alfiler, lavadoras automáticas, etc.

Desestructuramos de una manera el cuerpo y jugamos el cuerpo, y esto es puente que nos lleva a la creatividad.

Estimular permanentemente lo imaginario, pone el acento en todo lo que tenga que ver con la fabulación y la fantasía porque, a mayor capacidad de fantasía, mayor espectro en la desestructuración de lo lógico, lo que permite mejor capacidad para generar imágenes creativas porque, después de todo, a ese material hay que codificarlo, es decir no nos quedamos únicamente en esa etapa sino que vamos construyendo.

Doy estos ejemplos para que se entienda un poco . . . cierro con el último ejercicio. Es por ejemplo, la posibilidad de fantasear que sos un homrecito chiquito y estás jugando con lo cotidiano, te metés dentro de un vaso o flotás en una tostada de mermelada. Esta también es una forma de trabajar lo fantástico; hay más ejercicios.

Para terminar, quisiera decir que lo afectivo en general lo que hace uno con gusto es efectivo, hay que respetar en el sujeto creativo sus tendencias, no debe provocar dolor ni sacrificio porque en la medida que sea así el desarrollo se hace mucho más activo.

Cierro acá. Muchas gracias.

# Seminario de Teatro Cómico

El objetivo de este capítulo es transmitir los conceptos básicos y los ejercicios que sustentaban los seminarios de “Teatro Cómico” que Héctor Malamud brindó en Buenos Aires a partir de 1987.

Estos seminarios se desarrollaron en diferentes espacios y fuimos muchos los actores que quedamos “impresionados” con su trabajo como docente.

A Cecilia y a mí nos haría muy felices que otros maestros se nutrieran de estos conceptos, ejercicios y juegos y pudieran acompañar a sus alumnos a transitar este recorrido por la comicidad, les interese o no ser actores cómicos, ya que en el transcurso del trabajo surge la creatividad de un modo muy renovador para cualquier artista, trabaje en el código que trabaje.

Para ordenar la experiencia que quiero compartir me gustaría hacer un poco de historia:

Soy Silvia Kanter, me defino como una mujer de teatro: enseño, actúo, escribo y dirijo.

Por el año 1985, era yo una actriz que jugaba piezas en el teatro serio y en serio, y a partir de un estudio profundo sobre la obra de Bertolt Brecht de la mano de Manolo ledbavni fundamos el Galpón del Sur; sostener ese espacio artística y administrativamente nos llevaba 25 horas diarias y más también.

Fue esa frustración la que me llevó junto a Nora Mercado a crear el espectáculo **Caladas y coloradas**; hasta ahí no teníamos ninguna intención especial de ser actrices cómicas por eso nos sorprendía lo mucho que la gente se reía cuando nos venía a ver.

Por el año 1987 hacíamos nuestra segunda temporada en Medio Mundo Varieté. Al pedirnos que le pusiéramos un nombre al grupo y ante nuestro desconcierto decidimos, en un guiño a Peter Brook, ya que ellos eran Los Bufones del Norte, nosotras resolvimos ser Las Brujas del Sur. Cuento esto porque Héctor recién llegado a Buenos Aires y con ganas de quedarse, abrió el diario y eligió venir a vernos porque le causó gracia el guiño al cual nos habíamos atrevido.

Al finalizar la función, presentarse y hacernos la devolución de lo que había visto, Nora y yo comprendimos al instante cuánto sabía de Humor; luego, el famoso restaurante de aquellos

tiempos donde los actores nos juntábamos hizo lo suyo. Héctor estaba solo, sentado en Cuchillo y Tenedor, lo invitamos a juntarse con nosotros y en esa misma comida yo ya le estaba organizando su primer seminario de Humor en Río Plateado. Fueron tres días seguidos: 3 horas de trabajo el viernes, 6 horas el sábado y 6 horas el domingo. ¡Qué bien que la pasamos!

Recuerdo que llegaba a casa con tal felicidad en el pecho que no podía dormir, entonces anotaba todo lo que habíamos hecho. Los encuentros tenían una energía especial y el mundo creativo, ingenioso y delirante que íbamos construyendo nos volvía a estimular.

Al finalizar el seminario tuve la certeza de que había aprendido algo importante.

Lo que siguió después es un largo camino junto a Héctor con quien construí muchos espectáculos, compartí cursos y en los últimos encuentros recuerdo que inventábamos ejercicios para las clases.

Ahora sí, manos a la obra con lo que me gusta definir como Mundo Malamud.

## ACTITUD DEL DOCENTE

Esto no es un ejercicio pero sí un punto de arranque, el mundo de Héctor se nutría del cine mudo, tenía por él una gran admiración y lo conocía muy bien.

Las películas de Harold Loyd, Jaques Tati, Buster Keaton, El Gordo y El Flaco, Los Tres Chiflados, Charles Chaplin deberían ser vistas y consultadas para que formen en el docente un imaginario sobre el cual va a trabajar.

Las clases de Héctor siempre comenzaban con una pequeña charla muy divertida y estimulante sobre el trabajo cómico del actor y de estas películas sacaba numerosos ejemplos que nos ponían en un estado diferente.

Esto no duraba más de 15 minutos y a jugar.

Siempre rondan en mi cabeza tres frases que repetía:

*El humor es irreverente con el orden.*

*La síntesis de lo gestual y de la historia.*

*La precisión del gesto, del cuerpo y de la estructura.*

Estos ejercicios conformaban sus seminarios; el docente podrá armar su clase de acuerdo a su personalidad y la percepción que tenga del grupo con el que trabaja.

De todas formas, en los encuentros con Héctor siempre en el comienzo había un trabajo corporal y de juego que luego permitía estar mejor plantados y dispuestos para la consigna principal.

Creo que queda claro en este material qué ejercicios combinan mejor entre sí y también va a depender de cuántas horas de clase y cuántos encuentros dispondrá el maestro para su selección más afortunada.

De todas formas estas 4 clases modelo siguen fielmente el recorrido elegido por Héctor.

El nombre de los ejercicios están tal cual están escritos en esta publicación y será muy fácil para el maestro encontrarlos a continuación; la elección de explicar los ejercicios por conceptos generales es para colaborar con los maestros que no conocen este trabajo sobre el cuerpo cómico y puedan comprender el concepto general aunque después los ejercicios con sus variaciones se den en varias clases.



• Caminando con centro de energía "pies".

## CLASES

### CLASE 1

- Caminatas con centro de energía diferentes.
- Pasar la palmada.
- Pasar objetos imaginarios.
- Transformación de objetos: juegos con objetos a mano.
- Transformación de objetos: todos con el mismo elemento: tela.
- Armado del circo: continuación del ejercicio anterior.

### CLASE 2

- Caminatas con centros de energía diferentes.
- Transformación del cuerpo: escribiendo con el cuerpo, las letras.
- Escribiendo con el cuerpo: las palabras: "juego cómico del actor".

### CLASE 3

- Caminatas con diferentes centros de energía.
- Ejercicio de asociación libre: pasar partes del cuerpo.
- Transformación del cuerpo en objeto: creando objetos concretos del mundo cotidiano.

### CLASE 4

- Caminatas con centros de energía diferentes.
- Transformación del cuerpo en objeto creando universos comunes (un baño, una kermés, un cuarto, etc.).
- Gag visual: ejercicio de presentación de personaje en un lugar concreto.

# EJERCICIOS PARA CONSTRUIR PERSONAJES GENÉRICOS

## **CAMINATAS CON CENTROS DE ENERGÍA DIFERENTES**

Trabajo de aproximadamente 1 hora de duración.

Los alumnos caminan por el espacio y mientras lo hacen se verá que hay una zona del cuerpo donde la energía está marcando su tendencia más fuerte y es donde luego se apoyará el personaje.

El docente marcará las zonas de energía en este orden: los pies, las rodillas, las caderas, el tronco, los brazos, la gestualidad de la cara.

Entonces, comenzando la caminata por el centro de energía pies, se camina y se cambia el modo de caminar, se lo hace variar, como mínimo de 10 modos diferentes.

El alumno de todas esas formas diferentes de caminar, toma la que más le gustó y la que impactó su imaginario para desde ahí crear un personaje.

Entonces, desde esa decisión sigue jugando con el cuerpo y ese personaje empieza a aparecer.

Supongamos que el alumno eligió un caminar que lo asocia con ser un bailarín, pues bien, seguirá creándolo corporalmente, seguirá subiendo corporalmente a ese bailarín.

El docente colaborará preguntando datos de cómo es:

¿Es flaco?

¿Es gordo?

¿Está enojado?

¿Acaba de salir de escena?

¿Está por entrar?

¿Quiere cenar?

¿Es pobre?

¿Es rico?

¿Tiene una frase que repite? Por ejemplo: "¡Qué noche!, ¡qué noche!"

¿Y con qué voz la dice? ¿Aflautada? ¿Gruesa? ¿Firme?

Una vez que el personaje ya está en el cuerpo del alumno, que ya probó varias opciones y se quedó jugando con algunas, el maestro lo ayudará hacia la síntesis y lo vuelve a guiar preguntándole:

¿Quién es?

¿A qué se dedica?

¿Cómo camina?

¿Cómo se ríe?

¿Cuál es suuletilla verbal?

Luego de este trabajo particularizado se hará lo mismo con la zona siguiente: las rodillas; al terminar con esa zona el alumno ya tendrá dos personajes creados e irá en busca de un tercero y se pasará a la cadera, etc.

*Cuando finalice el trabajo, el alumno tendrá construidos 6 personajes diferentes que surgieron de su movimiento corporal y de su asociación libre y cada uno apoyado en un centro particular de energía.*

*Por esta razón es importante que el personaje aparezca desde el hacer, desde el juego con el cuerpo y no desde lo racional.*

*Si el docente tiene en claro esta diferencia sutil va a poder acompañar al alumno a ese punto de la asociación libre; si esto sucede, al finalizar el trabajo el alumno estará sorprendido de lo que se le ocurrió y lo que hizo.*

Habrán zonas más sencillas y otras más complejas, algunas abrirán más rápido el imaginario y otras más lento, eso no debe preocuparnos ya que, como bien decía Sartre: "La imaginación es una acción" y al frecuentarla se va estimulando, por lo tanto la dificultad de hoy, es lo expresivo de mañana, si uno es consecuente en el trabajo.

Luego de esto cada participante puede, en un cuaderno, escribir los personajes y dejar registro de sus creaciones.

## **PASADA DE PERSONAJES**

Para finalizar, el maestro puede proponer el siguiente trabajo: indicarle a cada uno de los participantes que elija uno de todos esos personajes construidos y que lo muestre; puede pasar al frente y contar algo desde su personaje que no dure más de 1 minuto.

Si pensamos en un grupo de 10 alumnos, es muy gratificante observar que en 1 hora de trabajo se construyeron 60 personajes sin meter "la razón" en juego.

*Los personajes apoyados en un cuerpo cómico tienen una estructura de personaje genérico: el avaro, el lindo, el tonto, el gracioso, el obsesivo, etc., y es justamente ese carácter genérico el que nos va a*

*exigir una observación detallada que condense sus gestos en un nivel de “verdad de juego” para no caer en un estereotipo rígido y previsible.*

## **CONSTRUIR PERSONAJES A PARTIR DE DISTINTOS TEMAS MUSICALES**

Otro modo de acceder a la práctica de personajes genéricos y cómicos es hacer una selección de diferentes temas musicales.

Por ejemplo, elijamos 5 temas bien distintos: un tango, una cumbia, un vals, un rap y un tema de jazz.

Comenzamos entonces con una caminata en silencio, donde los participantes vayan reconociendo las diferentes partes del cuerpo.

Seleccionamos los diferentes centros de energía que trabajamos en el ejercicio anterior y de esos centros dejamos que aparezcan personajes; podemos hacer un stop cuando sintamos que tenemos uno entre manos.

Podemos hacer con él 3 fotos que marquen tres posibles recorridos con sus articulaciones.

Luego pasamos al primer tema musical, ponemos la música, dejamos que el cuerpo la baile y desde ahí, desde el universo que me disparé empiezo a armar el personaje; luego de unos minutos saco la música y dejo que los personajes se apropien del espacio, que accionen, hablen, se muevan, se comuniquen con otros.

El maestro estimula con preguntas:

¿Cómo camina?

¿Qué edad tiene?

¿A qué se dedica?

¿Cuál es su gesto característico?

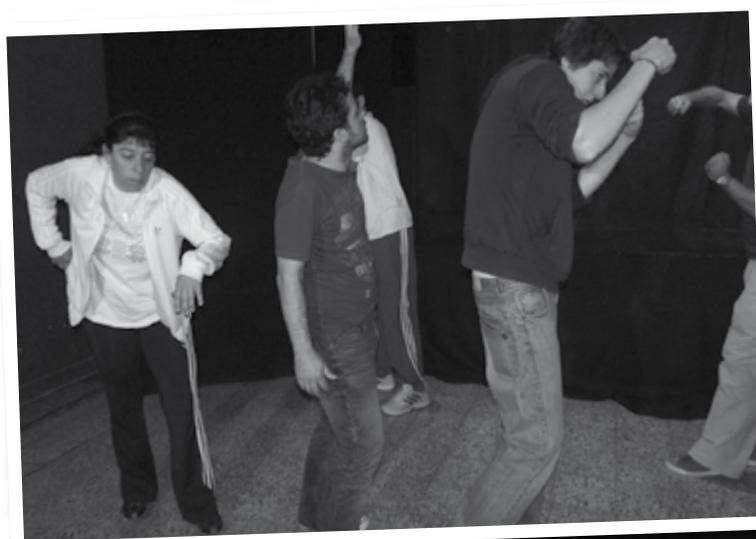
¿Cuál es su muletilla verbal?

Luego se pasa al siguiente tema musical y el mismo desarrollo. Y así hasta llegar a la quinta canción.

Por último se les pide a los alumnos que de los 5 personajes creados, muestren 1, algo que no dure más de 15 segundos: su caminar, alguna frase, una acción.

Si el trabajo está bien hecho se van a poder rescatar algunos muy bien concebidos y sobre esos se puede reflexionar luego grupalmente.

*Si un personaje apoyado en el cuerpo cómico está bien concebido, existe en él un magnetismo tal,*



• *Creando personajes con diferentes centros de energía*



• Juego de pasar la palmada, parte uno..

*que cuando uno termina de jugarlo, ya sea en una función o en una clase, el público que lo vio desplegarse, toma sus gestos y sus expresiones para pasarlos por su cuerpo, porque le dan ganas de imitarlo.*

### **CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES A PARTIR DE UNA PALABRA**

Este es un ejercicio difícil en un comienzo pero si se lo frecuenta puede ser un estímulo interesante para abrir el abanico de posibilidades a la hora de inventar y componer personajes.

Se eligen diez palabras de estímulo y a partir de ellas los participantes crean personajes.

El ejercicio comienza con las caminatas y la percepción de los diferentes centros de energía, realizadas en los ejercicios anteriores.

Luego, el docente tira una palabra, por ejemplo, "copa de cristal" y el alumno, a partir de las asociaciones que la palabra le sugiere, comienza a crear diferentes personajes.

Por ejemplo, puede asociar una mujer frágil, asmática o una cantante de ópera a la que le gusta tener los brazos en alto, o un barman, una persona ancha de arriba y de patas flacas, etc.

Así el participante, al recibir la palabra, se acostumbra a asociar con el cuerpo el universo que la palabra dispara.

Es recomendable que el maestro lleve las 10 palabras escritas y luego le haga asociaciones, así si los participantes, al principio, se sienten paralizados o el cuerpo va como primera imagen a la representación del objeto, tiene herramientas para correrlos de ese lugar.

Es importante tener en claro que el participante no tiene que representar el objeto (ese podría ser otro ejercicio) sino todo lo que asocia por textura, peso, forma, color, etc., con él.

Otro modo es, de encuentro a encuentro, dejarle al grupo 5 palabras-estímulo para que puedan en su casa, con lápiz y papel, desarrollar este ejercicio y al encuentro siguiente leer lo que inventaron y que de ahí salgan los personajes con los que se va a jugar.

Este es un hermoso ejercicio para ir creando el puente con la asociación libre.

## EJERCICIOS DE CUERPO Y ASOCIACIÓN LIBRE

### PASAR LA PALMADA

Este ejercicio consta de dos fases. En ronda, los alumnos "pasan" el sonido que produce una palmada.

La ronda se completará 4 veces seguidas.

La palmada será ejecutada siempre de la misma manera durante cada ronda, por lo tanto, el primer participante variará el sonido cada vez que vuelva a recomenzar.

Pueden ser: 2 palmadas juntas; 1 palmada, 1 espacio y 1 palmada; 3 palmadas; 1 sonido conocido por todos hecho en forma de palmadas (por ejemplo: ta tara ra ra ta) etc.

Luego de la cuarta ronda, el ejercicio entra en su segunda fase que consiste en pasar un sonido, un gesto o una acción al compañero que se encuentra a su derecha. Este lo recibe y lo transforma, y pasa otro gesto, acción y sonido. Siguen de esta manera, hasta completar 2 veces más la ronda.

Es muy importante guiar al alumno y pedirle que "no piense lo que va a hacer" sino que se sorprenda de aquello que apareció con el estímulo que le envió su compañero que lo precede en el juego.

De este modo se logra que el participante comience de una forma muy concreta (pasar una palmada) a entrar en otro universo absolutamente creativo e inconsciente.

### PASAR OBJETOS IMAGINARIOS

Consiste en un juego con objetos imaginarios y de asociación libre.

Los alumnos deben generar en su interior, a medida que lo juegan, la sensación de estar en un sueño.

Se desarrolla en parejas. El compañero crea un objeto y lo acciona (por ejemplo: crea un helado, lo acciona al comerlo). Luego de accionarlo, lo arroja al compañero que, sin pensar, reacciona ante lo que vio (por ejemplo, recibe el helado en el ojo) y lo transforma en otra cosa (se lo quita del ojo, lo hace picar en el piso, lo transforma en una pelota y la patea). Entonces, el compañero lo recibe, lo transforma en otro objeto imaginado y así, sucesivamente. Es importante no utilizar la razón, ya que bloquea e inhibe el trabajo.

Este es un ejercicio para repetirlo en varias clases ya que sus posibilidades son infinitas, las primeras veces es aconsejable no extenderlo más de 3 minutos, luego se puede duplicar el tiempo de juego.



• Juego de pasar la palmada, parte dos.



• Juego de asociación libre. Pasar partes del cuerpo.

### **PASAR PARTES DEL CUERPO**

Consiste en un juego con el propio cuerpo, aceptando la premisa lúdica que todo el cuerpo se puede desarmar, fraccionar, cortar, desenroscar, etc.

En parejas, con la actitud de estar jugando un partido, un participante acciona sobre su propio cuerpo. Por ejemplo, se desenrosca el brazo y juega que con él se rasca la espalda, juega con esa acción, hace sonidos de placer, de alivio etc.; la picazón se le va por todo el cuerpo y su brazo muy colaborador lo ayuda, hasta que da por terminada la tarea y vuelve a enroscarlo. Entonces ahí su compañero, que estuvo atento y con el cuerpo "en guardia", comienza su jugada. Por ejemplo, con un cuchillo imaginario abre su panza, saca sus intestinos, salta a la soga, se entrena, hace diferentes piruetas, mete la mano otra vez en su panza y saca "el vaso sanguíneo" porque tiene sed, toma, entrena un poco más, guarda todo en su lugar, acomoda el vaso, los intestinos y cierra la panza.

