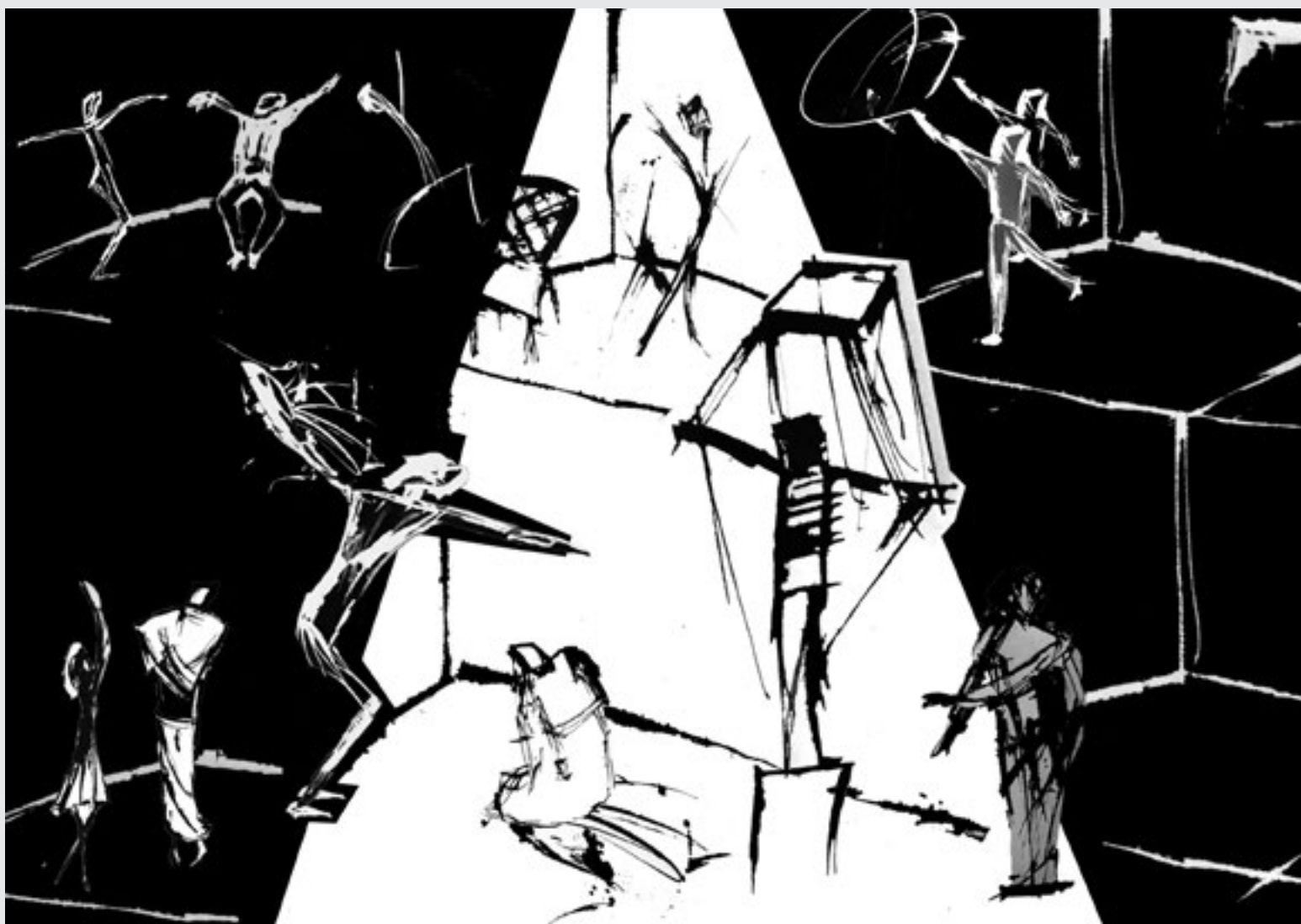


# PICADERO CUADERNOS #32

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO\_SEPTIEMBRE DE 2017

EDITORIAL  
INTeatro

## VOCES QUE RESUENAN



## #32

---

Con motivo de conmemorarse los 20 años de la promulgación de la Ley de Teatro 24.800, la Editorial del Instituto Nacional del Teatro hace en este número de Cuadernos de Picadero un breve repaso por las páginas de las Revista Picadero. Extrae algunas de las entrevistas más significativas que fueron publicadas a lo largo de su historia.

# INDICE

---

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>— 04</b>
<b>PRESENTACIÓN</b>	<b>— 05</b>
<b>1. JORGE LAVELLI</b>	<b>— 06</b>
EL TEATRO, UN ESPEJO DE NUESTRO TIEMPO	
<b>2. JUAN CARLOS GENÉ / ROBERTO COSSA</b>	<b>— 12</b>
"EL TEATRO SIGUE SIENDO EL LUGAR EN EL QUE LA GENTE ANSÍA METER EL CUERPO"	
<b>3. VILLANUEVA COSSE</b>	<b>— 22</b>
"EL TEATRO ES LA ZONA SEMISAGRADA DEL HOMBRE"	
<b>4. RENZO CASSALI / NORBERTO PRESTA</b>	<b>— 28</b>
LOS POETAS QUE ESCRIBEN CON EL CUERPO	
<b>5. ARÍSTIDES VARGAS</b>	<b>— 34</b>
"ESCRIBO POR LO DESARMADO QUE ESTOY"	
<b>6. RAÚL SERRANO</b>	<b>— 42</b>
LA PARADOJA DEL REALISMO	
<b>7. MAURICIO KARTUN</b>	<b>— 46</b>
CÓMO CONSTRUIR Y DECONSTRUIR UNA OBRA	
<b>8. BEATRIZ CATANI</b>	<b>— 56</b>
EL INTÉRPRETE DEBE CUMPLIR CON LO SUYO, ACTUAR	
<b>9. CIPRIANO ARGÜELLO PITT</b>	<b>— 62</b>
"LA PUESTA EN ESCENA ES UN OBJETO DE CONOCIMIENTO"	
<b>10. RODRIGO GARCÍA</b>	<b>— 68</b>
"LO QUE NO PUEDA HACER JUNTO A UN ACTOR, NO ES"	
<b>11. ALEJANDRO ACOBINO</b>	<b>— 76</b>
¿HACIA UN TEATRO IMPOSIBLE?	
<b>12. FERNANDO RUBIO</b>	<b>— 82</b>
"EN EL TEATRO TRADICIONAL NO SIEMPRE ESTÁ CONTEMPLADO EL ESPECTADOR"	



# PRESENTACIÓN

---

La selección de las personalidades que aportan su voz en estas páginas permitirá al lector tomar contacto no solo con el pensamiento de algunos de los creadores más destacados del teatro nacional sino, además, seguir el devenir de una historia escénica, desde los años '60 a la actualidad, plagada de renovación y siempre atenta a los cambios que se produjeron en el mundo.

Se describen aquí diferentes modelos de representación como así también procedimientos dramáticos. Estos discursos hacen foco en el teatro realista, la creación colectiva y expresiones performáticas.

# 1.

---

## JORGE LAVELLI EL TEATRO, UN ESPEJO DE NUESTRO TIEMPO

---

La última pieza que el director Jorge Lavelli –radicado en Francia desde los años 60– montó en Buenos Aires fue *Mein Kampf, farsa*, de George Tabori. Su estreno fue a fines de marzo de este año y en ella el autor, nacido en Budapest en 1914, expuso una parábola sobre el horror del nazismo.