Ahí su compañero, que estaba "en guardia" recibe la posta para su segundo juego y así sucesivamente.

*Estos 3 ejercicios de asociación libre pueden funcionar muy bien juntos, ya que en la sucesión de ese orden hay una progresión muy buena para transitar en una o en varias clases. Un tiempo de duración holgado en cada uno de estos juegos es altamente recomendable como también su repetición a lo largo del curso, así el participante tiene la posibilidad de ir metiéndose cada vez más en su propio mundo asociativo.*

# JUEGOS CON OBJETOS

## TRANSFORMACIONES

El objetivo de esta serie de juegos-ejercicios es utilizar el objeto como una herramienta para llevar al participante a un universo lleno de imaginación, ingenio e invención.

Son varios los ejercicios a desarrollar en este sentido, el maestro los puede hacer todos en una clase, en forma progresiva en los sucesivos encuentros durante varias clases.

Elija la dinámica que elija, siempre es bueno volver a repetirlos con el espacio de un tiempo intermedio para ver cómo evolucionó cada participante en particular y el grupo en general.

## JUEGO DE OBJETOS A MANO

Este ejercicio consiste en invitar al participante a que tome un objeto que tenga a mano (un paraguas, un portadocumentos, etc. o que tome uno de la sala de utilería, si la hubiese).

Con una música de fondo todos juegan solos con sus objetos; tienen que accionar con ellos creando una realidad donde puedan meterse a jugar con la única condición de que ese objeto no puede ser utilizado con el fin para el cual fue creado.

Sigamos con el ejemplo del paraguas: el participante lo trajo a la clase, es lila, pequeño, de los plegables y tiene una tirita

para colgarlo de la muñeca. El participante lo transforma en un remo y lo acciona y juega: está en el medio de un río tranquilo y rema muy plácidamente cuando de pronto un oleaje comienza a subir, en instantes, la crecida rompe el remo y el remero cae al agua; de ahí pasa a otra transformación: ahora el paraguas es un microscopio y él un científico francés, y la tirita que tiene el paraguas para pasarlo por la muñeca es el gusano que el científico tiene en observación y así sucesivamente.

También puede pasar que la primera transformación sea la que abre el universo de transformaciones relacionadas en un continuo. Si seguimos el ejemplo del paraguas y la primera situación descrita, podemos imaginar que el personaje "remero", cuando cae al agua, sigue transformando el paraguas que ahora es una ramita donde se apoya, ya que no sabe nadar, camina para buscar algo de comer y el paraguas es la banana que encuentra para saciar su hambre, etc.



• Transformación de objeto: tela.

Cuando el participante logra crear estos universos desde el juego, su imaginación se abre, se divierte mucho. Un tiempo extenso de ejercicio le resultará breve, cuando solo cumple con el ejercicio y no logra ser un participante activo de su aventura, un tiempo corto resulta extenso.

## ARMADO DE MONÓLOGO CON OBJETO TRANSFORMADO

Este ejercicio es muy rico y le permite al participante armar la rutina en su casa.

El objetivo es que, después de vivenciar en clase el ejercicio anterior, el participante en su casa se ponga a jugar con un objeto y le arme una historia, un hilo conductor que narre las peripecias del personaje apoyándose en el ingenio del relato y en las diversas transformaciones que el objeto le presta para contar la historia.

En su casa, el participante puede encontrar objetos altamente ricos para este trabajo: utensilios de cocina, oficina o baño que se abren, cierran, pliegan, estiran y que permiten un amplio mundo de posibilidades de transformación.

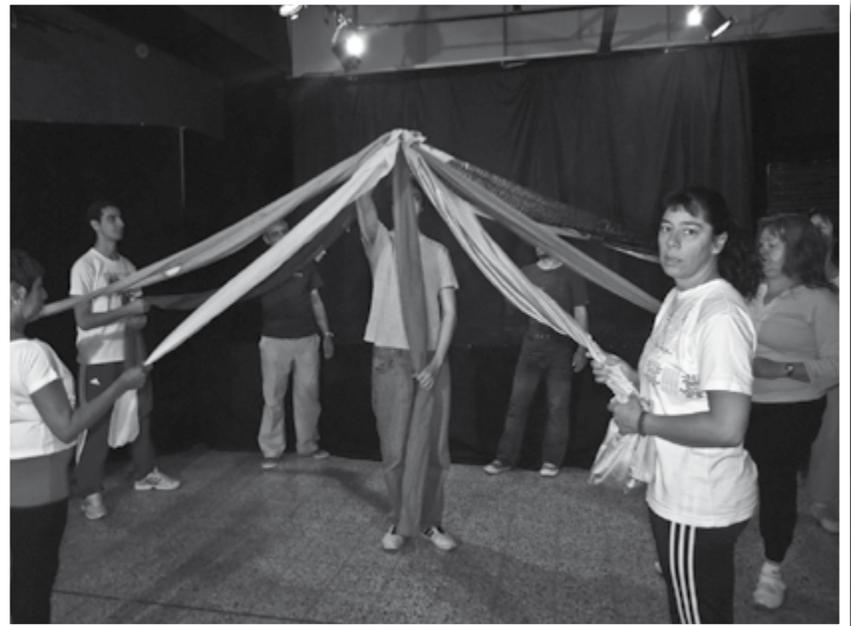
## TODOS CON EL MISMO ELEMENTO

Se les solicita a los alumnos que traigan a la clase todos el mismo elemento, por ejemplo una tela de tafeta de color, de 1,00m x 1,50m.

Es importante que la tela sea liviana y vaporosa, así se puede moldear. En general recomiendo la tafeta ya que es de colores muy brillantes y fácil de moldear en las transformaciones que van ocurriendo.

El ejercicio tiene 3 momentos:

1. El primero comienza con una música de fondo donde todos juegan con las telas haciendo transformaciones y relacionándose con otros; por ejemplo: si alguien transformó su tela en un bebé y el actor es un padre protector que le habla, le hace mimos y ve a otro compañero que hizo la misma transformación, puede ir, acercarse y jugar como dos padres que hablan de sus hijos, luego desarmen y pasan a otro momento y con otros compañeros.
2. En el segundo momento se cambia la música de fondo, se pone una de circo o fanfarria y se les pide que hagan transformaciones con un mismo elemento (tela) e investiguen sobre el mismo universo (el circo).

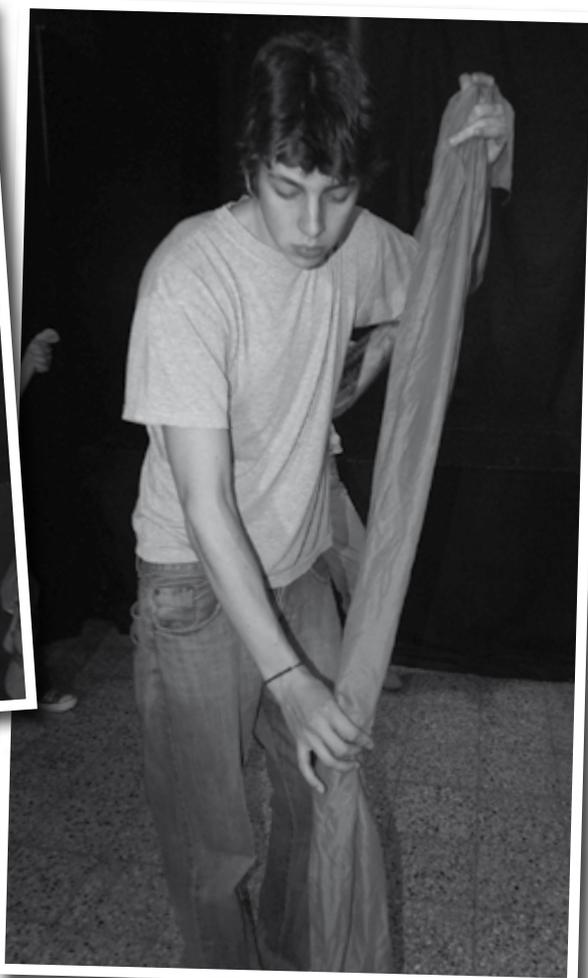


• Armado de carpa transformando el objeto. Universo: "el circo".

3. En el tercer momento del trabajo se agrupa a los participantes y se les pide que con ese elemento (telas de diversos tamaños y colores) armen una rutina de ese ámbito:
  - el mago y sus secretarías
  - los equilibristas, los payasos
  - los acróbatas
  - los malabaristas, etc.En esta rutina tenemos dos aplicaciones del código de humor:
  - El cuerpo cómico: ¿quién es ese personaje que acciona?
  - Y el juego cómico: ¿qué es lo que hace como propuesta de juego?
4. Luego, el maestro puede agregar un cuarto momento que es crear dos escenas con todo el grupo de alumnos: la orquesta y la carpa.



• Armado de orquesta transformando el objeto.  
*Universo circo.*



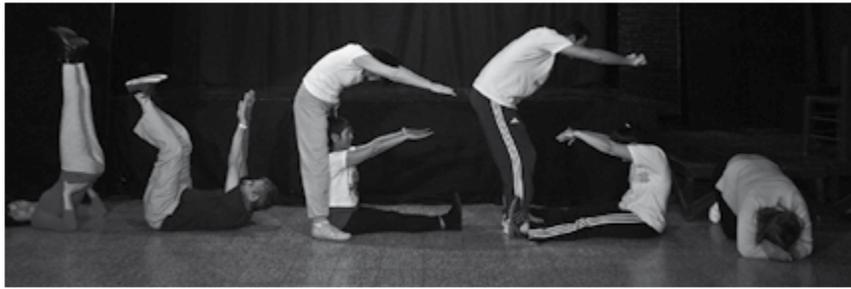
### Monólogo de transformación de objeto: ejemplo

1. Que te lavo toda la ropita.
2. Que te sirvo todo como a vos te gusta.
3. Que te sirvo la comida en bandeja.
4. Y el señor jugando a las bochas.
5. Te vas volando.
6. Me tenés harta, Enzo.
7. Vos me habías prometido un buen pasar, Cuchi-cuchi.
8. Esto no puede seguir así.
9. Y yo estoy acá, deslomada.
10. ¡Joputa!
11. ¿Sabés qué Enzo?: me parece que voy a empezar a entrenar un poquito.
12. No tengo tiempo de leer un puto libro.
13. Así, de la patada que te doy,
14. Todo el día cuidando los pibes.
15. Todo el día limpiando los pisos.
16. Mandate a mudar,





# EL CUERPO COMO OBJETO



Esta es una secuencia de juegos y ejercicios donde el cuerpo es tomado como objeto y es el que narra la historia en las rutinas que se armen, tomando usos y formas no convencionales o esperables para el cuerpo humano.

## ESCRIBIENDO CON EL CUERPO

### Las letras

Esta es una consigna que puede abrir una clase luego de cualquier ejercicio de juego corporal.

Se les pide a los participantes que comiencen a formar con su cuerpo las diferentes letras del abecedario, las pueden formar en mayúscula o minúscula, cursiva o de imprenta, de las formas más variadas y usando las diferentes partes del cuerpo.

El maestro irá marcando: las vocales (a, e, i, o, u), las consonantes más simples (l, t, c, j), luego más complejas (m, n, r, q, w, ll).

Luego se los pone en parejas o tríos y tienen que pasar por las mismas letras, pero ahora usando los cuerpos de todos para formarlas, es muy interesante cómo cambia la posibilidad del uso del espacio y del cuerpo cuando son más de uno y cómo el juego se potencia cuando es compartido.



• *Armando frase con el cuerpo. "Juego cómico del actor".*

### Las palabras

Se divide al grupo en subgrupos de 4, 5 ó 6 personas y a cada uno se le pide que arme una palabra; la frase va a ser "Juego cómico del actor".

Una vez subdivididos, se les da un tiempo de 20 ó 30 minutos aproximadamente, para que planteen un juego, una dinámica que haga aparecer la palabra. Tienen para esto total libertad en cómo y quiénes las forman, cuántos participan en cada letra, cómo se suceden. Lo único que importa es que sea posible para el espectador entrar en código y poder leer letra por letra y así formar la palabra o leerla de un tirón.

Ningún grupo sabe cuál es la palabra para los otros subgrupos y el maestro los va a hacer ir pasando por orden, así en la sucesión se construye la frase.

### SITUACIÓN Y PALABRA

En este ejercicio participan entre 3 y 5 alumnos por grupo, el objetivo es crear una pequeña situación cómica cuyo remate esté construido por una palabra hecha con los cuerpos de los actores, al terminar la pequeña escena. Para eso vamos a aconsejar usar palabras breves como: gol, paz, sol, mamá, papá, etc., para que cierren la rutina.

Acá otra vez unimos personaje cómico que sostiene la situación de juego y cierre con el armado de la palabra.

Una vez armada la rutina, la duración de 1 ó 2 minutos es más que suficiente para lograr un momento cómico efectivo.



• Escenas de situación con cierre armando palabra: GOL.

## CREANDO OBJETOS CONCRETOS DEL MUNDO COTIDIANO

Este ejercicio consiste en transformar el propio cuerpo en diferentes objetos: una moto, un palo de masar, un lavarropas, un baño, etc.

Es un trabajo que se puede hacer en progresión de participantes: comienza por parejas, tríos, cuartetos, etc.; la suma de más cuerpos permite crear otros universos.

Se les pide a los participantes que armen 2 ó 3 transformaciones por grupo, luego se les pide que el objeto reaccione frente al uso que le da el personaje que entra en relación con él.

### Ejemplo:

Puerta giratoria. Transformación para dos actores: uno construye la puerta giratoria abriendo los brazos en forma de T y el otro participante pone su mano sobre el brazo extendido del compañero, este gira sobre su eje y el actor participante realiza la acción de pasar.

Está muy bien, pero todavía no hay juego cómico.

Ahora es la misma situación pero el actor participante crea en su imaginario que está entrando al banco a punto de cerrar. La puerta está ahí, pasa con fuerza, entonces cuando su compañero completa su acción de entrar apurado y con fuerza, la puerta (actor-objeto) reacciona y con su mano le da una palmada en la cabeza, el actor sorprendido porque

la puerta lo palmeó, frena, pateo la puerta y esta se cae, el actor a modo de remate de situación, una vez que la puerta se desplomó en el suelo, mira a público con gesto sorprendido y fija la postura corporal como para que quede claro que se cerró esa situación de juego.

La transformación del cuerpo del compañero siempre es efectiva y creativa pero se vuelve más rica si existe una reacción entre el objeto y el actor que lo usa o ejecuta. Recuerdo una transformación muy graciosa entre 5 actores. Hacían un reloj cucú. De adentro hacia afuera estaban colocados en el siguiente orden: el actor cu-cu, los 2 actores que hacían las puertas, la derecha y la izquierda, y por delante las 2 agujas.

Comenzaban las agujas moviéndose y haciendo el sonido del tic-tac, cuando pasaban las 12, sonaban, las puertas se abrían, salía el cu-cu, saludaba hacia adelante con su famoso sonido "cu-cu" y volvía a su lugar; las puertas se cerraban, se volvían a abrir, volvía a saludar por segunda vez, todo igual; en la tercera, al salir el cu-cu y saludar adelante, las puertas de atrás se cierran y cuando él quiere entrar, las puertas están cerradas; con su "cu-cu" como único texto, entonándolo de distintas formas, les suplica que le abran las puertas, pero nada; crece su desesperación, golpea las puertas con sus puños y sus sollozos "¡cu-cu, cu-cu, cu-cu!". Cuando se da cuenta de que todo es en vano, sale del escenario caminando y llorando su "cu-cucucucucucu".



• Transformación del cuerpo en objeto. "La puerta".



• Transformación del cuerpo en objeto. "El auto".

## EL GAG VISUAL

### LA CONSTRUCCIÓN DEL GAG

El “gag visual” es algo que transmite su humor a través de imágenes; puede estar ligado a un accidente, a un juego corporal o a un juego visual que un actor desarrolla con su propio instrumento, con un objeto o vestuario y generalmente es sin el uso de palabras, aunque no es excluyente.

El gag existe desde siempre, está presente en el teatro desde sus comienzos pero como no tenemos registro de cuál fue el primer gag visual, entonces vamos a buscar en el cine que es más joven y de ahí tomamos un ejemplo.

Compartamos el gag visual cinematográfico que aparece en la película de los hermanos Lumière, **El regador, regado**. Se basa en un jardinero que riega sus plantas y termina siendo víctima de la travesura de un joven. La escena es muy simple y se puede ver en YouTube: un jardinero riega el jardín un joven decide hacerle una broma: cerrarle la canilla a sus espaldas y el agua que salía a borbotones cesa, entonces el jardinero busca el problema y cuando acerca la cara a la manguera el joven abre la canilla asustando y mojando al jardinero. Cuando este descubre al joven, lo atrapa y le da de probar su medicina, mojándolo. Toda esta secuencia está acompañada por la música de un piano que varía su melodía a medida que la acción se transforma, así la música es el “texto” que acompaña magistralmente la acción. Esta película que dura escasos segundos es muy didáctica para empezar a internalizar el concepto de gag visual.

## EJERCICIOS PARA APLICAR Y EJERCITAR EL GAG VISUAL

### EJERCICIO DE PRESENTACIÓN DE PERSONAJES EN UN LUGAR DONDE SE DESARROLLEN GAGS VISUALES

El maestro sugiere espacios donde puedan concentrarse personajes genéricos: el *hall* de una clínica de consultorios externos donde atienden varios médicos de distintas especialidades (así pueden aparecer variadas opciones), la parada de un colectivo, la estación terminal de un tren, la fila para ingreso a un boliche bailable, etc.

En estos espacios, el maestro les pide que cuando el personaje aparezca o dentro del desarrollo de la unidad, implementen gags que cuenten lo que pasa: por ejemplo, en el *hall* del consultorio, un personaje puede atragantarse o ver que tiene que tomar una pastilla y al no tener agua disponible, con absoluta normalidad lo hace tomando el agua de un florero que tiene a mano, saca las flores y toma con gusto, resolviendo así su inconveniente; o en la parada del colectivo llega el que pisó caca, luego el que está en curda y se quiere levantar a la chica bonita y le va ofreciendo un caramelo, un boleto usado, un preservativo y ahí recibe una cachetada o al final entra una viejita que los pasa a todos sin pedir permiso y se pone primera para tomar el colectivo, etc.

### PLAYA BONITA

En el último espectáculo de Hugo Midón, **Playa Bonita**, Hugo trabajó con Héctor en la puesta de los gags.

Nos pareció importante dejar algún registro de ese trabajo a partir del relato de uno de los actores.

Nos encontramos con Federico Justo, y conversamos acerca de cómo había sido el proceso con respecto a la incorporación de los gags en el espectáculo.