TEXTO: JUAN CARLOS FONTANA

**En los últimos años Lavelli** fue un frecuente visitante de Buenos Aires, la ciudad en la que nació, en el barrio de Flores, en 1931. En línea descendente dirigió dos óperas en el Colón: *Pelleas y Mélisande* de Debussy en el '99 y *El caso Makropulos* de Leos Janacek en el '86. En el 98 puso en escena *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello y anteriormente, en 1993, con el elenco del Teatro de La Colina de París –del que fue su director entre 1987 y 1997– *Macbeth* de Eugene Ionesco. Ambas en el Teatro San Martín.

El teatro es, para Jorge Lavelli, un espejo de las realidades de nuestro tiempo. Su trabajo, despojado de todo hermetismo intelectual, invita al espectador a participar de un verdadero hecho estético. De este modo, el escenario adquiere valor testimonial a partir del universo onírico que envuelve sus montajes. Igual que en los sueños, esa ficción que se desarrolla ante nuestros ojos provoca una constante y vital reflexión sobre el hombre y su entorno.

La musicalidad intrínseca que puede observarse en sus puestas es parte de la dinámica de sus espectáculos. Los objetos que aparecen en la escena, el movimiento, el gesto y el ritmo indicado a los actores refieren a esa continua energía que muere y busca un nuevo renacer, así lo ha señalado Lavelli. Las líneas en fuga que pueden visualizarse a través de múltiples puertas que se abren y cierran, o escaleras ascendentes o descendentes, posibilitan esa extraña sensación de libertad y de huida constante que viven los personajes de las obras por él elegidas.

Esa silla vacía que, prácticamente, siempre aparece ubicada en el espacio escénico pensado por Lavelli, acaso sea el lugar destinado para un espectador ideal. En definitiva el único destinatario de esa performance que habla de la siempre actual necesidad de un artificio, creado por un hombre o una mujer –los actores– para ser contado a otros hombres y otras mujeres, en un espacio, un tiempo y mediante una forma determinada.

Estos fueron algunos de los temas de la entrevista que mantuvimos con el director, a comienzos de año, antes de su regreso a París, ciudad en la que vive desde los años '60 y en la que recibió la Orden de Caballero de las Letras de Francia.

“Si se analiza el gran número de obras que hice, se encuentran elementos comunes, entre los cuales evidentemente está la preocupación por una temática referida al mundo onírico. Una temática ligada a las líneas de fuerza entre los personajes. Otro aspecto es la transformación, reconstrucción de las historias en un marco sociopolítico determinado”, señala Lavelli.

“En mis puestas hay generalmente una historia que está contada con cierta distancia –analiza–. La forma que más se adapta y utilizo es la fábula. Esa forma dramática o lírica me permite contar una historia en música o una historia en prosa. A la vez crear los elementos suficientes para una mejor comprensión del sujeto y del tema tratado y poder establecer una reflexión sobre lo visto”.

La pieza que eligió Jorge Lavelli para narrar el punto de partida en su elaboración del

montaje, es *La sombra de Wenceslao* de Copi, que montó en el teatro La Tempestad, en el bosque de Vincennes. “Había sido escrita en español y nunca se la tradujo al francés – explica-. Es una obra netamente argentina y habla de un viaje por la Pampa. En definitiva es una tragedia, con muchos muertos en escena. Tiene ese humor propio del teatro de Copi. Sus personajes son criollos y están vistos a través de una cierta nostalgia e ironía. Algo curioso es su optimismo, un hecho excepcional en el teatro de este autor”.

***–Una vez que se interesó por una pieza, ¿cuál es el paso siguiente?***

–Una vez que decidí llevarla a escena, lo fundamental es saber en qué espacio voy a montarla. Ninguna obra me provoca realmente hasta no saber cómo la voy a contar. En esa relación de cómo la voy a transfigurar, a escribir, necesito saber si el teatro tiene un escenario convencional, a la italiana, al aire libre. Puede ser que haya elegido un espacio a priori no identificado con ninguno de esos ámbitos de los que le hablé. En ese caso trato de buscar qué lugar puede convenir mejor a lo que se va a contar.

***–¿Eso le sucedió con la pieza de Copi?***

–En ese caso el teatro fue un galpón, rectangular. Con una entrada que daba a un patio y otra a un jardín, luego había pequeñas salas para los decorados y el vestuario. Ese es uno de los cinco teatros que se encuentran en los bosques de Vincennes. Allí se instaló una pequeña infraestructura técnica, pero no contaba ni con parrilla, como sucede en el teatro a la italiana, ni tampoco trampas, porque el piso era de cemento. Podría haber

decidido vestirlo a la italiana, achicarlo y ponerle un telón de boca. No obstante decidí dejarlo desnudo.

***–¿Por qué?***

–Me pareció más interesante dejar sus paredes desnudas. Lo cual determinó un estilo. Lo primero a tener en cuenta fue la profundidad. Entre el primer espectador y el fondo había unos veinticinco metros. En ese espacio debía escribir unas treinta y cinco escenas. La opción fue darle una atmósfera común. Los muros fueron repintados y utilizados como sostén de los objetos. Ninguno de ellos –una cama, una silla, un teléfono, una heladera, un banquito, etcétera– tocaba el suelo. Todo estaba suspendido. Eso sumado a una serie de luces que había hecho poner –de esas que se utilizan en los edificios en construcción, y que acá llaman “tortugas”– que aportaban al espacio una sensación de artificialidad.

***–Eso hace que usted también intervenga en la propuesta creativa del escenógrafo.***

–Cuando quiero contar una historia, imagino al mismo tiempo cómo va a desarrollarse. Por eso la función de la persona que va a trabajar conmigo es la de enriquecer, modificar o encontrar una solución técnica, a lo ya pensado. Incluso puede proponer algo nuevo. En esta obra de Copi que le cuento había una mesa que podía alargarse y estaba sostenida mediante un sistema de tensores, y esto posibilitaba que, de a ratos, se transformara en un puente. Tampoco quedaba otra alternativa, porque los actores se ubicaban arriba de ella y hablaban de una inundación



que estaba por llegar. En esa obra los personajes seguían un determinado itinerario, no paraban de viajar, aunque por momentos se detenían en algún cruce en el campo, en lugares inundados, o en rutas. Ese enorme espacio permitía imaginar diferentes planos. Para marcar esos lugares, además de la iluminación que le mencioné, se utilizaron calles muy precisamente delimitadas.

**—¿Hacia dónde marcaba la obra que se trasladaban los personajes?**

—Ese es otro aspecto. La obra transcurre entre dos ciudades y Buenos Aires. Las dos primeras podían situarse en la provincia de Entre Ríos y las Cataratas del Iguazú y posteriormente Buenos Aires. Para terminar casi en un clima de sueño, o de cierta irrealidad.

**—¿Cómo resolvió esos puntos geográficos en el espacio escénico?**

—Ya le conté como era ese teatro: un gran galpón con puertas en sus extremos. Lo que se resolvió y además permitió solucionar varios problemas fue lo siguiente. Cuando la obra se montó en París era noviembre, una época de mucho frío. Allí la temperatura es muy baja. Entonces en cada una de las entradas ubicadas en el extremo de la sala ubicamos unas carpas como si fueran de campaña. Esas “tiendas”, por decirlo así, permitían continuar la construcción del espacio. Sumaban al sector principal. Hacia uno de esos extremos, que remitía a la ciudad de Buenos Aires, partía desde el sector principal una carreta que a toda velocidad avanzaba hacia la gran metrópoli. Otro vehículo iba hacia el lugar opuesto. Hacia

Buenos Aires venían los jóvenes a buscar fortuna. Ese trazado, ese toque de los dos extremos, es el tiempo que sirve de base a esta tragedia que pesa sobre esos personajes.

**—¿De qué manera decidió ilustrar esos dos polos?**

—Con simplicidad y poco dinero. Lo que se hizo fue utilizar un cuadro, construido con perspectivas, que era iluminado de atrás y le otorgaba cierto relieve de gran ciudad. En el otro extremo, otro elemento similar, ubicaba a las Cataratas del Iguazú. Esos dos polos fueron elementos muy precisos para indicarle al espectador el recorrido que hacían los personajes. Al mismo tiempo diferentes objetos iban ocupando otros sitios en el escenario. Si bien como le anticipé no había trampas en el piso, sí pudimos cavar ese suelo y armar el baño de un bar que luego era cubierto con una tapa de madera. Todo fue previamente preparado mediante una maqueta y la sensación que se transmitía era que todo estaba hecho con una gran economía de recursos. Tal vez algo interesante de aclarar es que los objetos que elijo poner en escena representan una síntesis. Es decir, cumplen varias funciones a la vez. Vuelvo a decirle que la relación entre la arquitectura del lugar y la puesta en escena están íntimamente ligadas. Eso va a condicionar todo, incluida la forma en que los actores van a contar una historia.

**—*Mein Kampf*, farsa, podía haber transcurrido en un espacio similar.**

—Previamente sabía que esa obra iba a ser montada en el Teatro de la Colina, cuya sala es escalonada. Eso hace que el público

“Quiero que la acción se justifique en sí misma. Lo importante es poder escapar a esa regla de tener que justificar todo. Ese es el gran defecto del teatro realista stanislavskiano. En verdad Stanislavski es mucho más genial que eso, pero a su método se lo utilizó tan simplistamente, que el actor termina explicando el texto y lo que hace. Eso no lo admito.”

pueda ver el suelo del escenario. El suelo, a su vez es un decorado visualmente muy importante, por lo tanto el criterio fue distinto al del San Martín de Buenos Aires. Para la sala Martín Coronado pensé que la pieza debería desarrollar su acción a la vista del espectador, en un lugar de sacrificio, en un subsuelo, en un espacio arquitectónico en desuso que servía para alojar a gente desafortunada. De ese concepto surgió la idea de un decorado irregular. Ese dispositivo escénico luego se iba a transformar —a la vista del espectador—, en un lugar de sacrificio, de tortura, y eso mismo condiciona el juego de los actores. La ubicación de una gran barra de metal con ganchos, que podían aludir a un ex frigorífico en el que se cuelgan las reses, fue utilizado por los dos personajes judíos y por el actor que hacía de Hitler en un lugar para colgar ropa, o sombreros, incluso Alejandro Urdapilleta, el protagonista, se colgaba y eso aludía a un juego infantil, para pasar el tiempo.

**—Antes mencionó que el espacio va a condicionar la forma en que los actores van a contar la historia.**

—Mi preocupación es saber cómo va a ser contada esa historia, tratando de escapar totalmente al naturalismo y yuxtaponiendo como única fuente la verdad. La que al mismo tiempo es artificial, porque uno no se comporta así en la vida, no se pone, por ejemplo, debajo de la mesa. Pero en el teatro eso suele ser válido para completar una expresión a la que quiere arribar el discurso durante la interpretación.

**—¿Cómo fue el trabajo que diseñó para los actores de *Mein Kampf*?**

—Pensé que era una obra en que los actores debían utilizar la energía del interlocutor en su propio beneficio y a su vez reenviarla, arrojarla sobre el espacio escénico, creando un juego de energías entrecruzadas, un juego de oposiciones, un teatro de shock, en el que las energías se entrechocan. Cómo provocar esto es algo que me preocupa.

**—Podría desarrollar este concepto.**

—Me preocupa la manera de suscitar un dibujo escénico que le sirva al actor para que cuando se levante de un asiento a atender el teléfono, o fumar un cigarrillo, no tenga que justificar que se levanta. Si no que se levanta de la silla porque tiene que atravesar un espacio determinado y que además se imagine que está en ese espacio. Lo que el actor puede pensar en ese momento, no me interesa tanto como la manera en que va a asumir esa acción. El actor también tiene un espacio secreto y no me importa

que me lo expliquen, ni me interesa explicar nada. Quiero que la acción se justifique en sí misma. Lo importante es poder escapar a esa regla de tener que justificar todo. Ese es el gran defecto del teatro realista stanislavskiano. En verdad Stanislavski es mucho más genial que eso, pero a su método se lo utilizó tan simplistamente, que el actor termina explicando el texto y lo que hace. Eso no lo admito. Siempre les digo a los actores que no me expliquen lo que están pensando. Porque lo interesante es su campo imaginativo. Si una persona no tiene imágenes interiores no puede hacer nada. El atractivo radica en poder encontrar la llave de esa conducta, después es un camino de libertad. Un actor expresa dos cosas al mismo tiempo, si no lo puede hacer deja de ser interesante. Hay algunos que pueden expresar hasta tres: un plano interior, otro plano exterior, un control del objeto y una utilización del objeto como uno quiera.

**—¿Ese sería su actor ideal?**

—Lo ideal es que el actor intuitivamente vaya aprendiendo y después utilice su imaginación y su libertad en ese mismo sentido. Se pierde tiempo en improvisaciones inútiles, en las que la gente cuenta lo que sabe hacer. Eso conspira contra la creación, le da una estructura al juego escénico que no tiene nada que ver con lo que yo practico. Lo mejor es entrar enseguida en la historia, en el sistema. No hay nada que buscar. Lo que hay que buscar es el interior de esa idea que está implícita en la obra, en la historia.

## 2.

---

JUAN CARLOS GENÉ /  
ROBERTO COSSA

**“EL TEATRO SIGUE  
SIENDO EL LUGAR  
EN EL QUE LA GENTE  
ANSÍA METER EL CUERPO”**

---

Repasar algunos aspectos de la historia del teatro argentino asoma como punto de partida para construir el N° 24 de la revista Picadero, en tiempos en que la Argentina va ingresando en el año del Bicentenario. Autores, directores, investigadores dan su mirada sobre unos procesos históricos de país que quedaron marcados con fuerza en nuestros escenarios. TEXTO: EDITH SCHER.

**“¿Verdad que aprendiste a manejar** para filmar *Tute Cabrero*?”; pregunta el autor de aquel texto teatral a uno de los actores del filme, ni bien éste atraviesa la puerta. “¡Claro! Me enseñó el director”, responde el actor, mientras saluda y, de ese modo confirma la presunción que, minutos antes, había expresado el dramaturgo, cuando, junto a la periodista y a la fotógrafa, esperaba la llegada del otro entrevistado que había mandado a decir “que estaba demorado porque no podía estacionar”. De ahí había surgido la duda: “¿Pero Juan maneja? Ah, sí –había afirmado Tito durante la espera–. Creo, si la memoria no me falla, que aprendió para filmar Tute Cabrero. Ahora cuando suba le voy a preguntar”. Y efectivamente así había sido. Los dos se alegran al recordar. El hecho sucede en la sede de Argentores, 41 años después de aquella filmación, una tarde de primavera de 2009.

Sus vidas están entrelazadas desde antes aún. Exponentes ambos de una generación emblemática del teatro argentino, aquella que emergió y generó un gran cambio en el panorama teatral porteño a comienzos de los 60, Juan Carlos Gené, actor, director y autor, y Roberto “Tito” Cossa, autor, hablan en esta entrevista acerca del diálogo ininterrumpido entre el teatro y la vida social y política, desde aquella década hasta nuestros días. Así, mientras analizan esa particular relación que se fue tejiendo entre la representación y el mundo extrateatral, mientras evocan anécdotas de mucho tiempo atrás, pasan revista a casi 50 años de teatro en nuestro país.