El relato de Federico sobre ese encuentro, puede ayudarnos a visualizar cómo se construyen los gags:

*A veces eran momentos que significaban un paréntesis en lo que se estaba contando, otras apoyaban la acción del momento y, otras como el gag del principio, dejaban un mensaje muy fuerte. Siempre era la invitación a una propuesta muy lúdica. Por un lado Héctor y Hugo pensaban posibles gags y nos hacían probar a nosotros. Otras veces nos planteaban una idea para que la desarrolláramos.*

*Por ejemplo en cierto momento, Héctor nos propone hacer un desfile de esponjas. Jugar con la esponja animal marino y la esponja para bañarse. Íbamos entrando, como en un desfile y había que hacer que la esponja no fuera una esponja sino otro objeto, por ejemplo un sándwich y ahí lo comíamos. Después ese juego no lo incluimos, pero para nosotros fue muy divertido.*

*Al principio nos resultaba raro hacer ese paréntesis en lo que se estaba contando y provocar el gag, pero después ya en las funciones, nos llamaba la atención cómo gustaban y cómo se reía la gente cuando aparecía algo disparatado, como por ejemplo la centroamericana que pasaba buscando un enchufe para su secador de pelo.*

*Recuerdo que mi abuelo se encontró en un colectivo con una compañera y le preguntó: “¿Vos sos la del enchufe?”. Porque buscar el enchufe de un secador de pelo en una playa era uno de los gags de Playa Bonita que más gustaba. O el vendedor de helados que pasa ofreciendo “palito, bombón, helado”, el muchacho pide palito y el vendedor saca solo el palito de madera. La obra comenzaba con un gag muy fuerte, que tenía mucho contenido: alguien tiraba una latita de gaseosa al mar y el mar la devolvía, la volvía a tirar y el mar volvía a traerla. Entender cómo reaccionar frente al mar que lo devuelve todo, fue un ejemplo de cómo el gag está puesto para contar algo.*

*Los gags eran muy visuales y muy breves, me acuerdo de otro, también en la playa: venía una bañista, sacaba la reposera, ponía una sombrilla y de la sombrilla bajaba un fondo de playa; entonces se colocaba debajo de la sombrilla a contemplarlo.*

Hay infinidad de ejemplos de gags visuales en los trabajos de Héctor. A veces el registro tiene que ver con el gag físico y otras con la asociación libre. En una de sus últimas puestas **Fatto en Italia**, donde el actor Jorge Contegni hacía el personaje de un cocinero italiano, en un momento dado el cocinero amasaba con pasión un bollo de masa para hacer un pan, lo tiraba contra la mesada, para darle forma, lo volvía a amasar y de repente el bollo se convertía en una teta coronada por un pezón. Aquí podíamos ver cómo el objeto se iba transformando. O en Baby clown, la historia del embarazo de una pareja de payasos, en la que el payaso con una manguera crea

una secuencia de gags desopilantes: le susurra a la payasa palabras de amor, de pronto la manguera es una cortina que ellos corren y agarran para formar entre los dos un corazón por donde asoman sus cabezas. La poética de los elementos cuenta una historia.

### **EJERCICIO CON MÚSICA DE FONDO**

El maestro toma un tema musical, en lo posible que no dure más de 3 minutos, y les pide a los alumnos que durante ese tema suceda una historia simple, sencilla, donde se vea claramente un comienzo, un desarrollo y un final.

Lo que sucede entre los personajes tiene que ser contado en gags visuales.

En la consigna deben escuchar varias veces la música y usarla de molde, donde el cuerpo se mueva a ritmo dentro de ese esquema; de ese modo todas las acciones que cuenten la historia están modificadas corporalmente por la música.

Se los puede orientar diciéndoles que cualquier espacio es posible (la fila de pago de un servicio, la espera en un consultorio, un viaje en auto con la familia). Así, lentamente, empiezan a pensar situaciones contadas en términos de personajes genéricos que al entrar en relación entre sí, con los objetos o con los otros, cuentan todo con gags visuales.

### **EJERCICIO CON MÚSICA DE FONDO Y CARTELES**

Se divide a los participantes en grupos de 6 u 8 personas. Entre todos deben crear una historia pero sin pronunciar ni una sola palabra.

La escena transcurrirá al compás del tema de una canción. Yo suelo elegir “Tico-tico” ya que su ritmo y su melodía, sumados a la duración (3 minutos), acompañan perfectamente esta propuesta. Los cuerpos seguirán el ritmo de la música, lo mismo que las acciones pautadas.

Si no se emplean palabras, entonces, ¿con qué elementos cuentan los actores?

Con personajes muy definidos y caracterizados, con un espacio creado con imaginación, con imágenes que se desarrollen en el transcurso de la historia y con 3 carteles que aparecerán a lo largo de la escena.

# TEXTOS SOBRE FITO

**MALAMUD.**

## UN APELLIDO NOTABLE PARA EL GRAN HÉCTOR

---

Ana Alvarado

Mis primeras evocaciones de Héctor se remontan a los años ochenta, al regreso de la democracia y al fenómeno del auge de la formación artística múltiple, la toma de las plazas por mimos, titiriteros, acróbatas, el inmenso deseo de aprender y expresar de los que éramos jóvenes entonces. En ese marco Héctor era ya, a pesar de su juventud, una figura mítica, un maestro, un triunfador europeo. Combinaba admirablemente la pantomima con la comicidad y el *clown*. Hacía “eso” que él hacía y que era suyo, singular, imposible de copiar, como pasa con todos los grandes payasos. En sus números y rutinas era además de desopilante, de una gran precisión técnica.

Tuve la oportunidad de verlo trabajar en **El gran soñador**, también con Hugo Midón o encarnando a un delirante personaje de Copi en **La visita inoportuna**. Lo vi en numerosas películas y ficciones televisivas.

Pero, sobre todo, tuve la alegría de dirigirlo. En 2004 me incluí como directora en su proyecto de poner en Buenos Aires la obra de Matei Visniec **Se busca un payaso**. Texto conmovedor y bello como pocos. Lo estrenamos en la sala Solidaridad del Centro Cultural de la Cooperación. La pieza tiene como protagonistas a tres viejos payasos, con resonancias beckettianas, que esperan en una antesala su oportunidad para proponerse como candidatos al “último trabajo para un payaso”. Han trabajado juntos, han competido uno con el otro, tienen mucho vivido en común, bueno y malo.

Los tres payasos fueron en mi puesta encarnados por Héctor, Claudio Martínez Bel y Enrique Federman. Tres representantes de tres escuelas distintas de comicidad. Fue un duelo fantástico. Ninguno era viejo y por lo tanto nos quedamos con los sentidos de la pieza que no dependían de la edad sino del tiempo o de “los tiempos que corren” y hacen que las profesiones cambien y se actualicen. Buscamos con Héctor recordar a los grandes

payasos y sus rutinas, hoy ingenuas y anticuadas, pero igualmente tiernas y efectivas.

Recurrimos a Fellini, al *Bicho* Gómez y su historia de familia en el circo, a varios magos, pero fundamentalmente a toda la inmensa experiencia de Héctor en el tema, a su memoria de los grandes bufones, a su talento para las rutinas del cine mudo pero también a su profunda capacidad como actor completo y su personaje Peppino fue inolvidable.

El actor Malamud era además de un gran histrión un gran pícaro, recuerdo que Gonzalo Córdova diseñó las luces de modo que nunca cayeran en forma cenital ni precisa sobre los actores, como si las luces no los vieran, como si fueran fantasmas y Héctor acató a regañadientes ese formato. Pero... el día del estreno me desafió con un gag enternecedor, su personaje, el decadente y tierno Peppino, buscaba la luz, la perseguía y agregó ese problema a su famosa rutina de sacarse y ponerse los ojos. Obviamente, “quedó”.

También recuerdo que hice una nota con Tom Luppó muy interesante y él empezó hablando de Beckett; pero apenas le dije que actuaba Malamud, toda la nota la dedicó a sus recuerdos de los trabajos de Héctor y al impacto que le produjo ver su trabajo por primera vez.

Cito uno de los muchos textos de Peppino que de los tres payasos era el más culto, el que era verdaderamente un actor y sabía mucho más que algunas rutinas. Viene, seguramente al caso en este momento:

*PEPPINO: (Irritado, después de un rato) Ja, ja, ja... Es todo lo que pueden hacer... Un verdadero payaso nunca se ríe... El payaso no se ríe, es la audiencia la que se ríe. No él... ¿Tienen alguna idea de eso?... ¡Ah! El arte...*

# DE CUANDO EL ARTE DE HACER REÍR TUVO NOMBRE Y APELLIDO: HÉCTOR MALAMUD (*FITO*)

---

Joaquín Baldín

*“La raza humana tiene un arma verdaderamente eficaz: la risa”.*  
Mark Twain

Quizás esta frase es la que más representa mi eterna amistad y admiración por Héctor Malamud, aquel tipo que supo ser fanático de River Plate. (¿Qué hubiera dicho Fito si lo hubiera visto en la 2da división? ¡jjajajaja!).

Aquel “Turco” que desde la simpleza más preclara supo modificar el hacer humor corporal y absurdo en la Argentina... ese tipo, que era muy representativo del ser porteño... y cómico... Pocos lograron ese estado. Él logró ser su propio personaje... y tenía con qué: tenía el humor grabado en la piel.

Llevo, ya no sé cuántos papeles destruidos... y vuelta al word, y la pregunta que me rebota en los sentidos y vuelve a la piel es: ¿De qué hablaba *Fito* Malamud cuando nos machacaba con aquello del “cuerpo cómico del actor”? ¿Quién era ese ser mágico de gafas de alta gradación, que un día nos sacó del abismo de la simple payasada cómica, a la que tan acostumbrados estábamos de este lado del Río de La Plata...?

Un día cualquiera de fines de los 80, principios de los 90, aparece por la Asociación Argentina de Actores un tipo... raro... medio especial... bah... se salía de la media de la gente que transitaba por esos años aquel bar de la Asociación, en la calle Alsina, en Capital Federal, lleno de personajes que más se nutrían de lo político que de lo artístico y ese gordito gracioso de gafas tenía luz propia... pero... ¿De dónde lo conocía yo?...

Fue un par de largos días de indagar a este sujeto en silencio... su cara tan particular me decía algo... Yo lo había visto... ¿pero dónde?... y de repente su imagen explotó con claridad! Era ¡¡Héctor Malamud!! Ese que me había llamado la atención tan claramente y al que por vez primera leí en aquel material que un amigo me traía de Europa, llamado *Guía al mimo e al clown*, Rossano Balsimelli, Livio Negri. Milano, Rizzoli, 1982. ¡Editado en Italia!

Era el mismo que me había sorprendido, leyendo sus periplos europeos; y cerca de esas páginas habitaban las historias de otros grandes que algún día habían salido de Argentina a buscar

nuevos horizontes artísticos: tal los casos de Benito Gutmacher y Carlos Trafic.

Al primero tuve el enorme placer de conocerlo y asistirlo en el Teatro del Globo, en Capital Federal, cuando en el año 1987 trajo su espectáculo maravilloso que se llamaba **El grito del cuerpo**. Por aquel entonces, yo hacía mis primeras armas profesionales en Buenos Aires, con mucho sacrificio, actuando en la compañía de Alberto Agüero en esa sala. Y luego de cada función me quedaba haciendo extras (a escondidas de Agüero, que no permitía estas prácticas en sus artistas). Ayudaba a don Benito a acomodar sus pocos petates antes de salir a escena: ¡¡Imagínense!! Momentos antes yo había estado en ese mismo espacio actuando ante varios cientos de personas y ahora tenía a este monstruo en escena, a quien fui conociendo, leyéndolo, lo mismo que a Héctor *Fito* Malamud y a Carlos Trafic... con lo que me traían de Europa: ¿Internet? era ficción pura... Todo lo recibíamos o bien por lo que leíamos en las revistas especializadas o bien por material exclusivo que llegaba, más protegido que cualquier cargamento ilegal. Allí estaba yo, que venía de tocar el cielo con las manos... trabajando con el viejo y querido mimo Alberto Agüero, a mis 23 años, recién llegado del interior del país, en donde el mimo casi no existía (la vieja dictadura cívico-militar del nefasto Proceso de Reorganización Nacional, había destruido todos los canales de representaciones populares y más aún en el interior del país...) Y el *clown* solo era referencial como personaje exquisito y de cara blanca en los tríos de humor en los viejos circos criollos (que tanto nos educaron en ese arte). Allí, en ese escenario me encontraba yo, y disfrutaba emocionado de ver la posibilidad de estar junto a Benito, cuyo arte fue iluminador:

En aquella época, tener a un referente como Gutmacher o Malamud era casi una excentricidad: ellos eran originales, estaban escribiendo la historia del arte contemporáneo de verdad y no hacía falta que se hicieran los raros. Eran ellos mismos.

Por aquellos años, era muy normal que cualquiera de nosotros (aunque no me incluyo, ya que como dije, trabajaba en el Teatro del Globo, que regenteaba, entre otros el empresario *Pepe* Parada) se fuera a un sótano, se sentara en un banquito o se parara en un

pequeño escenario, con la bandera *freak*, y tratara de ser cómico (algo que está en los genes del ser porteño). Pero fuera de la maestría de los clásicos capocómicos de la época, muy ligados en general a un teatro comercial, una mediocre televisión y un cuasi inexistente cine nacional, era muy difícil dar con maestros que enseñaran técnicas de este tipo. Lo que se tenía a mano en aquella Buenos Aires teatral postdictadura, eran muy buenos docentes de teatro de mimo (Roberto Escobar, Igón Lerchundi, Elizondo...) y detrás veníamos nosotros, los de nuestra generación, comenzando a dar nuestros primeros pasos didácticos... paralelamente aparecieron los Hermanos Videla abriendo el Circo para todos y todas. Como referente del rubro también estaba Cristina Moreira. (Ella estaba, para nosotros en esa época, como... más allá... casi inalcanzable... y generaba otro tipo de arte, y de artistas, que por suerte también supimos conseguir).

En esa etapa argentina, nace un nuevo arte popular... y en esa apertura aparece el gran *Fito* Malamud que se empeña en enseñarnos lo que ya sabía que nos resultaría muy difícil: reconocer nuestro propio ser ridículo y despistado...

Nuestro primer encuentro fue en la calle Alsina, luego continuaría en dependencias de un espacio de trabajo que estaba en la avenida Callao, el espacio de Silvina Iglesias... (no recuerdo el número, pero eso siempre me pasó, por despistado). De aquel día recuerdo que yo venía de tomar clases con un mimo famoso de la época y para llegar a la clase de Malamud me tuve que escapar, con alguna excusa. Llegué a las apuradas, pero jamás me hubiera perdido una clase de quien yo había admirado en un libro fotocopiado y del que tanto había escuchado hablar...

Entraba Malamud, anteojos de aumento, cigarrillo apagado de apuro en la puerta del salón... un tipo con un estado físico, digamos, con algún kilo de más y con su maravilloso nerviosismo corporal, con esa inquietante mirada que jamás se detenía. Comienza a hablarnos de la transformación del cuerpo y su función como un elemento cómico... recuerdo que lo miré como quien mira la lejanía (y... sí... en ese tiempo uno ostentaba la prepotente ignorancia de los músculos entrenados y juveniles...) y tuve la sensación de querer irme rápidamente, con un incipiente grado de insatisfacción. En esos años yo hacía, acrobacia, mimo, danza, teatro, etc. ¿En qué podía transformar mi cuerpo que no hubiera hecho ya? Y aquel hombre de gafas de aumento y cigarrillos urgentes me puso en mi lugar inmediatamente, dado que era de los que tenía mayor entrenamiento. Me indica (luego de una entrada en calor intensa) con una sonrisa entre los dientes:

“¿Baldín?... venga... vaya caminando despacio... piense cómo caminaría un reloj...” Yo, brazos en jarra, observando, desconfiado, evitando una humillación que se veía venir... no por lo que él decía sino por lo que yo no podría hacer... “Camíne y hágalo con la certeza de estar en punto y lentamente vaya dando mal la hora”. “¡¡Horror!! ¿¿Cómo hacer eso??”, pensé, mientras rogaba que hubiera un típico corte de luz de aquella época...

Héctor Malamud fue el primero que logró que yo pudiera reconocer mi ridículo corporal.

Fue liberador. Puedo decir que le dio sentido a mi carrera.

Héctor me hizo comprender que el “cuerpo cómico” se construye desde el yo más liberado, sabiendo que la desestructuración muscular siempre está ligada al enorme desapego del “yo formal”. Dicho así es simple, pero, para mí en ese tiempo resultó un mazazo esclarecedor, y gracias a Dios que tuve un maestro, como él, que desde la sinceridad más absoluta me orientó a valorizar el trabajo corporal para llegar a ser... ¡un mimo! que saliéndose de las pautas básicas podía llegar a construir un cuerpo cómico. Allí iba yo caminando como un reloj... Juro que trataba de ser aquel reloj a cuerda que mi padre tenía en su mesa de luz, que era de metal, grande, con un enorme ruido de tic-tac y que podía oírse en toda la amplia casa familiar en la que me crié...

Más ¡¡horror!!... por ese caminar absurdo, estaba dejando de lado el paso griego o la marcha en el lugar, ¡*mon dieu!* ¡¡Tenía que ponerle sonido!! Y mientras trataba de disociar lo que me indicaba, para ese ejercicio, podía escuchar como una voz lejana, de alguien que sabía cómo administrar un grupo heterogéneo de artistas, relajadamente hablaba de “sonidos pre-verbales...”

Pasaban los minutos... mis brazos trataban de marcar las 12.15 y yendo hacia las 12.20 y tic-tac-tic-tac-tic-tac... ¿Cómo un mimo clásico podía usar sonido? ¿y a su vez caminar como un reloj con las piernas abiertas en segunda...? ¿y si no me salía bien?... y apareció instintivamente un gag, la repetición, la seriedad de querer hacer algo bien y formalmente, sin saber hacerlo, la seriedad y el desasosiego ante el fracaso, la inmensidad de un espacio eterno, y ante el público más cabrón que hay: ¡los propios colegas que te ven en escena con un espectáculo superensayado y triunfador! Y luego, desnudo en alma y sin las luminarias del escenario familiar... puff... vuelta a intentarlo y más ridículo aún... la entrega ante el fracaso inminente, la aparición del gesto parco y testarudo para volver a intentarlo (les recuerdo que mi ADN es gallego), jamás aceptaría el fracaso y allí es donde desde una propuesta tan sencilla como la construcción de una mecánica

de reloj que camina y hace el sonido del tic-tac, uno llegaba a lograr ¡nada! Y desde ese fracaso asociado al ridículo aparecía la respuesta de aquel niño que estaba muriendo en mí. Cuando quise darme cuenta ya estaba jugando... jugaba a que era un reloj... que funcionaba mal... sin cuerda... ya no lo hacía para mi ego, para mi yo de la perfección técnica, sino lo hacía desde mi yo más interior que peleaba por volver a jugar a que era otra cosa... como cuando éramos pibes en el barrio y jugábamos a que éramos máquinas, elementos, personajes de historietas, jugábamos a que éramos felices... Y luego de un enorme malestar logré entender qué era eso de ser feliz, de ser un cuerpo cómico... y eso se lo debo al querido Héctor Malamud...

Más tarde aparecieron los ejercicios de transformación de un objeto en un elemento insólitamente parecido a lo que pensábamos que podía ser: una corbata se podía transformar en un largavista, una silla en un barco pirata, un palo de escoba en una pata de palo y la historia comenzaba a tener vuelo propio, eso era lo que siempre nos pedía Héctor: vuelo propio.