**—¿Cómo era para cada uno de ustedes la relación entre el teatro y el resto de la**

***vida, la realidad política y social, en los '60?***

**Juan Carlos Gené:** Linda pregunta. Digamos que tiene varios aspectos posibles para ser respondidos. Por un lado, en lo que respecta a lo estrictamente profesional, creo que todo el mundo recuerda con cierta nostalgia los '60. Salí de la Argentina en el 76 y dejé un país donde se hacía el mínimo de ocho funciones semanales, en el que nadie levantaba un telón por menos de cien funciones, cantidad que se cumplía en dos o tres meses y volví a un país, en cambio, en el que las funciones se dan una vez por semana, quizás dos o tres y, en algunos lados, cinco, en el que la mayoría de los teatros económicamente viables se han cerrado y en el que la actividad teatral sobrevive cada vez más fervorosa, más variada y espléndida, pero en salas no viables económicamente. Es como si hubiera dejado un medio profesional muy fluido y hubiera vuelto a un medio de pura pasión, en el que la profesión teatral como tal, sobre todo en el caso de los actores, estuviera prácticamente extinguida (hay muy pocos actores que viven de su profesión). Ésa es la primera diferencia: el cambio de hábitos de entretenimiento de la clase media. Y digo esto porque me parece que siempre la clase media de origen universitario con gustos más o menos sofisticados es la que, en todas partes del mundo, le da brillo al teatro.

Por el otro, fue una década muy apasionante porque teníamos un país enormemente cargado de proyectos, incluso algunos encontrados entre sí. Fueron años en los que en todo el continente había una ofensiva popular muy seria (lo cual da idea de lo que fue la represión después). La cosa era muy intensa, dinámica y continental.

Particularmente con respecto a los '60 y lo que hace a nuestra profesión, hubo un aspecto muy singular del que soy un ejemplar bastante característico: el traspaso al peronismo de mucho intelectual de izquierda sin compromiso partidario. Ésa fue una característica de la década, que además, también creó una dialéctica de rozamientos y confrontaciones entre nosotros. Fueron años en los que se produjeron algunos episodios interesantísimos, por ejemplo en la cuestión gremial. Nosotros, como gente de teatro, tuvimos (hablo de Buenos Aires, que es el lugar donde he vivido toda la vida y conozco), desde fines de los '20 en adelante, dos concepciones muy enfrentadas del hecho teatral: el famoso teatro independiente y el teatro que en ese entonces se llamaba a sí mismo "profesional" y al que los otros llamaban "comercial". Pues bien: en los '60 se produjo la síntesis de estos dos modos de vincularse con la actividad teatral, a través de un movimiento interno gremial que se llamó Lista Blanca, que reunió y unificó el concepto profesional del teatro, con gente venida de todos lados. Y ese concepto del profesionalismo como algo opuesto al teatro independiente desapareció. Si uno revisa las primeras listas blancas que se presentaron a las elecciones de la Asociación Argentina de Actores, verá que la primera es del 62. En esa lista había gente proveniente de los más diversos universos. Finalmente, como otra característica a destacar, creo que en esos años apareció una generación de autores (aclaro que cuando hablo de autores me ubico como director y actor) que, de pronto, creó literariamente el mundo que ese medio teatral necesitaba expresar. Siempre digo que, desde la antigüedad griega

hasta ahora, las cosas van ocurriendo en el teatro en forma conjunta. Salvo fenómenos singularísimos en la historia de la literatura dramática, como el de Henrik Ibsen, que marca un antes y un después, en general todo va apareciendo al mismo tiempo. Pienso que si Téspis creó el primer actor que aparece en diálogo con el Corifeo, Esquilo el segundo y Sófocles el tercero, es porque esa particular raza de actores ya existía. Eso fue lo que sucedió en los '60. ¿Por qué, entonces, una generación de autores empezó, de pronto, a escribir lo que el medio necesitaba expresar? Porque eso ya existía. Antes no. La del '60 es la generación que creó esta gran vitrina interna, muy dolorosa, sobre un profundo desgarramiento de las clases medias en la Argentina. El ejemplo más evidente de esos autores es Roberto Cossa, aunque hubo varios. Es decir, para sintetizar: creo que en esos años nos encontramos todos en la creación de un lenguaje, cuyos protagonistas fueron los dramaturgos. Los actores estábamos necesitando eso, los autores encontraron los actores que necesitaban y el público se sintió interpretado por ese fenómeno. Eso es lo que siento y recuerdo de los '60. Sin olvidar que, a pesar de que uno recuerda esa época con nostalgia, fue una década de dictaduras. Lo que ocurre es que después, en los '70, vino algo tan inimaginable, que de todo lo demás uno va decantando y se queda con lo mejor. Pero también fue una época terrible, aunque, claro, existía una movilización popular intensísima, que le hizo frente a eso.

**Roberto Cossa:** Parece que no va a haber polémica. Yo iba a decir exactamente lo mismo. Y agrego: el '60 es la Revolución

Cubana, como un hecho que marcó a todo el continente. Creo que mucho tiene que ver esta revolución con el encuentro entre la izquierda y el peronismo. Los sueños de que íbamos a cambiar el mundo, la cercanía de la revolución, (cada uno con su interpretación y su mirada), la seguridad de que el mundo cambiaba para mejor. Eso era lo que se vivía en el plano político: la síntesis del fenómeno peronista (algunos haciéndose peronistas, otros sin serlo, pero viendo en el peronismo un movimiento de cambio y el único movimiento popular al que algunos adherían más y otros mirábamos de reojo), el fracaso del frondizismo, un fracaso para esa clase media que, en general, tenía una tendencia progresista y creyó en Arturo Frondizi y se ilusionó, la primavera de Arturo Illia, (digo, desde el punto de vista democrático). Es el tiempo en el que nacemos varios de esos dramaturgos, entre el 63 y el 64. Después llega la dictadura, que da inicio a un ciclo violento que deriva en esta última etapa genocida. En cuanto al aspecto teatral, Juan lo definió perfecto: lo que se da es la terminación del teatro independiente tal como lo conocíamos, es decir un teatro con salas propias, elencos estables, muy politizados, con una mirada muy social y con una ética y una mirada sobre el teatro muy romántica, con principios éticos muy rígidos. Eso declina ya en el 60 y empiezan a aparecer las cooperativas. Yo estrené mi primera obra en cooperativa, con Juan de protagonista, en el 64. Coincidió totalmente con lo que dijo él respecto del encuentro entre una generación de actores jóvenes con una generación de autores, que, con estilos diferentes, pero con una mirada similar

sobre el teatro, el personaje y la realidad, produjo esa confluencia.

–*¿Qué lugar ocupaba el teatro, en aquellos años, en la vida de la comunidad? ¿Había más público? ¿Menos público? Por ejemplo, mis padres, que son de esa generación, cuentan que ellos iban mucho al teatro en aquellos años.*

**R.C.:** – Cuando estrenamos *Nuestro fin de semana*, Juan era el único conocido en el mundillo del teatro independiente. Los demás eran ignotos alumnos egresados de la universidad. Ese grupo se formó con egresados de la única vez que hubo escuela en la universidad, una escuela que dirigían Oscar Fessler y Juan. Hacíamos ocho funciones por semana.

**J.C.G.:** – Dos años de temporada.

**R.C.:** – Dos años, sí. Ahora: si había más público o menos público, no sé. En la actualidad hay espectáculos de una, de dos, de tres funciones semanales solamente, pero hay trescientos un sábado. Entonces no sé si hay más o menos público. Algún día habría que hacer una investigación comparativa sobre la cantidad de público en aquel tiempo y ahora. En ese momento el vínculo era con ese espectador típico de clase media que pasa por la universidad, que va al cine de arte, compra libros. Pienso que esa gente sigue siendo la misma.