Siempre reiteraba hasta el cansancio que las historias eran infinitas como infinitos los elementos que podíamos transformar; eso llevado al mundo payaso era la savia fundamental para el inicio de una historia, con una salvedad que jamás se podía discutir: sacar desde lo más profundo del yo a aquel niño que llevamos adentro. Permanentemente nos proponía jugar, divertirnos, crear e inventar mundos que habitaban encerrados en nuestros muros de adultos enojados.

Héctor Malamud era el primero en jugar, desde el mismo momento que llegaba a dar la clase siempre como apurado, de algún ensayo, de algún casting, de algún canal de televisión... así era él... llegaba y miraba el entorno, el espacio escénico y rápidamente ponía canastos llenos de elementos que a simple vista no tenían ninguna utilidad vital, pero que en sus manos eran escenografías vivientes.

Con esa urgencia proverbial, muy característica en él, te explicaba cómo podías hacer para entrar en su mundo, en el mundo Malamud, en el que habitaban seres efímeros y voraces de risas y absurdos decires.

Él fue el primero que me enseñó aquello de "tomar riesgos": para lograr hacer reír, el actor debe tomar riesgos, entregarse por completo en el juego y llevar al máximo ese estado. Héctor Malamud te empujaba al vacío con pautas muy sencillas pero que para uno, resultaban enormes lozas si en pocos minutos no lográbamos siquiera robar una sutil sonrisa.

Nosotros éramos actores... mimos... payasos... pero Héctor Malamud era distinto, eso lo hizo ser el mejor: Un ser inimitable, que podía acomodar sus anteojos veinte veces por minuto, mientras trataba de sacar algo gracioso de la chistera de su corazón y créanme: siempre tenía una más.

Yo sabía que él tenía un gran cariño por mí, siempre me hacía saber desde su parquedada porteña, que yo podía llegar muy lejos si me permitía jugar:

Él fue un transgresor que nos habló del Slapstick, de la construcción de una historia breve desde la violencia física y cómica más cruel, emparentada con el humor más básico y directo. Por ejemplo, en Los Tres Chiflados, Moe apretando la nariz de Curly con una llave inglesa y agregando exagerados sonidos guturales, lo que en cierta manera nos hacía ver era que el dolor en su etapa más absurda puede transformarse en una risa (llamémosla un reflejo, primero nervioso, ante la sorpresa del hecho y luego ante la inesperada resolución final, una risa más franca).

Héctor Malamud fue (una vez más) un adelantado que supo generar en nosotros la inquietud de conocer a los antiguos cómicos del cine mudo. Nos hizo ver desde otra perspectiva aquello de la construcción del gag cómico, desde una víctima y un victimario, desde un corrido y apaleado vagabundo y corredor que representaba la ley de la mano de una *troupe* de policías que trataban de agarrarlo y siempre pasaban de largo y se caían desparramados en conjunto.

Disfrutaba enormemente cuando desarrollaba el tema, nos proponía jugar como los dibujos animados, nos hacía armar breves escenas en donde nuestros cuerpos se partían en mil partes.

Un golpe imaginario nos hacía salir los ojos de las órbitas, que exageradamente agrandábamos con las manos y con amplios sonidos guturales. ¿Resoluciones? Mostrar el ojo, frotarlo contra el saco y colocarlo en su órbita, por ejemplo... (Dicho así no significa gran cosa...verlo cómo lo hacía Héctor era una obra en sí misma...)

Siempre se remitía al vodevil, al burlesco americano, nos proponía investigar sobre el cine mudo, nos enseñó quiénes eran, personalidades del rubro de la talla de Mack Sennett, Harold Lloyd, Charles Chaplin, Buster Keaton, Laurel y Hardy, nos hizo comprender las técnicas de Abbott y Costello y el imaginario de Los Hermanos Marx, pasando por los ya mencionados Tres Chiflados o Jerry Lewis...

Tuve la enorme suerte de conocer a Héctor Malamud.

Tuve el honor de trabajar bajo su dirección, en el mítico y gran espectáculo de la década del 90, el **Museo de arte cómico-Babilonia ríe**, junto a Eduardo Calvo, Daniel Berbedes, Carlos Vignola, Charly Nieto, el Mago Merpín, Mirta Israel, Fabián Kamieni, Victoria Vieyra, y muchos artistas más de aquella época. Largas jornadas de trabajo, poca plata, mucho amor por el género y sobre todo el placer de trabajar con el Maestro...

Aún lo recuerdo caminando con su gran bolso por las callejas de Madrid, rumbo al teatro de la sala TIS, de la calle Primavera en Lavapiés... en aquellas salidas (me emociona mucho) recuerdo que por lo bajo me dijo: "Cuando vuelvas a Buenos Aires hablamos...", al tiempo estábamos ensayando **Tres ratones ciegos**, una obra maravillosa, en la que Héctor Malamud puso todo el corazón y la sabiduría de genial bufón moderno; aquel elenco lo completábamos Juan Carrasco, Horacio Minujén y yo, con producción de Pablo Silva, música de Diego Lozano y la autoría original de Alfredo Megna.

Hace poco más de un mes en oportunidad de dar un curso en Costa Rica, para un nutrido grupo de artistas locales, elaboramos la construcción del personaje cómico desde el trabajo físico: en poco tiempo, los elementos corporales flotaban en el aire y los elementos reales se fundían en imaginarios accesorios nuevos. Sonidos preverbales acompañaban desesperados intentos por generar una sonrisa, el trabajo era arduo, el entrenamiento vibrante, las narices de payasos iluminaban el espacio... y yo les hablé de mi Maestro y de cómo él se las ingeniaba para hacernos jugar, ser libres, tener "vuelo propio"... en definitiva, abrir el corazón, revivir el niño que llevamos dentro, hacer de la exageración física un arte.

Porque tuve con qué, pude humildemente llevar mi enseñanza de la mano del recuerdo de Fito. Allí en Costa Rica, ahora saben que hubo un *clown*, un histriónico, un excéntrico "bufón argentino" que hizo escuela y que se llamó Héctor Malamud.

Gracias Maestro.

## HÉCTOR MALAMUD: UN CREADOR TALENTOSO

---

Julia Blanco

Héctor Malamud fue un creador talentoso: actor, mimo, *clown*, docente y kinesiólogo.

Capaz de indagar en el propio cuerpo y en el de los otros los resortes de la comicidad con una estética personal.

Poseía una gran capacidad para descubrir en el otro la esencia misma de la risa. Detrás de los recursos más variados, de los gags, de la síntesis expresiva, iba incansablemente deambulando con su derroche de talento y con su singular manera de abordar el mundo del arte.

Recuerdo algunos de sus trabajos... para mí fue inolvidable **El gran soñador**, recreando a Carlitos Chaplin junto a Leonor Galindo. También recuerdo el espectáculo **Tango clips**, en el que la gestualidad y el ritmo lo llevaban al desarrollo de una apretada síntesis narrativa y así lo recordamos bailando con un zapato, o remitiéndonos al bandoneón, y apreciamos su relación tan particular con los objetos.

Cómo olvidar la escena del fútbol con el infaltable pañuelo

anudado en la cabeza, el mate y la bandera argentina como parte del vestuario y por fin la figura mítica de Carlos Gardel.

La parodia y lo mítico poblaron su universo creador.

Cuando dirigió **Tres ratones ciegos** hizo un trabajo notable. Supo sumergir a los actores dentro de la trama de Alfredo Megna y adentrarlos en el pellejo de Curly, Moe y Larry hasta lograr de ellos una entrega y una frescura tan "chiflada" como tierna.

Pienso que un clima de confianza propiciado por el director, hizo que los intérpretes se explayaran con gran creatividad en el desarrollo de su gestualidad, de los gags, con toda su capacidad histriónica. Y al mismo tiempo, podemos sospechar que una mano muy firme supo contener el desborde, alcanzar la sutileza, impedir el desenfreno, instalando el puro lenguaje escénico del gesto, definiendo una poética singular en la que el espacio, la palabra y la gestualidad unieran a los tres chiflados de la escena y al otro chiflado de la "batuta mágica" como lo fue Fito Malamud.

# EL LEGADO DE HÉCTOR

---

Eduardo Calvo

Solía cruzarme con Héctor en los 80 en alguna esquina de la avenida Corrientes.

Él venía de su gran experiencia europea y yo estaba dando mis primeros pasos en el terreno del humor. Nuestros cruces eran muy creativos, me encantaba hablar sobre todo de cosas que él manejaba con una naturalidad pasmosa y que yo todavía no había experimentado. En nuestros encuentros ya hablábamos de armar una escuela que trabajara exclusivamente sobre la comicidad.

Luego tuve la suerte de que me convocara para trabajar en **Ding dong clown**, junto a Ana Feldman. Al principio me asusté un poco porque la obra tenía un lenguaje exclusivamente corporal y yo venía de trabajar personajes con texto. Él me dijo que veía en mis personajes, características de *clown* y empezamos a trabajar.

Fue un gran maestro para mí y sobre todo un motor.

Después de varios años y de varios encuentros, café mediante, logramos un objetivo soñado: el Centro Cómico. Armamos un equipo con Carlos Belloso, Carlos Castaño, Héctor y yo. Castaño nos dio el lugar, el teatro El Bajo Corrientes, en Corrientes y Montevideo. Tuvimos muchos alumnos que hoy trabajan como cómicos en distintos lugares y si bien la experiencia fue breve, a causa del cierre del teatro, creo que fue un incentivo para mucha gente.

La escuela de arte cómico que hoy dirijo es sin dudas el reflejo de su impronta...

Héctor dejó un legado muy importante en las generaciones de humoristas que lo siguieron y una huella imborrable en aquellos que lo conocimos y tuvimos la suerte de trabajar con él.

## RECUERDOS

---

Roberto Carnaghi

Hacíamos función de **Con permiso o sin permiso** en el teatro Sarmiento, un espectáculo infantil de Carlos Casale, coreografía de Perla Jaritonsky y canciones de María Teresa Corral. Mientras hacíamos la función a Fito se le “píantaba” la hernia, lo que lo obligaba a desaparecer de la escena y lo buscábamos con la mirada... y allí lo veíamos entre bambalinas, metiéndosela para adentro. Al terminar cada función, le decíamos: “¡Te tenés que operar, Fito!”.

Recuerdo las caminatas desde el centro hasta Dorrego y Corrientes donde él vivía, haciendo planes, hablando de nuestros sueños hasta llegar de madrugada a “la pecera” como él la llamaba, que no era otra cosa que su departamento que tenía unas paredes que chorreaban agua.

**El gran soñador** fue un espectáculo que me deslumbró, con Leonor Galindo y dirigido por Lía Jelín. La noche del estreno

llovía torrencialmente. Tanto que había una gotera justo sobre la cama matrimonial de la escena. Pusieron un nailon sobre la misma para salvar la situación. Ahí comprobé lo maravilloso que era... la entrega, la ternura, el dolor, todo sin una sola palabra. Su Chaplin era maravilloso, era más allá de una imitación. Lo interesante era la relación de pareja entre un hombre y una mujer. Fue para mí un descubrimiento su capacidad expresiva (precisión, profundidad) a través del cuerpo, sin la palabra, contando una historia. **El gran soñador** fue el principio de la línea de trabajo que siguió después.

Entre el orden y el desorden o acaso un orden diferente transcurrió su vida de artista. Recuerdo que una vez me llamó por teléfono porque quería verme y tenía ganas de charlar. Yo le pregunté “cuándo” y él respondió “ahora” y así nos encontramos en el bar Ramos y nos quedamos hasta la madrugada.

Fito decía que esto de encontrarse sin previa cita agendada en Francia no existía. Y ahí me contó sus ganas de quedarse. “No te quedes; el lugar que te ganaste allá no lo podés perder”. Lo invitaban a festivales, era una persona que interesaba con sus espectáculos. Pero perdía la posibilidad de la palabra si se quedaba allá, él desarrollaba una estética muy basada en el cuerpo pero apreciaba la palabra.

“Nadie es profeta en su tierra”. Se formaban grupos de alumnos en Italia (Milán, Roma), en Alemania, en Madrid, interesados

sobre su estética (una mixtura de lo cómico, el *clown*, los gags). Eso era Malamud. Solo algunos lo descubrieron. Sin embargo, él como artista, siempre quiso hacer pie en Buenos Aires, ciudad a la que regresaba siempre buscando “su” lugar. Acá muchos no se dieron cuenta de las dimensiones artísticas de Malamud.

Lamentablemente no pudimos volver a hacer un espectáculo juntos como lo planeáramos más de una vez. Fito se fue demasiado pronto... Los que lo conocimos tenemos para con él un recuerdo entrañable.

## MI QUERIDO HÉCTOR

Jorge Contegni

La vida nos enseña en cada paso cómo vamos tomando lo que ella nos entrega en las manos para darle forma.

Puede que tengamos muchas posibilidades u obstáculos durante la marcha, pero siempre aparece ese “as” de la creación propia que combustiona con la energía universal.

Estas palabras que parecen tan pomposas o profundas, son reflejo de situaciones vividas con mi querido Héctor.

Sin conocerlo personalmente, más que por algunas de sus actuaciones y referencias publicitarias, me encuentro compartiendo con él, el escenario del teatro Metropolitan, en un musical de la vida de Maradona en el año 2004.

Allí nos conocimos, y de la noche a la mañana, compartimos un camarín, y se comenzó, y continuó un viaje de lo cotidiano, de lo presente, del momento... Eso, eso era compartir con Héctor, vivir cada momento.

Cafés, comidas, enseñanzas, humanidad.

Aquel Malamud de Francia, el avanzado, el osado, el desafiante, el niño, el vulnerable, pero también el de las profundas convicciones humanas, sociales y espirituales.

Con ilusión me acerqué y le dije: “¿Querías dirigirme en un espectáculo?”, mi primer unipersonal.

Héctor no decía que no, era más fuerte que él.

Le conté la historia, le gustó, y me dijo: “Yo tengo el guionista

para esto, Marcelo Iglesias”, y de allí creció: **Fatto in Italia, hecho en Argentina.**

Cuánto trabajamos, y cuánto nos divertimos...

Cómo sabía de todo, cómo conocía de cine, creo que una de sus grandes pasiones...

Cuántas cosas hablamos y compartimos...

La vida le dolía, pero la vivía a pleno.

De una servilleta salían los personajes, un gran decorado, vestuarios, fantasías y realidades, y el humor, siempre presente, ese humor salvador.

Me acuerdo de sus gags, y me río solo, con el pan, con los anteojos, con el cigarrillo, con sus pasos de bailarín improvisado, era un adolescente irrefrenable, “voy a fumar y vuelvo”.

Entre nuestros tintos y pensamientos, la vida, la calle, la filosofía.

Todos lo saludaban, muchísimos lo conocían, chicas, chicos, gente del medio y otros que no.

Así era don Héctor Malamud, y seguro que mucho más, pero solo en los cuatro años que compartimos, esto es una pequeña semblanza, de ese gran soñador que jugaba y que me hacía jugar, trabajando, quebrando códigos para seguir jugando y llegar a lo más natural de la expresión artística y de la vida misma.

Gracias Querido Héctor.

## EL TRABAJO DE HÉCTOR EN *RITA LA SALVAJE*

---

Gonzalo Demaría

Afortunadamente, Héctor Malamud y yo coincidimos en un espectáculo, aunque más me hubiera gustado tener una segunda oportunidad de trabajar juntos (y sé que también él, por que lo hablamos). Fue en **Rita la salvaje**, una comedia musical, género con el que Héctor no tenía (a priori) mayor afinidad, o por lo menos no la de otros miembros del elenco, mucho más del palo que él. Me apuro a contar el final: Malamud se robó el *show*. Así fue percibido por sus compañeros, por el público y la crítica, y así se lo recuerda cuando se evoca aquel espectáculo del que yo había escrito el libro.

En la obra, Héctor componía a un viejo cómico de varieté, uno de esos artistas de otro tiempo (la acción principal ocurría en los años 50), un habitué de las giras y la rascada. Era claramente un rol desafortunado y bien porteño, tan porteño como el teatro de revista. Creo haberle escuchado contar a Héctor que su padre lo había llevado de adolescente a ver revistas, precisamente al Maipo, donde el espectáculo se montó. En todo caso, Cecilia Labourt me lo confirmó más tarde. Lo que me queda claro es que Héctor conjuró esos fantasmas y esa época de adolescencia —la de la obra— para darle verdad a su “Vaccarezza”. Tanta verdad que pudo incluso bailar con

gracia al lado de la sensacional Emme, no siendo su físico ni sus aptitudes las más ideales para ello. Pero bailaba, movía su cuerpo como el rol lo pedía, es decir con verdad, además de con desfachatada soltura. Lo mismo el canto. Recuerdo también su última escena, un monólogo del que sacó el jugo como nadie y que cerraba su salida con un estruendoso aplauso.

En la época en que se hizo el casting de **Rita la salvaje** yo estaba en París, ensayando otro espectáculo. Cuando me enteré de que el rol de Vaccarezza lo iba a hacer Héctor Malamud, se lo conté a Alfredo Arias y Marilú Marini, respectivamente director y actriz de la obra que yo estrenaba allá. Cena y vino mediante, ambos me contaron infinitas historias de Héctor en París, de sus vínculos amistosos y artísticos con Copi. Me pareció un signo de buen augurio para el rol, y así ocurrió. Luego, ya de vuelta en Buenos Aires, Héctor mismo me contó su experiencia con Copi en una obra de este montada por Jerome Savary, **La sombra de Wenceslao**, donde creó el rol del viejo Largui. Me enorgullece pensar que Largui y Vaccarezza son dos roles cumbre en este maestro cómico que fue Héctor Malamud.

## LA TRANSFORMACIÓN DEL CUERPO EN OBJETO

---

Ana Feldman

La transformación del cuerpo en objeto... Ese era uno de los ejercicios más interesantes y más divertidos en mi experiencia como alumna de Héctor.

Luego de haber experimentado la transformación de un objeto en otro y descubrir el amplio abanico de posibilidades llegaba algo inesperado... La consigna fue representar una kermés aprovechando nuestros cuerpos a modo de objetos. La situación que eligió mi grupo fue la de “tiro al pato”. Algunos de mis

compañeros se transformaron amoldando su físico, movimiento y sonido de manera tal que parecían hermosos patitos desfilando. Mientras tanto un compañero me alzaba y me ponía en forma perpendicular a su cuerpo utilizándome como si yo fuera la escopeta que disparaba a los patitos, el movía mis manos a modo de gatillo...

Esa fue una clase para mí inolvidable...

# NO CHARLES CHAPLIN

Jorge Eines

Entre Shakespeare y Borges. Malamud.

Como si de intentar buscar la diferencia entre lo biológico y lo cultural, se tratara. No. No es esa la tarea.

Ya es biológica la palabra en el escenario aunque lo teatral una y otra vez remite a lo lingüístico. Creo que es el origen y el comienzo del problema. Origen y comienzo adheridos. Mal comienzo para abordar la cuestión. Sin embargo la esencia permanece inquebrantable aunque los vestigios que quedan de las más admiradas creaciones escénicas nos reprochen tanta fidelidad a lo peor de las tradiciones.