**J.C.G.:** – Creo que en ese entonces todavía, y a partir de esta conjunción que se armó en aquel momento en el que confluían varias corrientes, el teatro era el lugar de reflexión colectiva

“Particularmente con respecto a los ’60 y lo que hace a nuestra profesión, hubo un aspecto muy singular del que soy un ejemplar bastante característico: el traspaso al peronismo de mucho intelectual de izquierda sin compromiso partidario.” – *Juan Carlos Gené.*

de toda una clase. Era el lugar de reflexión colectiva sobre su lugar en el mundo, en el país, cosa que se liquidó con el proceso militar, a partir de la desmovilización total de la sociedad. Pienso que todo ese público que antes estaba en los teatros, ahora está en los country alrededor de Buenos Aires. En aquel entonces no existían esos cientos (no sé si llegan a miles) de barrios cerrados que pueblan el Gran Buenos Aires y toda esa gente era público de teatro. Lo que cambió el medio teatral a partir del proceso militar es impresionante. Ignoro si es con relación de causa y efecto directa, pero estoy seguro de que una de las causas serias de ese cambio es la desmovilización total. Y si han desaparecido las grandes salas y se transforman en bingos o en iglesias adventistas, no es porque había colas de tres cuadras para sacar entradas. No sé cómo se hace (me desvela saberlo) para contar cuánto público hay hoy, pero en aquel entonces se contaba por millones. Hoy existe una desmovilización muy grande, un no querer estar juntos para reflexionar acerca de nada. Cada uno anda por las suyas tratando de salvarse.

“...el '60 es la Revolución Cubana, como un hecho que marcó a todo el continente. Creo que mucho tiene que ver esta revolución con el encuentro entre la izquierda y el peronismo.” – *Roberto Cossa*.

**R.C.:** –Hay, también, un fenómeno cultural muy fuerte que es la televisión, que penetra mucho más que en aquel tiempo. En los '60 ya empezaba, pero no tenía el peso que tiene hoy, como lo tiene Internet o la sensación de “inseguridad”. Todo esto mete a la gente para adentro, mucho más que en aquella época, en la que, bien o mal, los bares estaban llenos los días de semana, incluso a la noche. Comer a las cinco de la mañana un bife en Pippo era normal. Todo eso ahora no está. Aunque también se ha trasladado mucho a los barrios, que tienen una actividad que no tenían. Antes era el centro y nada más. A lo mejor tenías un cine en el barrio pero, ¿un teatro en Belgrano, en Villa Crespo? No había. Es cierto que son pequeños, pero forman parte de un fenómeno distinto. Por eso no podría decir que hay menos público. Sé que, como decían los españoles, “contra Franco estábamos mejor”. El teatro en la época de las dictaduras crecía, porque era el único lugar en el que podía escucharse algo. Todo el resto estaba muy silenciado.

–*Bueno. Aquello de escuchar en el teatro lo que no se podía escuchar en otro lado sucedió con Teatro Abierto, que*

*fue un suceso muy fuerte a comienzos de los '80.*

**R.C.:** –Sí, pero Teatro Abierto fue un hecho político y no tanto teatral. La gente no iba a ver teatro. Por ahí reconocía que algún espectáculo era mejor que otro, pero todo le parecía muy bueno, todo era explosivo, militante.

#### **LOS QUEBRADOS AÑOS 70**

–*¿Qué pasaba a comienzos de los '70, antes de la dictadura?*

**J.C.G.:** –Probablemente ahí tengamos algunas diferencias con Tito en lo que hace a la experiencia de esos años, porque yo, entre el '72 y el '76, año en el que se produce el golpe militar, además de hacer teatro profesionalmente y escribir para la televisión (siempre pensando si la función terminaría, si el programa terminaría o si yo terminaría), tenía una actividad, incluso la profesional, que se vinculó mucho con lo político, a tomar un compromiso público en lo político. Buena parte de la actividad artística que hacía estaba al servicio de eso. Lo que recuerdo es ese período como algo vivido por mí con mucha intensidad, pero con... Es difícil de describir. Para explicar esto me tengo que remontar a otro momento: muy tempranamente en mi vida, en el '53 o '54, tuve una gran crisis de pibe. Se me antojó que en este país no se podía ni se debía hacer teatro. Pensaba que esa era una costumbre europea y que lo único que se podía hacer era política. Gracias a muchas cosas, pero, sobre todo, a una entrevista que tuve con don Bernardo Canal Feijóo, quien fue muy paternal conmigo en esa oportunidad, cambié totalmente de punto de vista, abandoné ese principio y escribí mi



primera obra. Pero en los '70 comencé sentir lo mismo que en aquel entonces. Creo que con esto te digo todo. Así, de esa magnitud, fue, también, luego, la derrota. Eso es lo que puedo decir de aquellos años.

**R.C.:** –Para mí esa época es un hueco, porque yo durante el 68 y el 69 estuve en Montevideo. Trabajaba en Prensa Latina, la agencia cubana. Trabajé para esa agencia diez años. Mientras estaba aquí era corresponsal y más o menos iba al teatro, pero cuando me fui en Montevideo no veía demasiado. En el 70 estrenamos *El avión negro*, escrita con Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik y Germán Rozenmacher y fue un fracaso. Retomé el periodismo. Fueron años en los que el teatro no existía para mí. Sólo existía si Juan Domingo Perón volvía o no volvía, y saber qué pasaba con los Montoneros... No se podía. Sentí que no se podía. Durante el genocidio pasaron cosas mucho más violentas aún, pero yo ya no estaba haciendo periodismo para entonces. De modo que esos primeros años, hasta el 76, momento en el que me retiré del periodismo y escribo *La nonna*, son, teatralmente hablando, un hueco para mí. Están borrados.

*–Alguna gente que trabajó mucho en teatro en aquellos tempranos 70, como Ricardo Talento, por ejemplo, me ha contado que hacía teatro en las villas. También en aquel tiempo estaba el grupo Octubre, de Norman Briski. En fin... Mauricio Kartun, también participaba de lo que en aquel tiempo sucedía...*

**J.C.G.:** –Sí. El Frente de Cultura Nacional José Podestá era el nuestro. Y ahí andaba Kartun tocando el bombo. En eso estábamos

en aquel tiempo. Sin contar con que en el 73, en la presidencia de Héctor Cámpora, me nombran (no es que me lo ofrecen, sino que me lo encajan) director de Canal 7, cargo en el que duré diez días más que Cámpora, por fortuna (era una época muy desgraciada).

Pero ya estaba inmerso en un mecanismo.

Venir en el charter que lo trajo a Perón por primera vez, ser director de Canal 7, en fin: eran cosas que no dejaban mucho margen para hacer teatro. Recuerdo que cuando ya se percibía la derrota, retomé mi trabajo como actor haciendo *¿Quién le teme a Virginia Wolf?*, dirigida por David Stivel, en el teatro Regina, con Cipe Lincovsky, Adrián Ghio y Ana María Picchio. Fue en el 74, el año en el que, en la esquina del teatro, asesinaron a Rodolfo Ortega Peña, el año en el que mataron al cura Carlos Mugica. En el 64 el teatro Regina se había inaugurado con esa obra. Diez años después, para celebrar la década, se hacía nuevamente. En aquel contexto pasé como un mes de los ensayos sintiendo que yo estaba ahí pero no estaba. Luego todo fue muy bien, pero recién a partir del instante en que pude hablar de la sensación de derrota que tenía y de que estaba resentido con el hecho de tener que hacer esa obra en ese momento.