Lo cultural en el teatro siempre ha sido lo que está por llegar. Otra cosa es seguir confundiendo el teatro con la literatura dramática.

Una y otra vez una certeza nos persigue. Lo sólido está en las palabras escritas. "En la literatura teatral se juega el futuro de cada proyecto para la escena", nos dicen. Y tienen razón. Se la juega siempre y cuando venga un actor que sepa hacer una apuesta buena.

Jorge Luis Borges: "Shakespeare, empresario y actor, escribió para su hoy que es el ayer y será el mañana. Poco le interesaban los argumentos que remataba casi de cualquier modo, con sus parejas de amantes afortunados o con sus retahílas de muertos, los caracteres, las diversas maneras de ser hombre de que la humanidad es capaz y las casi infinitas posibilidades del misterioso idioma inglés, con su ambiguo y doble registro de palabras germánicas y latinas".

Borges sabía mucho de letras y poco de teatro. Sin embargo intuía bien la magnitud del viaje shakespeariano, aunque no lo podía leer desde la realidad de la representación.

¿De dónde vienen los personajes? Laberintos de tiempo, vocablos y silencios cabalgando hasta un presente donde un actor los recoge.

Héctor Malamud sentía tanta gratitud personal por los actores y los alumnos que recibían sus palabras de vaya a saber qué extraño territorio, buscando su lugar adecuado. Un sitio para vivir.

Un lugar que se construye siempre y cuando se destruya lo que se debe hacer a cambio de lo que hay que descubrir.

Los personajes no están atrapados en un destino inevitable. Incluso el acto creador que le es propio al arte parece quedar atrapado en el pre determinismo de la masa. También esto se ha globalizado. Los personajes ya están escritos y definidos por la tradición.

Ni la tradición ni lo natural. Fugándose de ambas cosas tomaba posición Héctor, Fito le decíamos los amigos, y de ahí aparecía una mansión de acciones que el actor habitaba.

Una fuga de ambas cosas está germinando y tiene que ver con la imaginación.

Cuando Borges nos habla de William Shakespeare y afirma que sus argumentos los remataba casi de cualquier modo, no habla mal de Shakespeare. Nos habla muy bien de los actores de su tiempo. De lo que remataban en el aquí y ahora de sus actuaciones. De ese algo que quedaba abierto a su intervención no reparadora sino creadora.

Shakespeare lo sabía y Borges lo redescubre. Es atrevido y un poco impune, por eso se atreve a escribir lo que aquellos que estaban atrapados en los saberes literarios del actor dramático inglés no se atrevían a decir. Lo hacían en la escena.

Hoy en día un gran temor nos ocupa: no ser naturales. Eso que nos viene de copiar la vida y acabó instalado como modelo en lo televisivo parece ordenar el valor de las cosas. Sin embargo habrá quien se atreva a no copiar la vida.

Eso que aún está por crearse no figura con letra grande ni pequeña en las obras de Shakespeare. El gran mecanismo que describe Jan Kott y que convierte a los reyes en asesinos no es el que nos interesa. El que debe ocuparnos es el gran mecanismo técnico del actor capaz de convertir en realidades para la escena todas las palabras encerradas en los libros.

De eso se ocupaba Malamud. Solo de eso.

Madrid, octubre, 2011

# LOS APORTES DE HÉCTOR

Enrique Federman

Vi actuar a Héctor Malamud sin saber quién era ya que el papá de un amigo, David Sznec, trabajaba y producía una obra; siendo un adolescente la fui a ver, él en realidad iba a buscar a su viejo y yo lo acompañaba; el espectáculo en cuestión se llamaba **Juan Moreira Supershow** y, entre otros, actuaban también Enrique Pinti y Cecilia Rosseto, eso fue en 1973.

Años después, cuando empezaba a estudiar teatro y trabajaba para la empresa de David para pagar los estudios, él hacía constante referencia al modo personal que tenía Héctor de actuar, su estilo "físico" y sus aportes absurdos. Cuando lo vi a Héctor en 1980 con su unipersonal **People love me** tenía ya una data que me importaba; yo trabajaba como *clown* y aquel espectáculo fue revelador; alguien sin decir prácticamente palabras y sin practicar el mimo como género llevaba adelante una historia que divertía y emocionaba, todo era el actor, el cuerpo, lo físico. Fue en el teatro Lassalle de la ex calle Cangallo, éramos ocho en la platea. Me marcó.

En 1989 cuando Héctor regresó a Buenos Aires tomé su seminario "El cuerpo cómico" y comenzó ahí un vínculo que mantuvimos como colegas o participando ambos en distintos eventos. Había entonces otra cosa también que me atraía y era su acercamiento a los jóvenes, algo sumamente destacable: posicionándose a la misma altura, de igual a igual y compartiendo su experiencia.

Héctor participó en **El narizazo**, festival de *clown* y humor que armé en Babilonia en 1990 con su acto del bandoneón; luego me tocó presentar su charla en el Festival Latinoamericano de Mimo en el Centro Cultural San Martín en donde fue una de las figuras invitadas.

En 1992 estaba intentando participar en un festival de humor que se hacía en Bélgica y al mencionar mi procedencia recuerdo que el director me dijo: "¿Argentina? ¡Héctor Malamud!". Me explicó que el paso de Héctor por ese festival era muy recordado y por aquellos años era un referente del *clown* por Europa.

Trabajamos juntos en el Museo de Arte Cómico en 1993; él me convocó para la variedad que dirigía en el teatro Liberarte en 1995 y también colaboré con su espectáculo **Vagabundos**, compartimos escenario en **Se busca un payaso**, en el Centro



• "La gente me ama".

Cultural de la Cooperación de Buenos Aires, como actores, y creo que entre tantas cosas había algo en particular que nos unía: los dos sabíamos de qué estábamos hablando. Podíamos discrepar, no coincidir pero esencialmente tocábamos las mismas cuerdas, cada uno a su estilo, claro.

Una vez me dijo bajándome el párpado del ojo derecho: "Te miro ahí y ya me doy cuenta". No era ese un acto de soberbia sino la síntesis por un gusto, una forma de apreciar que no se limitaba solo a un formato sino a una mirada más amplia. En eso creo que también me parezco a él.

# EL RICO MUNDO DE HÉCTOR

---

Joaquín Daniel Freire

Héctor Malamud (no sé por qué nunca lo llamé Fito) fue —es— una de las personas más nobles y generosas que he conocido. Y tenía qué dar: su talento, su humor irónico, sus conocimientos, su manera amable y a la vez enfática de transmitirlos, y su pasión por lo que hacía.

El kinesiólogo exitoso había hecho una jugada de riesgo, abandonando su profesión y *metiéndose* a actor. De alguna manera, yo, años después, haría algo parecido.

El destino, o como nos guste llamarlo, hizo que nos conociéramos en “lo de Silvina Iglesias”, en el ‘96, en el marco de una clase abierta de teatro. Yo tenía algo más de cuarenta años y había dejado la publicidad (era director creativo en una agencia) porque quería cumplir con mi vieja y genuina vocación: escribir. También pretendía actuar mis propios monólogos, pero me había preparado para sentarme a llenar páginas en blanco y no para presentarme de pie frente a un público. Aún faltaba un lustro, más o menos, para que el *stand-up* comenzara a ponerse de moda.

Comencé a buscar un director para mi monólogo humorístico. No quería ser irrespetuoso ni frívolo con una profesión como la de actor que necesita de años de formación. Es que yo no pretendía hacer **El rey Lear** o **El tío Vanía**, sino actuar de mí mismo en un unipersonal (tarea tampoco fácil, desde ya).

Un aviso en la revista *La Maga* me llevó a conocer a Héctor. Yo había leído acerca de él y de sus éxitos europeos, por lo que no era un desconocido para mí.

Con él preparé mi primer monólogo, en el que mostraba las glorias y miserias de un creativo publicitario. Entré en un mundo fascinante en donde en una mesa y dos sillas podían estar el despótico gerente y el empleado cabibajo, la cena fastuosa con centolla a los 7 licores en lecho de endivias y espárragos y Dom Perignon, el sexópata que manejaba a 200 por hora su 5x5 último modelo, los semiólogos discutiendo sobre un afiche incomprensible... Aprendí cosas que no había imaginado hasta entonces, y la experiencia salió hermosamente bien. A partir de allí Héctor fue mi maestro y mi amigo.

Su ojo crítico y sensible no perdía detalle: la política y el fútbol (los dos, melancólicos hinchas de River), el cine policial y el de humor, la historia de estos géneros, la revista y sus reverbancias en la noche porteña, la comida italiana, francesa, española, las costumbres europeas y las nuestras, los autores de la literatura que amábamos...

No sé a quién le estoy robando la frase que oí alguna vez y que perfectamente se puede aplicar a mi querido e inolvidable maestro y amigo Héctor: “Desde su partida, el mundo es un poco más pobre”.

## JUGUEMOS (QUE DE ESO SE TRATA)

---

Alfredo Iglesias

Toda una vida profesional he compartido con Malamud, tanto en cine, como en teatro. En cine lo más recordable es nuestra participación en la película **Los espíritus patrióticos**, él como actor y yo como director de arte que nos deparó muchas alegrías y premios. Y sobre todo en teatro.

Voy a recordar algunos espectáculos: **Vagabundos**, **Baby clown**, **Cuento Pinocho** y **La hija del capitán Anibal**, representada en el Teatro San Martín. Es en estas obras donde pudimos concretar sus formas tan especiales de trabajar con los actores y

con la utilización de la escenografía o elementos escenográficos y la utilería. Los actores se hermanaban con la utilería de tal manera que esta pasaba a ser otro personaje dentro del espectáculo. Esta forma de trabajar, este juego (que de eso se trata), daba como resultado final una unión de todo lo que compone una representación, que se hacía imposible verlo de modo parcial o fragmentado y sí sentirlo con una continuidad que lo hacía fascinante. Participar de este juego, siempre renovado y sobre todo contagioso fue un regalo inapreciable.

# GRACIAS, MALAMUD

Perla Jaritonsky

Me pidieron que escribiera sobre Malamud... y yo decidí escribir junto a vos Fito...

Casualmente, así dicen los entendidos, Cecilia y Mara, tus dos amores de la vida, un día como tantos otros en que nos juntamos los actores, los amigos, los que seguimos la ruta de los afectos para que no caduquen... nos sentamos a la mesa a comer las empanadas, tomar el tintillo y brindar por el respeto de nuestros vínculos tan viejos, tan cercanos, tan queridos. Y ahí, entre otros recuerdos, otras tristezas, otras pérdidas, otras alegrías quedó tu foto que compartió la reunión... y entonces, sabés amigo, se me ocurrió ponerte frente a mí, mientras te miro, te hago un guiño y comienzo a contar junto a tu presencia.

Si hay algún error, permítímelo, la memoria a veces traiciona y a uno le quedan grabadas sensaciones e imágenes subjetivas que son incuestionables.

Te conocí como alumno en el ITUBA. Vos realizando tu carrera de actor y yo tratando de enseñarte Expresión Corporal. Éramos jóvenes, muy jóvenes, impulsivos, intensos, curiosos y muy inquietos. Y todos estos aspectos nos acercaron, nos permitieron conocernos, comenzar la amistad y luego, el gran trayecto de colegas.

En el taller de Expresión Corporal siempre te acercabas para "copiar" mis movimientos con una suerte de sonrisa maliciosa, cómplice, con esa cara de asombro, la misma que tengo frente a mí, reflejada en tu foto, con tus ojos vivaces, siempre atento y respetuoso. Igualmente, no faltaba oportunidad para el chiste, la risa, el comentario lleno de humor.

Con respecto al repertorio de movimientos que eran casi infantiles (éramos tan ingenuos y tan frescos), buena alianza la nuestra.

Después venía la parte seria, donde "sudabas" con los textos del maestro Fessler, no siempre nadando como pez en el agua... Y así, en el transcurrir de la vida de cada uno de nosotros, a pesar de no estar siempre cerca, siempre supimos el uno del otro.

En tu desarrollo profesional comenzó la etapa maravillosa de **El gran soñador** que me permitió ver a un Fito pleno, divertido, creativo, que lograba transmitir y emocionar hasta el tuétano. Después, vinieron tus viajes, tus éxitos, tus dudas, tus luchas en la vida...

Nunca abandonaste tus ilusiones, y tu voluntad de "ser" te acompañó permanentemente. Es así como un día volvimos a encontrarnos, tomamos un café en la calle Corrientes y yo te convoqué a que dictaras un taller en nuestro estudio Juglaría sobre el tema del humor.

Desde esa propuesta tan compleja, tan desafiante, dictaste unas clases maravillosas que quedaron grabadas en cada uno de los participantes y hasta hoy están en el recuerdo de los que seguimos valorando tus aportes. Cada encuentro fue una mezcla excelente de creatividad, juego, didáctica y humor. Ahí, se "plantaba" el Fito profe, profundo, seguro, alerta.

De nuestro contacto cotidiano recupero lo despelotado que eras, fumador empedernido, dulce, tierno compañero. Estuviste atento a cada uno de los momentos que pasábamos, tanto en lo profesional como en lo personal.

¿Te acordás Fito cuando estábamos en Madrid, en la casa de los Casale?, vos yendo de Alemania a Sevilla, de Sevilla a Madrid, cargando maletas, bolsos, materiales y te olvidaste tu valija yendo hacia el aeropuerto y te la tuvimos que alcanzar porque era parte de tu trabajo...

A través tuyo me reencontré con Raúl Manso que fue un puntal importante en tu vida profesional, ofreciendo su prestigioso estudio de arte dramático, en Milán para que vos una vez al año viajases a dictar tu taller.

Y ahora al mirarte nuevamente, fijo a tus ojos, te pregunto: Fito, ¿qué joda última te mandaste? Estás en mí, sos parte de nosotros y decidiste marcharte inoportunamente, tranquilo, durmiendo tu último sueño.

Estás de mi parte disculpado, viviste y diste intensamente.  
Gracias, Malamud.

# EL GRAN SOÑADOR, 1973

Lía Jelín

Creo que esta obra marcó el inicio de lo que se dio en llamar Teatro Danza. Me gustaría no tener que hablar de mí, sino del protagonista de **El gran soñador**, a quien va dirigido este texto en su homenaje... pero no puedo. Disculpen, tengo un poco de historia para desentrañar cómo se llega a una expresión teatral de estas características y complejidad.

En 1960 llega a la Argentina Dore Hoyer (bailarina y coreógrafa alemana de la más pura escuela expresionista), contratada por la Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, de la que dependía el Teatro Argentino de La Plata. Ella ya tenía un enorme prestigio y un fenomenal éxito de público. Bailaba en el teatro Ópera, lleno de bote en bote, haciendo su versión del "Bolero", de Maurice Ravel, que bailaba girando sin cesar fuera del eje de su cuerpo, creando una dimensión adicional, durante 22 minutos, terminando en una apoteosis de aplausos y aullidos del público durante un tiempo similar. Luego del Ópera produjo la misma fascinación y encanto en el Teatro Colón con esa versión y con otras obras como **La mujer de Putifar**.

De la escuela que integraba Dore, junto con Mary Wigman, Harold Kreutzberg, Rudolf Laban y otros grandes, Pina Bausch es la heredera directa.

Nosotros, los bailarines de danza moderna, alumnos de Renate Schotelius, Ana Itelman y de Myriam Winslow, junto a Cecilia Ingenieros, Cecilia Bullaude y Lía Labarone, formábamos un grupo de "arañas" como nos llamaban los bailarines clásicos, ya que usábamos el suelo y el espacio de manera distinta. La danza moderna nace con el concepto de que el espacio es infinito, en el que no hay ni arriba ni abajo. Que el cuerpo puede salir de su propio eje estático interno y ponerse a dialogar con ese espacio infinito como si nos encontráramos en medio del cosmos.

La experiencia no solo de haber descubierto a Dore y quedar deslumbrada por su técnica y creatividad, sumada al privilegio de haber sido elegida, junto a Oscar Aráiz, Iris Scacheri, Ana Cremaschi, Susana Ibáñez, Olga Derwell, Angó Domenech y Noemí Fredes, como solistas de entre más de 150 postulantes; seguida por los años de integrar el Ballet de Danza Moderna del Teatro San Martín, que dirigía el mismo Aráiz, y mi participación de su mano en el Instituto Di Tella, en el inolvidable **Crash** fueron uno de los tres pilares sobre los que pude construir mi carrera.

Otro, y a pesar de que suene menor, fueron los tres años de dirigir y protagonizar **Cuentos cambiados**, sobre una idea de Osvaldo Abruzzese, en el viejo Canal 7, adonde tomábamos cuentos clásicos y los sintetizábamos en una nueva forma de la que participaban la pantomima y la danza, pero que no eran ni lo uno ni la otra, sino, y sin que yo lo supiera, una protodanza teatro.

El tercer pilar fue la puesta en escena, compartida con mi querido Jaime Kogan, de **Viet Rock**, en el teatro Payró, en 1968, que marcó un antes y un después en el teatro argentino tanto por su temática como por el lenguaje gestual que creé para la oportunidad.

Y aquí, y munida de ese bagaje, se da mi encuentro en 1972 con mi querido Fito Malamud, quien me trae una obra infantil escrita por Gavensky, que trataba de un Carlitos Chaplin que salía de la pantalla y tenía un encuentro con El Pibe. No recuerdo más detalles, pero sí que me había sonado rara, muy rara.

En mi infancia, en el cine Taricco, adoraba los cortos de Carlitos, de modo que ni lo dudé.

En un raptó de inspiración divina, Malamud, Leonor Galindo, el compositor Mario Litwin y yo inventamos los primeros 20 minutos de una obra sobre el encuentro de Chaplin y El Pibe, sobre recuerdos de pedacitos de muchos films de Carlitos.

La síntesis es esta: Carlitos se despierta, se viste, sale a la calle adonde se encuentra con un canillita a quien le da su única moneda, pero el pillín le quiere robar el reloj. Se produce una persecución desenfundada hasta que llega la policía, pero frente a la visión desamparada del chico, Chaplin no lo entrega. El Pibe se le pega; Carlitos, conmovido, lo deja entrar a dormir a su pobre casa.

El Pibe, entusiasmado, comienza a tocar todo casi destruyendo la casa. En el tironeo que sigue le saca la gorra típica de canillita y sorpresivamente se desparrama una larga y espléndida cabellera pelirroja: El Pibe, en realidad, era La Piba. A la mañana siguiente y después de un intento de educar a La Piba, Carlitos y ella se besan sin querer. Carlitos repite el beso, que ella devuelve con pasión. Y este Carlitos enamorado se vuelve un hombre común, que no se mueve en cámara rápida con movimientos espasmódicos. Se ha enamorado y se muestra con sus circunstancias: pobre, excluido y buscavidas sin suerte.

Pero no sabíamos cómo seguir. No salía nada. Después de las vacaciones deduje que la relación entre estos dos lúmpenes debía continuar, pero alimentada exclusivamente por las historias famosas de los films de Charles Chaplin.

Así ella usará el vestido de rombos de *paillette* que usaba Georgia Hale en **La quimera del oro**, en pleno triunfo de ambos en un número circense adonde él arroja cuchillos. Pero la competencia con La Piba lo hace abandonar el éxito y se mete a obrero, recreando la escena de la alineación con las llaves y las tuercas en **Tiempos modernos**.

La tensión entre ellos se vuelve insoportable, pero la soluciona el estallido de la guerra. Carlitos se alista, tal como en **Armas al hombro** y parte a combatir. En el frente se convierte en un asesino y ella, en la casa, en una puta.

Cuando Carlitos regresa encuentra signos de infidelidad y se produce una pelea feroz, al fin de la cual ella recoge sus mínimas posesiones y lo abandona.

En el dolor, Carlitos llora convulsivamente, convulsiones que se transforman en los mismos gestos maniáticos del personaje de la cámara rápida: ha dejado de ser un hombre más.

Sale feliz a la calle, igual que al principio, y se encuentra con El Pibe, a quien, en su manía, no reconoce. Le compra el diario y se va hacia el fondo, dejando al Pibe/Piba mirando con desolación la monedita.

Crear esto nos llevó un año a Fito y a mí, ya que Leonor trabajaba en la televisión. Yo le proponía, por ejemplo, que pusiera la mesa como si fuera un prestidigitador, distrayendo así a La Piba de que no había nada para comer, y él inmediatamente realizaba la escena con un encanto, precisión y humor fascinantes.

Como esta anécdota tengo más, pero lo que vale decir es que de esta manera caótica pero perfecta fuimos armando la obra. Leonor, como bailarina que absorbía lo suyo cuando venía.

Pero existieron momentos en los que estábamos los cuatro: él, ella, yo y la música, el tercer y gran coprotagonista.

Daba indicaciones y ellos las hacían sin parar ni cuestionarlas. "Mirala, tratala mal. La colcha ahora es un objeto de poder, ¡peléense por ella! ¡Más fuerte! Tirala al piso... arrepentite, acercate, tocale el pelo..."



• “El gran soñador”.

No hablábamos de lo que sentíamos, solo componíamos a toda velocidad, mezclando danza con acción, emoción con gestualidad.

**El gran soñador** fue una experiencia única y maravillosa que nos permitió volar sin límites y que marcó un punto paramétrico en la historia del teatro argentino.

El equipo autoral de **El gran soñador** está registrado de la siguiente manera: 6% para Mario Litwin (música original), 6% para Lia Jelín (idea y dramaturgia), 1% Héctor Malamud (colaboración), 1% Leonor Galindo (colaboración), 1% Martha Gavensky (colaboración).

# FITO, UN GRANDE

Fabián Kamienny

Fito fue mi amigo, mi director, mi colega, mi alma cómica melliza, fue el primer ciudadano ilustre del país de los humoristas creativos y pensantes, del cual siempre se resistió a emigrar, estuviera en el país que estuviera (como en Francia y toda Europa donde fue muy reconocido).

Él siempre se resistió a irse de este país donde la necesidad creativa estaba por encima de la económica.

Mientras hoy en día hay tanta voracidad por el dinero y por el poder, Fito siempre fue un hambriento, pero de la cultura, por la cultura en sí misma, sin ningún interés encubierto.

Le ponía el mismo o un mayor entusiasmo al descubrimiento de una idea cómica que al haber encontrado un tesoro de oro. Y justamente su talento era oro puro, y así y todo siempre se lo estaba regalando a los demás, porque Fito siempre fue un buscador y un generoso de la cultura del que quedan pocos.

Y en ese país de los creativos talentosos donde se atrinchó hasta el final, él dominó todos los espacios, para abordarlos como actor, director, dramaturgo, y hasta productor.

Fue un precursor en eso de escribir con el cuerpo. En 1998 con Fito Malamud y Cecilia Labourt, fundamos el Teatro del Gesto. Gracias a Fito nos pusimos a escribir **Vagabundos** una obra sin palabras inspirada en Wolek, un cómico checo.

Hicimos una creación colectiva bajo su dirección. Fito era genial para eso; escribimos toda la obra en palabras y fue registrada con todo lo que se decía y lo que se sentía con el cuerpo.

Elegimos la obra, porque aparte de compartir su lenguaje compartíamos su misma ideología, la de hacer teatro con mensaje por la defensa de lo que nosotros pensábamos, que eran los mejores valores para difundir...

Él fue marcando camino con el lenguaje del "cuerpo cómico". Fue un defensor de lo simple, del amor, de los valores, del teatro con contenidos, del que había que poner el cuerpo pero siempre poniendo una historia.

Siempre expresó y defendió la sustentabilidad de su arte hasta las últimas consecuencias.

Ser su amigo me permitió convivir cientos de momentos y siempre hizo del humor su himno personal.

Sus pesares trataba de calmarlos sabiendo reírse de sí mismo. Fue un grande, un generoso, daba a los demás todo lo que sabía y todo lo que tenía.

Para mí *Fito* Malamud fue poco difundido o poco interpretado por las grandes masas de su Buenos Aires natal, donde cada ciudadano esconde un humorista, porque en el humor él tocaba música clásica. Era para saborearlo de otra manera, porque él siempre le ponía un vuelo diferente a toda su obra.

Cuando un actor se va, se suele decir que "se va de gira", Fito no debe estar perdiendo el tiempo, debe estar charlando con Chaplin, Los Hermanos Marx y Buster Keaton, no solamente por hablar su mismo idioma, sino que todos eran sus maestros y hermanos por elección y adopción.

Yo sueño con que un día se lo pueda homenajear a Héctor como merece ser valorado, y es haciendo algunas de sus obras en el teatro Colón con una orquesta de 30 músicos en vivo, como a él le hubiera gustado.

Si estas palabras ayudan a hacer justicia por la valoración de un gran hombre y un gran artista, valió la pena escribirlas para que trascienda su obra.



• "Vagabundos".

## “GRACIAS POR TU TRABAJO”

Mario Litwin

Hay acontecimientos en la historia de una vida que parecen insignificantes en el momento de vivirlos, pero que toman una dimensión creciente a medida que los años pasan. Uno de esos momentos fue el encuentro de Héctor Malamud con Charles Chaplin. Yo lo viví. Yo estuve presente. El 1º de mayo de 1976 Charles Chaplin recibió a Héctor Malamud en su residencia de Suiza. Era entonces un actor al comienzo de su carrera. Malamud le estrecha la mano y le dice: “Mercie pour votre travail”. Yo sentí que una especie de complicidad se creaba entre los dos cómicos. Durante muchos años lamenté no tener en ese momento la cámara fotográfica para inmortalizar la escena. Por respeto

nos habíamos propuesto dejar las cámaras en la camioneta y no sacar ninguna foto. Yo siempre supe que Héctor era un gigante, Héctor fue mi hermano y mi maestro. Fue a través de él que aprendí el arte del actor y la manera de traducir el arte dramático en música. Nadie mejor que yo lo conocí durante todo ese período de cinco años que duró **El gran soñador** y su gira por Europa, en la que compartimos interminables conversaciones en tantas habitaciones de hotel, camarotes de barco, compartimentos de tren y miles de kilómetros en camioneta. Héctor era un hombre repleto de creación. Y a vos también querido hermano te digo: “Gracias por tu trabajo”.

## MI PAPÁ

Mara Malamud

Amigo, director, profesor, actor, compañero y Papá. Así lo nombro como hija.

Me siento orgullosa de decir: “Ese fue mi viejo, ese hombre fue mi papá”.

Este libro que surge para homenajearlo, me permitió aprender y conocer muchísimas cosas que él había hecho en toda su carrera.

Desde un **Gran soñador** hasta un **Tango clips**, mi papá pasó por muchísimos países, personajes, obras, ficciones, comedias, películas.

Con todo lo que tenía que era poco, triunfó en Europa y logró lo que más amaba: actuar.

Con mi papá tenía una relación única, porque a pesar de las discusiones o problemas, siempre había algo para hacer: jugar a las cartas, ver películas, programas de televisión, obras de teatro, en fin, pasar el tiempo con mi papá era lo mejor.

Me llevo los mejores recuerdos de él, pero el más grande fue ser la actriz de la obra **Petit Cabaret** junto a Brenda Margaretic, Iván Vitale y Ailen Shiffer. Que él haya sido mi director fue lo más importante que me pasó.



• El elenco de “Petit Cabaret”.

# EL PACTO CON EL ACTO DE HÉCTOR

Daniel Kargieman

Caro.

Expongo mi dolor, arrancándome de cuajo el alma sobre la que dormimos juntos abrazados uno al otro durante los últimos años de plomo laboral, cuando sacaste de gira a pasear la vida hacia el otro lado del inconsciente mismo de tu teatro, para siempre nunca acabado.

Flotas en mí. Me nadas mar adentro con tu cuerpo cómico haciendo feliz a la ballena que te agradece tanto... tanto... tanto... que te pide, te ruega que la pesques y te la comas si de alimentarte se trata.

Qué lindo querido Fito transitarte por esta vida. Nada desde entonces será lo mismo para mí después de ejercer con humor el amor a tus incondicionales íntimos que te disfrutamos cerca.

Tu cuerpo escénico consagrado al juego en las tablas, en la calle, en las plazas, en el país y en el mundo al que mordiste como un niño a su juguete, ese que convivió con vos toda la vida y del que mamá y con el que me mantengo en estado de jolgorio cuando te pienso y como te siento desde ayer, hoy y para siempre.

Lo siamés se escenificó en nuestros cuerpos en dos encuentros, allá por Callao 86 y nos convirtió definitivamente en hermanos para siempre, el que yo elegí... y vos... querido poeta del cuerpo cómico, del actor incansable con el que narraste el drama del hambre del hombre por ejercerse a sí mismo, expresado en tus ojitos tristongos de mirada chistosa... necesito que sepas que estás en todas mis obras, siendo parte del padre que me prometiste y ahora en la que estoy escribiendo y dirigiendo y sos el motor de la siguiente cuyo título y tema tanto te conmovió y querías actuar, porque yo en ellas narro mi mundo y en el estás vos, Fitito del alma, mi maestro.

Nunca me voy a olvidar los saques de ja ja ja que nos pegábamos después de la variedad que creamos en Liberarte y que vos dirigiste con tanto ahínco. Eras un toro en la producción de sentido

cómico, en la organización del humor del otro. Esa síntesis que lograste entre humor y poesía de lo que yo todavía bebo y te devuelvo en cada acto teatral que hago.

Después de tanto llanto y en silencio me metí en esta fiesta que es este libro que con tanto amor organizaron tus queridas Mara y Cecilia la gran Labourt para imprimir en tu cuerpo la palabra de los que te amamos para siempre.

Hasta la próxima,  
Amor.



• Malamud junto a Carlos Trafic en el Festival de Nancy.

# A FITO MALAMUD

Mauricio Kartum

Todos los actores lo han padecido alguna vez: atravesados, emocionados, atrapados en su papel miran sin quererlo a la platea y su mirada se cruza de pronto con la de un amigo, un pariente, alguien querido que no está mirando al personaje sino al actor, que le sonríe cómplice, que le pone el lugar en crisis. ¿Cómo seguir después de esa mirada? Fito contaba su experiencia con esa gracia judía irresistible que tenía. Era por entonces un flaquito de timidez enfermiza, y con sus 22 años recién se subía al escenario. Era en el Theatron, en una galería de avenida Santa Fe y con un elenco independiente hacían como podían **Ubú Rey**. A él le había tocado el diminuto pero heroico rol de un soldado y su fusil. En una escena en la que su personaje cae herido boca abajo en el escenario observa de

rejo que alguien del público se levanta de las primeras filas y se acerca hasta el proscenio lentamente apoyándose en un bastón. La mujer se le arrima, le sonríe, y le habla agachada y en voz baja, como si con eso pudiese disimular su presencia. Malamud escucha la voz temida y quiere morir de verdad: “Fito... ¡la bobo te vino a ver...!”. Los actores se desorientan. Uno largo una risita irreprimible. Montado en un caballito de plástico el Rey Ubú repite rabioso entre dientes: “No se rían, pelotudos... no se rían...” En el marco de aquel desmesurado teatro del absurdo el público no entiende si todo es parte de la obra de Jarry. La abuela regresa sonriente a la butaca. Desde el suelo el soldadito abochornado, rojo, repite con voccecita ahogada: “Andate abuela... andate”.

# SIN HUMOR NO HAY POESÍA

Raúl Manso

Héctor Malamud, era un poeta, y su poesía, escrita con el cuerpo, estaba llena de humor.

En el espacio escénico su arte se fundaba en el principio de la transformación de todo aquello que fuera la realidad, o quizás sería mejor decir que nos hacía ver la realidad desde otro punto de vista, donde el espacio, los objetos y las personas cobraban otra forma y otro significado. En sus espectáculos, laboratorios o seminarios nos ponía de frente a un mundo fantástico, lleno de una tierna poesía *naïf*, con referencias existenciales, sociales o políticas.

Todo lo convertía en un espectáculo alucinante, lleno de sorpresa. Difícil era alejarse con la mente de la performance que te proponía.

Mis inicios como actor profesional, fueron junto a Héctor.

Por los años 70 me encontraba ensayando con Ricardo Monti su primer suceso **Una noche con el señor Magnus & hijos**, una obra de gran impacto dramático; en el mismo período Héctor me propone crear juntos un espectáculo cómico.

—¿¿Cómico?!— dije yo.

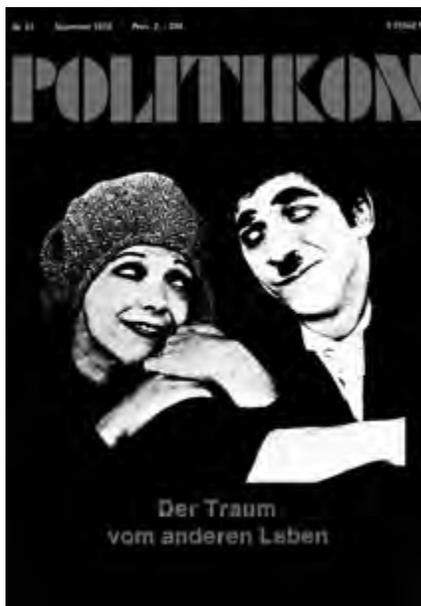
—Sí, cómico— insistió él.

—Pero yo soy un actor dramático! —le contesté con énfasis, y como respuesta a esta, mi orgullosa autodefinición de actor dramático, una gran carcajada quebró la atmósfera intelectual de la Giralda.

—¿Pero de qué te reís? — le pregunté un poco picado, y él riéndose me pidió que repitiera la frase, con el mismo énfasis de la primera vez pero con una cucharita en la mano.

Se la repetí con un poco de bronca, y él se largó a reír con más ganas, y me decía:

—Acercala a la boca. Acercala a la boca— y se reía al punto que me empezó a contagiar y yo repetía riéndome y él seguía divertido y yo que seguía repitiendo, que era “un actor dramático” pero riéndome, cada vez más divertido, imitando a Castillo (un cantante famoso de tangos) porque la cucharita se había transformado en un micrófono...



• London Festival.

Esta fue la primera lección que me dio el maestro y como conclusión, me dijo la hermosa frase: “No hay actores dramáticos o cómicos. Solo hay actores”. Me lo dijo en la Giralda, el lugar de nuestros encuentros, donde reíamos, llorábamos, amábamos, soñábamos y esperábamos el alba.

Y así nació **Balurdos de media noche** una serie de *sketches*, llenos de gags con alusiones a la realidad social, política, y cultural del momento, donde los actores nos transformábamos constantemente sugiriendo con el cuerpo objetos, animales, parodiando personajes de la política (Aldo Ferrer), o de la televisión (“Simplemente María”). Todo esto acompañado de la música de otro gran artista, Mario Litwin, que tocaba tres instrumentos a la vez.

Un espectáculo de café-concert muy divertido que selló mi carrera como actor. Desde ese momento no nos separamos más, aunque si uno

vivía en Argentina y el otro en España o Italia o Paris siempre estuvimos muy cerca.

Héctor era un maestro permanente en la escuela que fundé en Milán, Studio Laboratorio dell’Attore.

Sus seminarios eran encuentros donde los alumnos se enfrentaban a un duro trabajo físico de desestructuración corporal, la fatiga no impedía el divertimento, porque el trabajo creativo era lúdico.

Héctor era un gran maestro, con una gran intuición artística, nacido en las butacas del cine.

Su paso por ITUBA (Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires) fue breve pero muy divertido, ninguno de esa camada, ni alumnos ni maestros podrán olvidarse de Malamud. Es allí donde comienza a mostrar que su instinto artístico no tenía ningún lazo con el mundo académico, intelectual stanslavskiano, que se respiraba en ITUBA, porque él era primitivo, genuino, franco, influenciado por sus primeros maestros que fueron, el cine mudo, Pepe Arias, Augusto Codecá, Luis Sandrini, Pepe Iglesias (*El Zorro*), Tatín, Balá, Pepe Biondi, los dibujos animados y no nos olvidemos sus inicios en el programa radiofónico de Juancho.

**Con permiso o sin permiso** una obra para niños dirigida por nuestro querido amigo Carlos Casale, nos permitió seguir trabajando juntos y también conocer a un grupo de buenos

actores, que a pesar de que pasaron tantos años seguimos siendo grandes amigos.

En esta obra Héctor mostraba toda su energía cómica, difícil a veces de contenerla en los límites que imponía la obra, pero de un gran desborde de comicidad.

Sería muy largo contar tantas anécdotas divertidas. Su comicidad se manifestaba no solo en el espacio escénico, sino también en la vida, en la calle Corrientes, cuando divertía haciendo el torero con los autos, o en el restaurante cuando caía de golpe en la mesa donde estábamos comiendo, sobre los platos, botellas y vasos, haciéndose el muerto. La llamaba “La muerte súbita”.

Transformaba los cubiertos, con la cuchara de sopa se cubría un ojo y hacia un pirata, con la servilleta un ramo de flores, y si era de papel, una careta, y con el peine, unos bigotes a lo Hitler... innumerables gags.

Un encuentro importante fue con Lía Jelin, y *El gran soñador*, con Lía tuvo por primera vez que someterse a una férrea disciplina, respetando los límites que le imponían las coreografías y toda la actuación.

No era un mimo, no era un bailarín no era un acróbata, no era un *clown*, era sí un actor con todas esas características, que sin palabras en **El gran soñador**, con su cuerpo como instrumento, expresaba emociones, sentimientos, vida, un instrumento capaz de hacernos ver el absurdo de los “tiempos modernos”.

Europa lo entendió porque en él vieron reflejarse el arte de artistas como Buster Keaton, Laurel y Hardy, los Hermanos Marx, Jacques Tati, Los Tres Chiflados, Charles Chaplin. Este último lo recibió en su casa.

Bueno, es inútil que continúe contando qué hizo Malamud en Europa, solo agregó que su producción en Italia fue espectacular, creo que no hay región o provincia donde no estuvo con su trabajo, dejando una huella indeleble.

Sería interesante que la gente de Milano, Torino, Perugia, Piacenza, Roma, Trieste, por nombrar algunas ciudades, escribiera un breve testimonio. En Milán, en el teatro CRT, años 80, se exhibió en un importante festival internacional, junto a los más grandes actores cómicos como Boris Polivka e Yves Lebreton.

Sus laboratorios se llamaban “El cuerpo cómico”, y sus clases se iniciaban con una breve charla sobre las distintas técnicas de la comicidad, luego de un breve calentamiento daba las pautas principales de su técnica, basada en la transformación de objetos, que en la realidad tenían una función concreta, pero al ser transformados adquirían otra función, una función fantástica.