*–¿Cómo dialogaba esta “generación del 60” con el teatro argentino tradicional?*

**J.C.G.:** –Fue un hecho inevitable. Mi primera obra (hablo como autor, lugar desde el cual siempre hablo con mucho pudor, porque soy de una producción dramática muy reducida), *El herrero y el diablo*, se estrenó en un pequeño teatro, nuevo en ese momento, el Teatro de la Luna, un sótano que había sido la vieja cervecería Aueskeller (famosa cervecería de

la bohemia, del 900 al 30), debajo del Teatro Odeón. No recuerdo cómo surgió esa sala, pero el que estaba al frente de ella era José María Gutiérrez, que había sido un galán, no de la televisión, porque es anterior a ella, pero sí del cine y del teatro; una figura, siempre muy preocupada por la temática que obsesionaba al teatro independiente hasta la exageración: temática política, estética, etc. Estrené allí *El herrero y el diablo*, dirigida por Roberto Durán, junto con José María Gutiérrez, que además, fue el protagonista. Así se empezaba a crear eso que vendría y que cinco o diez años antes hubiera sido imposible.

**R.C.:** –Otro caso en el que los mundos se mezclaron fue el de Miguel Ligeró, quien, dirigido por Inda Ledesma, hizo el Soldado Schweik en el IFT (aunque eso fue tiempo después).

**J.C.G.:** –Se fue dando. Ahora, yo creo, si bien tengo una debilidad afectiva por esto que voy a decir, que el que hizo mucho en ese sentido fue Carlos Carella, un líder gremial muy importante y aglutinador de esa famosa Lista Blanca, un actor cuyo origen primario era el radioteatro, particularmente el de Las dos carátulas, radioteatro que sigue estando hoy en Radio Nacional... En fin: hay una serie de cosas que se dieron así. No recuerdo que la gente se sentara a conversar, como si fuera un partido político, para decirse “por qué no arreglamos esto”, porque no había nada que arreglar. Simplemente se dio. Ahora bien: esa Lista Blanca, con la que primero nos presentamos en el 62 y perdimos como en la guerra, en el 64, en cambio, ganó por 17 votos. El secretario

general era Carella y el presidente Duilio Marzio, una persona absolutamente ajena a ese mundo del teatro independiente, un galán del medio profesional. Por otra parte, los mundos se juntaban porque cada vez tenía más importancia la presencia abarcadora de la televisión.

**R.C.:** –Hubo un traspaso. Muchos actores, con la caída del teatro independiente, que para mí es un fenómeno que se produce con la caída de Perón (en ese momento comienza a debilitarse el teatro independiente), empiezan a dejar de hacer sólo teatro y comienzan a pasar a la televisión. Oscar Ferrigno haciendo televisión, por ejemplo, hubiera sido impensable algún tiempo atrás. De aquellos años de teatro independiente está la famosa anécdota de Héctor Alterio, aquella de cuando lo convocaron a un proyecto y dijo que no. Es que no hubiera sido posible hacerlo en aquel momento. Él era un actor consagrado del teatro independiente. Afortunadamente eso se fue modificando y dejó de ser tan rígido.

### TIEMPOS DE EXILIO

*–Saltando un poco en el tiempo, pienso ahora en los actores que durante la dictadura tuvieron que irse del país y me pregunto por qué se dio una producción artística tan fuerte en el exilio. ¿Qué piensan ustedes?*

**J.C.G.:** –Creo que hay varias razones. En primer lugar, todo el mundo sabe que el exilio es una experiencia muy desgarradora. Pero también fue, al menos en mi caso (siempre me consideré una persona afortunada), pasados los dos primeros años de empezar a

volver a la realidad (como si a uno lo dejaran *knockout* y luego retornara), un tiempo de mucho crecimiento. Porque apareció también un factor de alivio: al salir de esta realidad, que es la que la gente que se quedó acá sufrió mucho más, dejé de sentir presión. Por otra parte, después de pasar un año en Colombia fui a parar, por un contrato de la televisión, a Venezuela, y me encontré instalado en un país profundamente democrático en su manera de sentir (más allá de las horribles diferencias sociales que había y que sigue habiendo). Como autor pude escribir una obra cada dos años, cuando acá escribía una cada ocho, precisamente por el clima permisivo de un país donde la cosa estaba entre el absoluto respeto y la total indiferencia. Uno podía decir lo que quisiera, pero, además, protegido por el Estado. Siempre pongo el ejemplo de Venezuela, porque es un país latinoamericano (no es Francia ni Alemania) donde toda la actividad cultural privada está, también, sostenida por el Estado, por una cuestión legal. Estoy hablando de una Venezuela hasta hace unos pocos años. Ignoro cómo está en este momento en ese sentido. En aquel entonces el Estado no pedía ninguna respuesta política por lo que daba, pero quien se ganaba un sitio de trabajo por estar y producir, siempre recibía la ayuda estatal. Todas estas fueron razones para generar muchas cosas allí y atreverme, incluso, a hacer lo que nunca había hecho acá: crear un grupo estable de teatro que aún sigue, y es ya una institución consagrada. Creo que todo lo hecho tiene que ver con eso, al menos en mi caso.

**R.C.:** –También hay otro caso en Venezuela: el del cordobés que inventó el Festival...

**J.C.G.:** –Carlos Giménez. Sí, pero él se fue mucho antes.

**R.C.:** –Me refiero al caso de muchos actores argentinos que se fueron allí y a otros lugares, como a España, actores que tenían un formación muy sólida. Llegaban a esos países y se incorporaban de inmediato. La mayoría de los actores de teatro español de hoy está formada por maestros argentinos que no eran acá grandes maestros, sino asistentes de éstos, pero que tenían escuela.

**J.C.G.:** –Hay que recordar que Carlos Giménez cuando llegó a Venezuela (y en breve tiempo se transformó en una figura de una presencia importantísima), tenía 19 años.

**R.C.:** –El creó el Festival de Córdoba cuando tenía 17.

**J.C.G.:** –Además era un animador, organizador, un hombre de un empuje increíble.

**R.C.:** –Y que en Colombia estaba Fanny Mikey. Ella tenía una escuela, una formación muy importante. Y hoy todavía pasa esto con los grupos que viajan. Creo eso de la producción muy fuerte de actores argentinos fuera del país tiene que ver con eso, con la formación.

**–A comienzos de los '80 llega Teatro Abierto. ¿Cómo era el clima de esos años y qué pasaba en el mundo teatral?**

**R.C.:** –Teatro Abierto surge cuando ya se empezaban a ver los síntomas de la retirada de la dictadura, cuando ya se empezaba a sacar un poco la cabeza. En los cafés volvía-

“Como autor pude escribir una obra cada dos años, cuando acá escribía una cada ocho, precisamente por el clima permisivo de un país donde la cosa estaba entre el absoluto respeto y la total indiferencia.” – *Juan Carlos Gené.*

mos a reunirnos, salían revistas de humor, había recitales. Teatro Abierto nace por una decisión de los autores. Fue una locura de Osvaldo Dragún. Veníamos de estar prohibidos en todos los espacios oficiales, que eran muchos (los teatros, la televisión, la radio). Encima, un interventor elimina en el conservatorio nacional la cátedra de teatro argentino contemporáneo, es decir, borra a los autores argentinos contemporáneos. Ése fue el detonante. Fue en el 80. Recuerdo que escribí un artículo en Clarín en el que hacía una ironía sobre el hecho de que no había autores. Cuando se empezó a armar Teatro Abierto yo justo me estaba yendo a visitar amigos en Europa, entre ellos al Gordo (Osvaldo) Soriano, que estaba en París. Mientras tanto surgió la idea. Nos reuníamos acá –se refiere al edificio de Argentores– en el segundo piso. Veníamos a tomar café al bar. Primero vino un grupo que propuso obras breves mías, de Agustín Cuzzani, de Gorostiza. Eso no salió pero quedó la inquietud. Chacho (Dragún) dijo “Bueno. Salgamos todos juntos. Veintiún autores todos juntos. Obras de media hora, tres por día, repitiendo por semana el ciclo”

“Por eso esta generación, la última, la que nace desde los ’80 casi ’90 en adelante, abjura de los social, lo político, de la realidad, de contar. Cuenta como teatro ceremonial, encapsulado, casi místico. No estoy calificando, sino que trato de describir.” – *Roberto Cossa*.