• Héctor Malamud con la compañía francesa Cosmocómic.



Los alumnos se ponían a trabajar, y así como cuando abrimos una botella de champagne, el corcho deja libre una magnífica energía, así en muy poco tiempo el espacio de trabajo se colmaba de energía creativa, plena de imaginación, de humor y sobre todo de alegría.

Después de los objetos, los cuerpos que se transformaban en objetos, en puertas de castillo invadido de fantasmas que se abrían con rumores, en una pelota que después de un puntapié rodaba en el espacio, o cuando un alumno se transformaba en un sillón maldito que estrangulaba cuando se sentaba alguien que no le gustaba, en cambio si se sentaba una chica, el sillón le hacía el amor.

Seguía con la construcción de estatuas con tema, individuales o en grupos, como también construir sueños con una historia que a veces se convertía en una pesadilla, donde los alumnos debían hacer un *stop*, parar la acción en el momento de mayor pánico, congelando los cuerpos que quedaban en suspensión. Proponía investigar la creación a partir del estereotipo con temas (la familia, el hospital, la corte...)

Los días del seminario pasaban velozmente, los alumnos enlo-

quecidos con el trabajo y con Héctor que se daba a ellos con gran generosidad. La técnica y el duro trabajo de los alumnos sumado a la gran fantasía de Héctor y a su habilidad como maestro para estimular a sus alumnos, hacía que los seminarios terminaran con una muestra de pequeñas historias, que podían llamarse: "Accidente en el circo", "El castillo encantado", "Asesinato en la corte", "Maldita naturaleza", "Confusion en la guerra"... tantos otros títulos.

Los trabajos estaban llenos de sensaciones, sentimientos, emociones, Héctor rechazaba la frase fácil o la vulgaridad, para hacer reír. Señalaba el valor de la ironía, el de reírse de sí mismo, el del ridículo, el del absurdo.

Todo terminaba en una atmósfera onírica y de gran hilaridad.

Bueno me paro acá, porque yo para hablar de Héctor Malamud necesitaría todo este libro.

No quiero caer en el tango, pero soy un muchacho de barrio, y por más que me esfuerzo para evitar la banalidad, permítanme, como si fuera una licencia poética, decirle a Héctor, mientras me resbala una lágrima: "Querido mío... Corrientes está vacía, ¡cuánto te extraño!".

## LOS GAGS: PRECISIÓN Y FE

Horacio Marassi



• "Baby Clown".

La creencia en el material que se produce, era algo que tenía Héctor. Recuerdo que siempre hacía unos gags con un encendedor: lo prendía, se lo ponía en la boca y tragaba el fuego, después lo volvía a poner. Era una acción muy cotidiana, pero le ponía la energía adecuada y la convicción para hacerlo. Siempre daba gracia, era creíble y funcionaba.

Cuando hicimos **Baby clown** me pasó lo mismo. Muchos gags que se le ocurrían a él, me los hacía y eran efectivos y a veces a mí no me funcionaban, por no poner la energía adecuada. Pero esta energía uno no la ponía porque juzga al material previamente, se lo califica, se lo moraliza.

Él no juzgaba ni moralizaba sobre el material de trabajo, lo que hacía, funcionaba.

Este debe haber sido un factor para que el espectáculo **Petit Cabaret** que realizó con chicos de 10 a 12 años haya sido tan bueno.

Seguramente los chicos creían en el material, no lo juzgaban como a veces uno de grande lo hace. Independientemente del trabajo profesional que tenía el espectáculo.

También era importante en Héctor esa capacidad para transformar el objeto, dándole otro carácter; y era en ese instante que se volvía poético.

Fellini decía que lo importante no es que a uno se le ocurran muchas cosas, sino cómo esas cosas se entregan al espectador y describía una escena de la película **Ciudad de las mujeres**, donde Mastroiani, se cae de una cama matrimonial donde él está con una mujer y debajo de la cama, encuentra en la pared un agujero por el cual se mete y desemboca en una especie de tobogán montaña rusa. Y esto para Fellini era lo más importante: que el espectador entre en ese cambio sin ningún sobresalto y sea llevado de tal forma que, cuando se da cuenta, ya está en otra cosa.

Con la transformación del objeto sucede lo mismo.

Cuando le preguntan a Fellini qué es el *clown* en la película **Los payasos**, cuando va a responder, ¡jizas!! le cae un balde que le cubre toda la cabeza y le impide responder. La respuesta está dada por la misma situación.

Volvé Héctor, no te hagas más el dormido.

# HÉCTOR, UNA IMAGINACIÓN SIN LÍMITE

---

Nora Mercado

Escribo en plural ya que conocí y trabajé con Héctor junto con Silvia Kanter y como Las Caladas y Coloradas.

Ambas formadas como actrices por Luis Agustoni.

Nos fuimos transformando con el humor al crear el dúo, pero quien nos moldeó como cómicas fue Héctor Malamud.

Fue al finalizar una función de Las Caladas y Coloradas, en Medio Mundo Varieté (1988). Se acercó al final y nos habló de la comicidad de una manera que nos sorprendió, pero todavía no sabíamos quién era. Después, fuimos a comer y lo vimos sentado en Cuchillo y Tenedor y lo invitamos a compartir la cena. Ahí supimos quién era Fito Malamud. Estaba recién llegado.

Pudimos en el tiempo compartir proyectos

Realizamos dos espectáculos, uno desde la idea, **Las Caladas y Coloradas se van a Hollywood**, otro sobre la idea de otro, **Aerolíneas del Humor**.

Nuestro humor estaba basado en la composición del personaje y en el diálogo. Con Héctor trabajamos potenciar esa composición desde lo expresivo. Nos llevó al límite y nos ayudó a cruzarlo, nos dio un ritmo infernal que gana al espectador, y en el que se fluye corporalmente: el juego con el cuerpo, el gesto cómico, el gag físico, la mirada, la pausa, el remate, la transformación de objetos, la transformación del espacio, el juego, el juego, el juego...

Su imaginación no tenía límite y permitía que otros ingresaran a ese mundo con sus aportes, con mucha facilidad; y con la misma desenvoltura ingresaba a la imagen del otro. Creo que en un ensayo donde hay varios niveles de comunicación, el más maravilloso con Héctor era el de compartir imágenes como si fueran un holograma en el que todos participábamos, los personajes iban y venían, después al ponerlos en el cuerpo sabían para dónde y cómo ir.

En dos ejemplos voy a contar cómo de su mano la imaginación no tenía límites y el cuerpo puesto en acción, tampoco.

En el año 1990, dentro del espectáculo **Las Caladas y Coloradas se van a Hollywood**, hacíamos un policial donde interpretábamos ocho personajes en 20 minutos.

En el año 1993, hicimos **Aerolíneas del Humor**. Todo el espectáculo era particular pero el momento de la película del

vuelo: "guerra en el aire", era desopilante. Un encuentro a cielo abierto de dos aviones enemigos. Apoyados en dos aviones puestos como chalecos, vestidas de época, con una banda de sonido, con locución y efectos, una coreografía de gestos, con exigente precisión en cada movimiento, sincronización con la cinta musical, transformación de objetos y del espacio...

Héctor nos enseñó a tener absoluta confianza y convicción en lo creado, fuerza para sostener la imagen y el juego hasta con mover y hacer reír al otro.

Fue muy generoso, nos forjó como actrices cómicas respetando nuestros estilos, siempre riéndose de nuestras ocurrencias y por supuesto de las propias, con la misma sorpresa que si fueran de otro.

Así que, si el valor de una persona está en cuántas vidas toca e influencia, damos dimensión a la vida de este capo cómico, reconociendo y agradeciendo que tocó la nuestra con la varita del humor.

# PALABRAS SOBRE HÉCTOR

---

Hugo Midón

Palabras de Hugo Midón en una nota de Hilda Cabrera sobre el estreno de **Playa Bonita** donde Héctor Malamud tuvo bajo su dirección la puesta de gags visuales.

Así decía Hugo:

– (...) Para esto llamé al actor Héctor Malamud, que falleció poco después, en diciembre del año pasado. Malamud trabajó muy bien con los chicos. Era fantástico.

– Se lo recuerda con cariño; tuvo entre sus maestros a Dario Fo, a Jacques Lecoq, y vivió y dio clases en varios países europeos...

– Con él fuimos compañeros en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires en los años '60, donde estudiamos con el maestro Oscar Fessler. Teníamos un interés común en los objetos y en sus transformaciones. Héctor hizo espectáculos utilizando esos conocimientos. Era un mago. Era también muy bueno para armar gags a la manera del *clown* o el payaso. En **Playa Bonita** colaboró además Carlos Gianni, que me acompaña desde mi primera obra, y otra gente que aprecio.

# A HÉCTOR MALAMUD

---

Carlos Monroy

Siempre me pareció un grande. En 2001 en medio del desastre económico del país lo llamé para generar un guión de cine a través de improvisaciones. Un guión que tuviera grandes actuaciones y casi nada de producción. Apenas un galpón de fábrica.

No había un peso, y él respondió enseguida, a pesar de tener que parar la olla como cualquiera en esos momentos difíciles. Su personaje era el Ruso, un *gangster* retirado siempre de buen humor. Como le conté la idea, él, que era gran conocedor de cine, me dijo: "Vos querés algo como **Doce del patíbulo**". Y ahí nos quedamos hablando como tres horas de cine, de Keaton, de Lubitch, rememorando escenas y disfrutando como dos chanchos.

Trabajamos como cuatro meses, y nunca faltó a un ensayo, calmando mi endémica angustia de director, con su risa contagiosa, o con sus ocurrencias de hacernos creer que nos iba a derramar una taza de café encima y en el último instante, hacernos ver su ductilidad de malabarista avezado. Paradoja de que el guión era una historia dura de venganzas, y para mí cuando él entraba en escena, era como la punta de lanza, el que

hacía cortar el aire con un cuchillo, por su tremenda manera de manejar los silencios, generar climas e inquietud.

Era un arte que dominaba, y en medio de ciertas escenas violentas, tenía la rara virtud de meter el instante de humanidad, de humor o ternura.

He visto pocos actores como él, tan buenos y a la vez tan humildes, tan sin poses.

Más adelante organizamos un curso sobre la historia del humor.

Los estudiantes lo veneraban como un ídolo. (y los estudiantes de cine a menudo creen ser genios).

Me decían que les había abierto la cabeza.

En mi último guión escrito hay un personaje, que también se llama el Ruso y que escribí pensando en él. Me acompañó durante dos años, lo que duró el proceso de escritura. Pero no pudo ser. No pude decírselo. Pero él me sigue acompañando.

Cada tanto me acompaña en los bares donde escribo.

Los buenos tipos no te dejan nunca en la estacada. De eso estoy seguro.

Te recuerdo, Héctor.

# LO BUENO DE MALA

Julián Midón

Conocí a Mala allá por el año '89, trabajando juntos en el programa de TV **Vivitos y Coleando**, aquel ambicioso –acaso el más– proyecto de mi papá. Fue la intención de este último realizar un producto de excelencia para los chicos en el marco de la TV pública, para lo cual siguió una línea (y un nombre) que había surgido de la obra **Narices**, hecha en momentos del retorno a la democracia de nuestro país y que giraba alrededor de la idea del advenimiento de los payasos, renovando el concepto de *clown* como símbolo de alegría, juego y compromiso, en contraste con la chatura de “los hombres serios, que han hecho lo que han hecho y peor no lo pudieron hacer”. Dentro del programa había varios números fijos, dos de los cuales eran escenas protagonizadas por chicos de unos 12 años, dentro de los cuales estaba yo. Otros números eran escenas de comedia con canciones, sketches de magia, títeres, y más. La idea inicial de mi viejo fue mutando y adaptándose a medida que se grabaron los primeros programas, cada uno de los cuales tenía como título un objeto, a partir del cual giraba la temática de cada programa (panes, espejos, zapatos, etcétera). Héctor apareció por primera vez en medio de esos cambios, en el programa “Sombreros”, que empezaba con una canción sobre Charles Chaplin. Allí estaban, los 5 bailarines de siempre, moviéndose al compás de la música de Carlos Gianni y la coreografía de Ricky Pashkus, homenajeando a Carlitos, uno de los ídolos del dramaturgo, al son de “Carlitos se ríe de muchas maneras, y el que ríe último, ríe mejor”. Recuerdo estar viendo el programa –era un gran fan, además de trabajar en él– junto a mi papá y ver en el centro de la escena al mismísimo Charles Chaplin, vivito y coleando, haciendo piruetas en los estudios del viejo canal 7. Mi temprana edad no me hacía tan ingenuo como para creer lo que veía, pero era difícil no hacerlo; allí estaba, era él, no había dudas, su cara, sus gestos, su cuerpo, sus movimientos, sus muecas. Cuando le pregunté a mi papá quién era, me respondió sin quitar los ojos de la pantalla, y allí fue cuando escuché el nombre, por primera vez, de Héctor Malamud.

A partir de ese momento, quien ya había llamado mi atención por primera vez con tan noble engaño se hizo objeto de mi culto, y muchas veces lo buscaba con entusiasmo en las cintas de VHS que dejábamos en “auto rec” cuando no podíamos ver el programa en

vivo. Héctor pasó a formar parte del personal protagónico estable del programa, completando un inolvidable quinteto de comedia junto a Andrea Tenuta, Roberto Catarineu, Carlos March y Hugo Midón. También, pasó a tener su sección propia del programa, basada en la técnica de pantomima. Estos números eran para mí, sencillamente fascinantes, y llegaban a llamar mi atención como pocas cosas lo habían hecho antes. Recuerdo muy bien, por ejemplo, esta sección en el programa “Cepillos”. Héctor tomaba un set de cepillos de diferentes tamaños y características y junto al extraordinario acompañamiento improvisado y en vivo de Gianni ejecutaba un número de la calidad artística más alta que yo haya visto en una pantalla de TV. Un par de cepillos, con el solo arte de la mímica, se convertían de repente en un sándwich de considerable tamaño a punto de ser comido; otro en una granada en medio de la guerra; uno más grande en caballo y otro en un espejo de mano que una “señora bien” utilizaba para maquillarse. Todo esto se veía, estaba allí, era una película que Héctor protagonizaba en mi mente, no esta vez como Carlitos sino como el payaso Hemal (**Héctor Malamud**).

Él y mi papá tienen muchas cosas en común, y digo “tienen” y no “tenían”, porque algunas de estas cosas perduran incluso después de la desaparición física. Eran dos tipos cuya presencia nunca pasaba desapercibida, con ideas muy claras de hacia dónde ir sin perder la posibilidad del cambio, una cualidad muy sutil pero imprescindible para cualquier director. Dos almas que transitaron este mundo con una intensidad que quizá eventualmente se paga con salud. No creo una casualidad que se hayan ido casi al mismo tiempo, despidiéndose de este mundo y uno del otro compartiendo un último trabajo juntos hace muy poquito, en **Playa Bonita**, dejando su huella entre los más jóvenes. Se fueron antes, pero dejaron su marca en muchos y, en ese sentido, seguirán vivos por mucho tiempo.

Héctor hacía vivo lo inerte, creaba una realidad de la nada y la ponía en frente tuyo. Ya sea trayéndote a Chaplin desde el más allá, convirtiendo un cepillo en teléfono o incluso con la palabra exacta, por si el gesto no alcanzaba.

A los que no nos gustan las despedidas, cuando alguien se va, no decimos chau. Decimos gracias.

# LA VIDA ES UN CASTING

Pepe Muchnik

“¿Ya estuviste en un casting? Tendrías que venir Pepe, para la poesía tendrías material de sobra”.

“Fume el cigarro como un mafioso; no, así no; como un *capo di cappi* ¿me entiende?”.

Escuchá la última: “Cuente la plata, como si fuera una rata; muy bien, como si fuera una rata”.

Así me hablaba en Epinay Sur Orge ese verano francés de 2008; le gustaba venir a casa. “¡Qué tranquilidad Pepe! Y hasta me preparaste kreplej, ¡qué bárbaro! ¿Hace cuánto que no como kreplej!? Mi bobo sabía hacerlos, mi vieja ya no...” y comenzaba sus recuerdos de familia con algunas lágrimas esperando entre bambalinas.

Aguantaba la tranquilidad dos o tres días, luego se disparaba. “Yo necesito terapia de grupo... ¿entendés?, un grupo de psicoanalistas para mí”, era otra de sus favoritas.



• “Los clowns de Dios”.

Ese verano de 2008 había algo especial en nuestra charla, un *je ne sais quoi* premonitorio, me gustaban esas charlas, uno se apoyaba en las locuras del otro y así íbamos subiendo, saltando muros, engañando escaleras, diluyendo hormigones.

“No te hagas malasangre, todo es un casting Héctor, el mundo es un casting, desde la cajera del súper hasta las Asambleas de la ONU, todos están en su casting”. Me miraba sin decir nada, como pidiendo que aumente el delirio. “Vamos a hacer una obra de puta madre Héctor, una obra sobre el casting, no el casting del teatro, el casting del mundo, teatro fractal, la matriz de la locura humana en escena, teatro cristal. Los cristales se van agrandando, multiplicando, el público queda atrapado en los cristales...” Me dejó divagar sin interrumpirme, tardé cuatro horas antes de dormirme, me daba vuelta en la cabeza.

—Tenés que escribir esa obra.

—No, Héctor.

—Tenés que escribirla, Pepe.

Nos volvimos a ver en Buenos Aires.

—En Octubre, voy a tu casa, ahí podemos trabajar tranquilos; pero no vuelvas Pepe, vos quedate en París. Nos encerramos a delirar tres tardes en mi refugio de la calle Garay.

Hay momentos en que uno se siente bien, uno está en ese punto mordiendo la vida que larga un juguito como gotas de eternidad.

“Leeme un poco —me interrumpió borroneando un papel—. El tipo debe actuar de espaldas al público, actúa para la cámara que lo filma y proyectamos en la pantalla. Me gustaron los tres espacios. ¿Cómo se te ocurrió una mesa de póker? Lo de las escobas me parece genial, bien simbólico. —Buscó una escoba, se puso a bailar. —Así, debe ser así, como una bruja volando sobre la ciudad. Tenés que terminarla Pepe, me la mandás por email y cuando vuelvas en marzo de 2009...”

En octubre de 2008 Héctor Malamud obtuvo el Premio Pablo Podestá a su Trayectoria. El 17 de diciembre del mismo año partió este gran actor. Era un grande, de los que jugaron su vida al teatro, revoleando el alma a cara o ceca.

# QUERIDO HÉCTOR

Ricky Pashkus

Querido Héctor.

He decidido escribir estas líneas en forma de carta pues no sabría hacerlo de otra manera.

Prefiero escribirte a vos y dejar que aquellos que quieran pispiar lean lo que nos escribimos.

Primero te pido perdón por tomarme el atrevimiento de escribirte esta carta que será publicada ya que sé que no éramos amigos de vernos diariamente ni mucho menos, pero sí creo que nos profesábamos amor y respeto mutuos.

No sé si llegué a contarte alguna vez que la impresión que generó en mi **El gran soñador** que, junto a Leonor Galindo, hiciste dirigido por Lía Jelin, tuvo mucho que ver con la elección de mi carrera.

Aquel silencioso espectáculo fue, creo recordar, lo más cercano a la primera gran comedia musical argentina que vi.

Después, la vida me permitió encontrarte en diferentes lugares y dirigirte sobre el escenario en **Rita la salvaje**, el espectáculo de Gonzalo Demaria en el que trabajó Emme y tantos otros actores queridos.

El rol que hacías en la obra siempre pensé que tenía mucho que ver con vos, un personaje que amaba el trabajo de actuar, resultado de ese amor, del oficio, de la calle, del conocimiento de los trucos, un buscavidas de vida (no de otra cosa).

También conocí a tu hija. La relación que con ella mantenías era profundamente enternecedora pues pocas veces vi llegar a los estrenos a un padre y a una hija tan conmovidos por participar del rito y ceremonia teatral, como si la llevaras a presenciar una ceremonia de iniciación. A Cecilia la conozco desde mucho antes de que ustedes estuvieran juntos y así, tres personas se reunían en un amor muy íntimo que yo desconocía y que me permito decir conocía de alguna manera.

El teatro argentino perdió mucho cuando te fuiste. Perdió sobre todas las cosas la posibilidad de comprender a través de uno de sus mejores exponentes lo que es accionar sin hacer de esa acción algo más que la concreción de un deseo, trabajabas por amor, trabajabas por trabajar, trabajabas para comer pero no trabajabas para exhibirte.

Recuerdo tus múltiples seminarios hablando del humor, recuerdo tu verbosidad con la que me siento tan afín ¡y que hacía que entre dos verbosidados estuviésemos interrumpiéndonos continuamente!

Te cuento un poco cómo anda todo por acá; las veo muy bien a tu hija y a Cecilia. Sin lugar a dudas nos hemos perdido toda una presencia importante e imponente del quehacer de lo "sencillo", del humor de lo "cotidiano", de la poesía "humana".

Acá en lo aparente no mejora nada, ¡para qué te voy a contar! Las cosas que vos pudieras haber intuido se han desarrollado, desintereses colectivos, falta profunda de curiosidad por lo que le pasa al otro, una terrible complejidad de animarse a salir de la máscara social y jugarse por algo personal, refranes y *slogans* por todos lados, discursos... nos estamos mareando entre todos.

Hemos avanzado en algunas cosas, existe el casamiento igualitario entre personas del mismo sexo y no me meto en lo político pero creo que toda discusión viene bien, a mí me gusta el momento que estamos viviendo, no le tengo miedo a esta pelea.

Te quería escribir para contarte que se te extraña mucho, que humanamente estamos dando pasos para atrás y rogando que sea verdad aquello de que esta etapa sea ese pasito para atrás que le permita a tu hija dar diez pasos hacia adelante junto a toda su generación.

La resistencia humana tiene fin. Y no es solamente la muerte.

Te saludo desde aquí y te veo dentro de un rato.

# MI HOMENAJE

Roberto Perinelli

En realidad, la memoria no me ayuda, pasaron muchos años, por eso no recuerdo cuándo conocí a Malamud (nunca lo llamé Fito, del mismo modo él tampoco me llamó Bocha, sino Perinelli). Lo que sí se me hace presente es que Malamud abría enseguida las puertas de la amistad y enseguida, entonces, empezamos a celebrar nuestros encuentros como si fuéramos compinches de años. Lo recuerdo con sus camisas celestes eternamente arrugadas (acaso era una sola), contándome de sus proyectos mientras alguna persona de espalda dolorida esperaba inútilmente, porque este kinesiólogo prefería ensayar que atender pacientes, lo que le hacía renegar u olvidar sus citas profesionales.

Lo que sí recuerdo es que éramos jóvenes y como tales unos irreverentes críticos de los estrenos teatrales recientes (que no eran tantos, todo muy diferente a estos tiempos de diluvio). Siempre le encontrábamos el pelo al huevo y ante el descubrimiento del defecto, por parte suya o mía, metíamos los dedos por la hendidura hasta llegar al ridículo, para reírnos del o de los ausentes a carcajadas, todavía con más ganas. Claro, entonces, con apenas unos pininos a cuestras, en mi caso escuálidos escritos y en el suyo alguna incursión en un escenario no consagrado, todavía no nos habíamos dado cuenta de que es más fácil deshacer que hacer. Repito la disculpa, éramos muy jóvenes y el futuro nos sonreía, nos estaba esperando.

Tampoco recuerdo por qué razón fui a ver **Juan Moreira Supershow**, dirigido por Alfredo Zemma, cuando la temporada estaba muy avanzada y el espectáculo ya era un suceso del cual hablaba todo Buenos Aires. Me queda absolutamente claro que, sentado en las movibles sillas de plástico del viejo Teatro del Centro, nunca me reí tanto. No tengo que explicar las razones de mi regocijo. Para quienes vieron semejante portento les resultará razonable, para quienes no, este no es el lugar para contárselos, porque se sabe (y en eso se basa la inmortalidad del teatro) que lo que ocurre en el escenario es irrepetible, sustento de placer o de enojo solo para los que estuvieron esa noche en la platea.

Luego de la función, Malamud nos invitó a tomar un café (yo había ido con mi esposa Elba), y ahí me comunicó su decisión

de abandonar el espectáculo (“¡está loco!”, pensé yo) para sumarse a un proyecto de una tal Lía Jelín que se refería a Charles Chaplin. Lo que me sonó distinto, y me hizo creer que su desvarío podría no ser tan grave, es que se trataba de un espectáculo sin palabras, una iniciativa que así dicha respiraba imaginación, riesgo y creatividad en una Buenos Aires que en ese entonces estaba en lucha contra el realismo escénico.

Esa vez fui al estreno de **El gran soñador**. Lo esperé a la salida y Malamud bajó los escalones del teatro Olimpia, vestido con la inevitable camisa celeste, arrugada, haciéndome la pregunta inútil: “¿Perinelli, te parece que esto va a andar bien?”.

No creo necesario hacerme cargo de los resultados de **El gran soñador**, el sobresaliente (sí, sobresaliente) trabajo que lo llevó a Europa y le permitió transitar por todo el continente. ¿Malamud habrá escrito sobre esto, existe algún relato de esta aventura teatral verdaderamente excepcional? No lo sé, tal vez algún investigador oportuno (hay pocos que merezcan este adjetivo) lo hizo por él y tenemos la suerte. Pero lo que sí puedo afirmar es que uno, vaya donde vaya, se lleva lo que es, y en uno de los tantos encuentros que tuvimos después, cuando él se tomaba vacaciones invernales y visitaba el pago que hervía de calor, me contó qué era lo que más lo fastidiaba de su vida actoral europea: las certezas de su agenda; sabía qué tenía que hacer y dónde, de aquí a dos años por delante. Y para aclarármelo, me mostró precisamente su agenda (de hojas arrugadas, por supuesto), donde había anotaciones, día por día, de localidades francesas que esperaban al Gran Soñador en sus escenarios. Sin duda Malamud extrañaba, allá, la tradicional condición del actor de acá, enterado apenas de lo que le puede ocurrir la semana siguiente, y punto; el resto es silencio.

Su vuelta al país y su instalación definitiva como actor convocado y convocante fue compartida por muchos de los que pueden estar leyendo esta nota, de modo que sería redundar en hechos que acaso otros conocen mejor que yo. Solo quisiera que estos viejos recuerdos, aun imprecisos en datos, actuaran como homenaje al amigo con el cual nos reíamos mucho, cuando jóvenes, porque todavía no sabíamos, o no queríamos darnos cuenta, que es más fácil deshacer que hacer, sobre todo cuando el futuro te está aguardando.

# EL RECUERDO DE MALAMUD Y SU “SHOW MUST GO ON”

Heidi Steinhardt

El miércoles fue un día muy extraño. A las 10 de la mañana sonó mi celular; era Jorge Eines, el director de Nina (la obra que hacíamos juntos con Héctor y Pablo Razuk), para decirme que Héctor Malamud había tenido un infarto. ¿Inesperado? Esa palabra es muy pobre para expresar la estupefacción. Empecé a caminar volviendo a mi casa y no podía pensar en nada. Cuatro horas, más o menos, tardé en asimilar lo que había pasado. Recién cuando nos juntamos con mis compañeros y vi que estábamos todos menos él... me llené de tristeza. Y me llené de vida.

El martes, antes de comenzar a ensayar, charlamos y nuestro director (que tiene la gran virtud de la entereza) pidió que nos miráramos, que estuviéramos atentos, que nos cuidáramos. Sobre todo a Héctor. Entonces le dimos más abrazos que de costumbre y le dijimos que lo queríamos, que todos lo queríamos. Tuvimos un ensayo de esos que con piel de gallina te hacen volver a elegir la profesión, confiar en tus compañeros, querer estrenar... De esos que marcan el antes y el después. Porque Héctor ese día había ensayado con toda la energía que le quedaba por el resto de su vida y nos contagió a todos. Malamud (como le decía Jorge) había tenido el lunes un pico de presión y Andrea, nuestra productora, le dijo en chiste: “¡Héctor, no te enfermes, eh...! ¡Cuidate que te necesitamos sano!”. Y él dijo: “¡Show must go on!”. Y lo repitió dos veces más. Con esa sonrisa de viejo sabio. Y se despidió de nosotros haciendo chistes sobre los viáticos que teníamos que cobrar y reclamando graciosamente que arreglaran el aire acondicionado del Konex.

Héctor era como un abrigo para la nieve.

Alquilé **La suerte está echada** para levantar el ánimo. Me la habían recomendado. Lo curioso es que en esta película Héctor tiene una escena y yo no lo sabía. Lloré un poco más. Y también me reí. Me reí a carcajadas como me reía con él todo el tiempo que trabajamos juntos. Porque era gracioso cómo Héctor hoy, se hizo tan presente desde su absoluta ausencia. Y entendí que a Héctor lo tenía en el corazón.

La obra se va a estrenar, esta es nuestra manera de homenajear a Héctor. Transformando la adversidad en sincera oportunidad de aprender y fortalecerse. Sabemos que él habría

hecho lo mismo porque tres veces... ¿Recuerdan? Tres veces nos repitió: “¡Show must go on!” a horas de irse.

Héctor... Escucho tu risa mientras escribo. Siento tus manos tibias en mi hombro. Grabo para siempre tu *Show must go on*. Lo grabo para esta vida y para las existencias que vengan.

Y te voy a ir a buscar, viejo lindo... hermoso ser...

**"LE GRAND RÊVEUR"**

Hector Malamud, Leonor Galindo, trio  
Mario Litwin

**au THEATRE  
GAITE-MONTPARNASSE**  
26, rue de la Gaité, 633-16-18, M° Gaité ou  
E. Quinet.

Après des tournées en Allemagne Fédérale, Argentine, Autriche, Espagne, Pays-Bas, Suisse, Tunisie et un succès à Nancy,  
**30 représentations exceptionnelles**  
d'un spectacle irrésistible dans l'esprit du cinéma muet. Pour les amateurs de Chaplin, des Marx-Brothers et de bon jazz.

**Bernard HALLER** : « Vous me faites rêver, vous êtes agréables, amusants et fous. Merci, j'espère vous revoir. »

**Jorge LAVELLI** : « C'est beau, drôle et intelligent. »

**Jarôme SAVARY** : « Un vrai feu d'artifice burlesque et sentimental. »

**L'EXPRESS** : « Duo étonnants qui méritent d'être vus. »

**CHARLIE-HEBDO** : « C'est sûr qu'ils arrivent à tenir votre feu vive. Ils sont vraiment applaudis. »

**KÖLN STADTANZEGER** : « La musique de l'union à elle seule garantit une bonne agréable. »

Du 17 mars au 30 avril tous les dim. et lun. séance exceptionnelle les 12, 13, 14 avril à **22 h 30**, durée du spectacle 1 h 15.  
Places : 20 et 25 F. étudiants et collect. 18 F.

**EL GRAN SOÑADOR    THE GREAT DREAMER    DER GROSSE TRÄUMER**

• Folletín de “El gran soñador”.

# HISTORIA DE UN REENCUENTRO

Carlos Trafic

Con Héctor nos reencontramos en Ámsterdam, Holanda. Para ese tiempo existía un centro múltiple de manifestaciones artísticas llamado Melkweg (La vía láctea). Allí yo con un unipersonal llamado **Ok.Doc** y Héctor con **El gran soñador**, un espectáculo basado en la vida de Chaplin. Al reencontrarnos decidimos hacer un espectáculo juntos. Lo llamamos **Murders brothers** o sea Los Hermanos Asesinato. Una especie de juego teatral bastante desenfrenado, donde la excusa fue los estilos diferentes de interpretar un crimen grotesco y bastante imperfecto, sin mucho texto pero con situaciones guiadas a través de un comportamiento cómico y absurdo. Funcionó durante siete años hasta el comienzo del año 1982, actuando en festivales y giras por toda Europa.

Le siguieron dos parodias tituladas **Profesores de Violencia** y **Los Viajes de Ulises**. Y entretanto creamos para el Mickery Theatre en Amsterdam una versión tecnológica de **El Quijote**; y más tarde, junto a Benito Gutmacher, hicimos una versión de **Hamlet**, donde los tres interpretábamos todos los

roles. Con este espectáculo hicimos giras hasta principios de 1990, época en la que Héctor abandonó definitivamente París y volvió a Buenos Aires.

Con Héctor actuamos quince años, y contar tantas anécdotas que nos ocurrieron llenaría un libro. Pero permítanme citar una: Alrededor del año 1981, yendo en un tren nocturno a Copenhague, Dinamarca, y atravesando la antigua República Comunista Alemana, sentimos unos golpes terribles en la puerta del compartimiento y al yo abrirla, entraron tres guardias fronterizos con dos doberman a pedirnos documentos. Temblando y como pude manoteé el pasaporte de Héctor y el mío, y para no ser mal educado con los perros, se los ofrecí al segundo doberman.

El policía, con ese inefable sentido del humor que los caracteriza, me arrebató los pasaportes de la mano y abriendo el primero me miró profundamente: —Usted no es este. Héctor entretanto se había despertado y para intimidar a los policías quería llamar a un abogado, hasta que pude convencerlo para que Héctor se pusiera los anteojos y el policía pudiera reconocer que el primer pasaporte que había agarrado era el de Héctor y no el mío. Después de unos segundos, donde nuestro pescuezo pendía de los dientes de los doberman (como la policía es la mejor amiga de los animales), estos convencieron a los agentes del orden que había un mal entendido. Entonces los policías nos devolvieron los pasaportes. —La próxima vez colaboren con el orden y faciliten nuestro trabajo. Cuando abandonaron el camarote, con Héctor nos miramos y los dos tuvimos el mismo pensamiento: “Al llegar a Copenhague adoptamos un chiguagua”.

Y siguiendo con nuestra historia, quiero agregar, que a partir del año 1990 nuestra relación fue más de añoranza que de trabajo. Nos encontrábamos esporádicamente en Buenos Aires o en Alemania con muchas charlas, mucho vino y muchos años juntos; y quisiera agregar que Cecilia y su hija Marita fueron en los últimos 15 años parte de su teatro y de su vida.



• Héctor Malamud y Carlos Trafic.

# HABLANDO DE HÉCTOR

Entrevista con Judith Rogoff

Judith Rogoff fue integrante junto a Héctor de La Cosmocómic, una compañía que formaron en Francia, donde trabajaron juntos durante seis años.

El grupo proponía un lenguaje visual y gestual que anulaba las barreras de la comunicación verbal. La integraban Aldo Vivoda, Michel Grosman, Thierry Vu Hu, Judith Rogoff, Ursula Deuker y Héctor Malamud que también dirigía. Hicimos varios espectáculos: **Hotel Babel**, **E pericoloso sporgersi** y **La increíble historia de Isaac Gagman** y la particularidad del grupo era que los seis integrantes eran de nacionalidades distintas. Aldo era italiano de origen yugoslavo, Judith era inglesa de origen checo, Michel era francés, de origen polaco, Thierry era francés de origen vietnamita, Ursula era alemana y Héctor argentino. La mezcla de todas estas individualidades generaban un universo muy particular, un humor físico y muy delirante. Trabajaron juntos desde el año 1981 al año 1987 y es importante citarlo, porque es una etapa donde Héctor comienza a trabajar en la dirección, en



• Héctor Malamud con la compañía francesa Cosmocómic.

la dramaturgia junto a otros actores. Judith adoraba a Héctor, había sido un encuentro creativo de mucha felicidad el de ese grupo y ella nos contó todo lo que había aprendido y como había aplicado a su vida, esa forma de ver y de transformar los objetos, las personas, dándoles otro carácter. Aldo Vivoda también fue una presencia importante en la vida de Héctor, años después cuando viajó a Italia, más precisamente a Trieste a dar los seminarios sobre El cuerpo cómico y a estar en contacto con la compañía que Aldo dirigía y que se llamaba Petit Soleil.

## UN ARTISTA

Henny Trayles

Hector Malamud fue un "artista que trabajaba de actor", que marcó en Buenos Aires una época. Allí fue donde lo conocí y admiré, haciendo ese inolvidable trabajo donde encarnaba al también inolvidable Chaplin... El recuerdo que me queda es que para hacer ese trabajo se necesitaba de muchos conocimientos teatrales, diferentes técnicas desde lo payasesco pasando por la pantomima, el actor cómico... y lo más difícil: "era de verdad".

Nos reunimos varias veces porque queríamos hacer algo juntos y me contaba del trabajo que hacía con los actores, sus cursos de comicidad... sus años en Francia donde estuvo mucho tiempo dando la obra y haciendo sus talleres... no pudimos coincidir en trabajar juntos en el escenario, pero cuando

terminé de armar mi unipersonal **Me permite una sonrisa** le pedí que me dirigiera porque no imaginaba a nadie mejor que él para hacerlo y así fue.

Era sumamente respetuoso y demasiado humilde. Nos reuníamos y eran encuentros donde también ensayábamos.

Recuerdo que una vez trajo a su hijita que era chiquita y me decía que se parecía al personaje que encarné alguna vez, Agripita.

Me daba la sensación de un alma delicada a la que le costaba acceder al medio. Un investigador de la risa, el humor lo payasesco... eso era lo que lo hacía feliz.

Un verdadero artista y cálido ser humano que recuerdo con admiración, cariño y respeto.

Material de los trabajos de Héctor Malamud se puede encontrar en Youtube citándolo junto a Carlos Trafic y a Benito Gutmacher. Se encontrará material sobre las giras europeas y **Provocación a Shakespeare**. En Google, citando a Héctor Malamud se puede encontrar material de **Tango clips, Tres ratones ciegos, La metamorfosis**. Para seguir los trabajos realizados por Héctor en Argentina y en el exterior entrar a Google opción libros y *boocks*.

**Fotógrafa de los ejercicios:** Stefania Mosto

**Actores de las fotos de los ejercicios:** Angélica Necuzzi, Eugenia Machado, Malena Bernardi, Luis Teixeira, Diana Batista, Ana María Vilaseca, Ariel Dallavalle, Fernando Ricco.





Secretaría de  
**Cultura**  
Presidencia de la Nación



Instituto  
Nacional  
del Teatro

**int**  
**inteatro**  
EDITORIAL