El Picadero, que era un teatro amigo, fue el lugar que se eligió. Luego vino el incendio de esa sala, que potenció todo brutalmente. Surgieron, entonces, Danza Abierta, Poesía Abierta. Ciento diez pintores nos donaron sus cuadros para recuperar los gastos (¡Bah!, las pérdidas) y 21 salas nos ofrecieron seguir. Elegimos la más impensable que era el Tabarís. Las colas daban vuelta la esquina desde el mediodía. O sea: a partir del atentado nos pusieron en el podio. Después le siguió el 82, que no fue feliz (con la guerra de las Malvinas nos agarró argentinitis aguda y en vez de hacer 21 espectáculos hicimos 60, en dos salas. Por un lado fue un despropósito, pero, por el otro, tenía sentido, porque la gente quería estar y participar. En el 83 recuperamos la sensatez e hicimos ese final. Después hubo coletazos, pero para mí ya no fue Teatro Abierto.

–*¿Y a partir de ahí qué pasó?*

**R.C.:** –Con la democracia el teatro perdió esa condición de ser única voz, en la cual uno podía escuchar desde alguna insinuación, que si no estaba buscada la gente la ponía

(cuando la gente salía de ver mi obra *El viejo criado*, en la que yo hago, simplemente, una burla a los mitos porteños, decía que eso aludía a la junta militar) hasta otro lenguaje (ya que en la dictadura las puteadas sólo se escuchaban en el teatro). Con la democracia vino el destape y el teatro dejó de ser esa única voz. Apareció el cine no prohibido, las revistas, los diarios, la televisión. Pero el teatro persistió. Vino una época en la que yo estrenaba bastante seguido. Después, para mí, con la Ley de Teatro llegó un cambio. La aparición del Instituto Nacional del Teatro produjo un fenómeno que aún estamos viviendo: esto de que haya más teatros que pizzerías. Un fenómeno único en el mundo. Sólo en el Abasto, por ejemplo, hay 21 salas.

**J.C.G.:** –Hay 27 salas en el Abasto. Creo que la aparición del Instituto generó un cambio enorme, porque hasta ahora siempre el país había hecho política cultural invirtiendo en lo oficial. Cuando se dice que no hay política cultural es un error. Siempre hay alguna. Buena o mala pero hay. Aquí se habían hecho grandes inversiones en cultura: en el Teatro Colón, por ejemplo, en las compañías provinciales oficiales, en las orquestas, etc. Eso siempre estuvo. Pero la cultura, en ese sentido, siempre había sido oficial. Que el Estado tome la responsabilidad de ayudar a sostener la actividad cultural privada (lo único que había aparecido en ese sentido era el Fondo Nacional de las Artes en los ’50), fue un hecho totalmente nuevo. Y realmente vino a equilibrar una situación donde el teatro como hecho comercial comenzó a desaparecer. La presencia del Estado se hizo importante.

**EN EL NUEVO SIGLO**

*–A pesar de este incentivo y de que mucha gente que, de no existir este apoyo del estado, tal vez no hubiera podido hacer teatro, tenemos una realidad muy diferente a la de los '60 que ustedes describían antes, con una o dos funciones por semana, durante uno o dos meses, en lugar de ocho durante dos años, como entonces.*

**J.C.G.:** –Creo que lo que sucede aquí es lo mismo que pasa en el mundo. Los grandes relatos han desaparecido. A tal punto que cualquier afirmación ideológica debe ser dicha bajo el paraguas de una palabra que goza de muy buena prensa que es “utopía”. En el 60 nadie hablaba de utopía, sino de un mundo que cambiaba. La sensación de que esto se frustró, la sensación de derrota, no es sólo argentina, sino mundial.

**R.C.:** –Por eso esta generación, la última, la que nace desde los '80 casi '90 en adelante, abjura de lo social, lo político, de la realidad, de contar. Cuenta como teatro ceremonial, encapsulado, casi místico. No estoy calificando, sino que trato de describir.

**J.C.G.:** –O como teatro de banal maestría. Una maestría banal, un culto por lo banal, que yo respeto, pero bueno... Me parece curioso. Esto es mundial.

*–Para terminar ¿Cómo les parece que es la relación del teatro que se hace hoy, respecto del mundo que se vive?*

**R.C.:** –El teatro siempre tiene que ver con el mundo que se vive. Tiene algo testimonial aunque no cuente lo que pasa. El espíritu de lo que pasa está.

*–¿No podría pensarse que lo político está en otros aspectos del teatro, por ejemplo las formas de producción, los espacios que se eligen algunas veces, y no sólo en los temas?*

**J.C.G.:** –Creo que la cosa hay que respetarla como un signo de época, en cuanto a los contenidos, a la maestría de lo banal, a la ritualización, a la pérdida de sentido político. Considero que lo que ha contribuido a lo que está pasando (me refiero a este fenómeno de una ciudad que genera una cantidad de teatro que no se puede absorber), es la necesidad de poner el cuerpo. Estamos llegando al punto de que la gente no tiene que tomar un vehículo ni salir de su casa para ir a trabajar a una oficina, un punto en el que los robots hacen el trabajo de los obreros. En la Revolución Industrial era mano y cerebro lo que se necesitaba. Ahora cada vez se necesita menos mano. Se vive una cultura cada vez más tecnificada Y el teatro sigue siendo el lugar en el que la gente ansía meter el cuerpo. De ahí es que creo que corremos el riesgo de que haya más oferta que demanda, porque hay mucha necesidad de hacer teatro y no sé si tanta de ver. Creo que ahí hay un fenómeno muy importante, porque, cada vez más, la corporalidad de la civilización es menor.

# 3.

---

## VILLANUEVA COSSE “EL TEATRO ES LA ZONA SEMISAGRADA DEL HOMBRE”

---

Villanueva Félix Cosse –actor, autor y director uruguayo– posee una larga trayectoria teatral compartida entre Montevideo y Buenos Aires. Tiene en su haber más de sesenta espectáculos de teatro, veinte películas y numerosas presentaciones en televisión. Su labor fue reconocida con numerosos premios, entre los que cabe destacar: el Florencio otorgado en Montevideo como director por *Arlecchino* (1969), como actor por *Rey Lear* (1970) y *Arturo Ui* (1972). TEXTO: LEONOR SORIA.

**Buenos Aires no podía ser menos** y, ya en 1973, le entregó el premio Talía por su actuación protagónica en *Arturo Ui*. De ahí en más siguieron el Estrella de Mar (1974/75; 1985/86), María Guerrero (1988), el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (1991/92) y Leónidas Barletta (1997/98), entre muchas más.

Sin embargo, a pesar de tantos reconocimientos y distinciones, su llegada al mundo del espectáculo no solo no ha sido fácil, sino que ha tenido mucho de casual (aunque cabe sospechar que sería más apropiado hablar de causalidad.)

Su formación actoral se desarrolló en la escuela del Teatro El Galpón, de Montevideo, desde 1953 hasta 1956, continuó luego en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo y en la Ecole de Mime et Theatre de Jacques Lecoq (París).

Ya llevo 57 años en el mundo del teatro – comenta Villanueva Cose como si recién advirtiera el tiempo transcurrido, pero rápidamente agrega–. Yo empecé medio tarde y por mucho tiempo llevé una doble vida: durante 20 años trabajé en un banco, desde la 6 de la mañana hasta las 13 y, después, hacía teatro en El Galpón. Por eso ahora siempre me despierto a las 6 de la mañana y pienso: “qué suerte que no voy al banco”, y después sigo durmiendo, asegura.

**–¿Cómo fue que el teatro se cruzó en tu vida?**

–Fue una cosa rara. Estuve muy enfermo de chico, desde los 6 a los 9 años con tuberculosis, por esa razón me sacaron de la escuela y estuve tres años en recuperación. En ese entonces era una enfermedad muy especial.

Vivía en Melo y, a pesar de que éramos gente pobre, mi familia hizo un esfuerzo y nos fuimos a Montevideo, al barrio Lezica donde hay muchos eucaliptus y, por lo tanto, aire puro. Lo cierto es que fui un niño separado de la cosa social e irónicamente ahora hago teatro. Cuando salí a la vida normal se generó en mí tal sensación de miedo que cuando una chiquilina se acercaba yo cambiaba de vereda porque siempre había ido a escuelas de varones...pero después por suerte me desquité. Pero fue uno de mis primos, un gran artista que recorrió el mundo llevando sus tapices y de una curiosidad inagotable quien terminó por contagiármela. Me hizo ver cine arte, me llevó al teatro e, incluso, hicimos juntos un cortometraje documental. Cuando tenía 17 años empezamos a escribir el guión de una película que se llamaba *El tablero de ajedrez* y se refería a la discriminación racial entre blancos y negros, ¡qué metáfora más tonta! Tuve una adolescencia muy marcada por mi enfermedad, pero con el tiempo uno endiosa el pasado.

**–¿Cuándo decidiste subir a un escenario?**

–Un día en la radio anunciaron que el teatro El Galpón abría la inscripción para su curso de arte escénico y mi primo me impulsó a presentarme haciendo el Tom de *El zoo de cristal*. Subí al escenario muerto de miedo y “recité” el texto pero, en un momento, no se bien por qué, se me ocurrió sacar un cigarrillo y fumar. Cuando terminé, uno de los jurados me dijo: “lo hiciste bastante mal pero el descaro de ponerte a fumar valió la pena”. Así fue que entré a la escuela de teatro. Es increíble la fuerza de los recuerdos sensoriales...aún hoy me acuerdo de cuando sentí

por primera vez el olor del mastic para pegar barbas, así como el olor a pescado podrido de la cola de conejo que era la señal de que se estaba haciendo la escenografía.

**—¿Cómo viviste esos años de la escuela?**

—Ahí descubrí la envidia... Lo más difícil fue convivir con la propia envidia. Me preguntaba por qué a esa persona le cuesta tan poco y a mí me cuesta tanto, por qué cuando estamos improvisando soy el único al que no le sale nada. A la noche volvía a casa caminando por el Parque Rodó, el mar, la arena de la playa Ramírez... repitiendo un parlamento y preguntándome ¿qué es lo que hago mal? Era terrible. Después de algunos años, cuando ya había hecho algunos papeles y me empezaban a considerar a fuerza de prepotencia de trabajo, se me pasó esa sensación. El Galpón era una sala chica y yo soy como de la NBA, me quedaba chico el lugar. Yo me sentía un tipo buen mozo, estilizado, muy alto, pero torpe como un cachorro. Me empezó a interesar la pantomima porque quería dominar el cuerpo. Un día alguien de la Embajada de Francia me ofreció hacer una conferencia para introducir a Marcelle Marceau. No solo la di sino que también la ilustré. A raíz de eso me ofrecieron una beca para estudiar en París y estuve dos años con Le Coq.

**—¿Ese fue tu primera experiencia europea?**

—Lo que más me sorprendió es que dejé de sufrir la competitividad, se diluyó, tal vez porque no conocía a nadie, no tenía que disputarle nada a nadie, había gente de todos los continentes. Sabía que nunca más los iba

a ver y había una cosa de generosidad, de reírme si algo me salía mal y eso me ablandó el alma. Volví de otra manera. Volví a El Galpón pero al año empecé a abrirme, empecé a sentir un poco de asfixia y de muy buenas manera me fui distanciando. Empecé a conocer más gente y trabajé con varios grupos y a los dos o tres años me llamaron de El Galpón para darme el protagónico de *Arturo Ui*. Vine a Buenos Aires con la obra y recibí el premio al mejor artista extranjero que daba la revista Talía, en Semanario Teatral del Aire, con Emilio Stevanovitch. Al año me llamaron desde Buenos Aires para reemplazar a Slavin en *Las brujas de Salem*, porque él había tenido un primer aviso de cardiopatía. Empecé, en seguida con China Zorrilla haciendo *Mi querido mentiroso* y entré con el pie derecho, estuvimos en el Regina un año y después hicimos una gira. Recién entonces renuncié al Banco porque estaba con licencia sin goce de sueldo.

**—En la década del 70 comenzaron los años difíciles.**

—El 5 de noviembre del año 74, el día de mi cumpleaños, salió un decreto en Uruguay en el cual se decretaba que Zitarrosa, Serrat y yo estábamos prohibidos, a la semana se le sumó China. Se nos prohibía trabajar en Uruguay y a la prensa se le prohibía nombrarnos, lo que los romanos llaman “maldecir la memoria”. En Buenos Aires ocurría lo mismo, así que desde el 74 hasta fines del 82, no pude trabajar en TV ni en ningún teatro oficial o comercial. Hice teatro off y puse una escuela de teatro para poder vivir. Yo había empezado como un jet y me cortaron la carrera, había dirigido *Arlequino* con el



que saqué la Estrella de Mar como mejor director. Lo hicimos en un teatrillo de Mar del Plata al que no iban ni los enemigos, al punto que China Zorrilla le anunció al elenco que no podía seguir pagando los sueldos. Enterada de eso, Solita y Les Luthier bancaron los sueldos y eso le dio a ellos mismos una propaganda enorme porque “los actores ayudan a los actores”. Nunca tuvimos tanta publicidad y el teatro se empezó a llenar.

**—¿Pensaste en irte de la Argentina?**

—No tenía pasaporte y cuando fui a pedirlo a la Embajada de Uruguay me contestaban que tenía que ir a tramitarlo en Montevideo. Sabía que lo menos que podía pasar era que me humillaran y golpearan. Estuve un año sin ver a mi hija porque mi ex mujer me advertía que no vaya porque no iba a poder llegar a la casa. Después empezó a bajar el rigor de la dictadura que duró más que en la Argentina, acá la democracia volvió en el 83 y allá en el 85. Pero era una dictadura mucho más hipócrita porque eran civiles, aunque atrás estaban los militares. Cuando vi que no podía sacar el pasaporte, Carlos Somigliana me propuso que me naturalizara argentino. Así que en plena dictadura, en 1976, me hice argentino y me dieron el pasaporte. Me acuerdo en el 78 en medio de los festejos del mundial yo iba puteando por la calle y me decían “pero che, qué te pasa”. Lo mismo pasó con Las Malvinas, se gane o se pierda la guerra es lo peor que nos podía pasar.

**—Poco después llegó Teatro Abierto ¿cuál fue tu participación?**

—Fui uno de los fundadores. Después de estar ocho años metido en mi escuela, fui

“Pero no faltan los autores que sienten que si se cambia una coma de sus obras se viene abajo toda la estructura de la literatura. Son momentos difíciles para los directores, porque además, son objetos de cierto desprecio por algunos autores” ...

escuchado. Conocí a la gente en el sentido espiritual, me encontré con mis pares. Antes había estado con China Zorrilla, los dos solos en el escenario y de repente empecé a sentir el placer de estar juntos. Además la gente exigiendo que empezara a horario y diciendo “el teatro es nuestro”. El incendio del Picadero y de inmediato diecisiete ofrecimientos de salas para seguir. Después empezó el interés de llevar alguna obra al circuito comercial pero nada quita lo bailado, la pureza que tuvo el movimiento en sus inicios fue histórica.

**—¿Qué pasó con la dramaturgia al regresar la democracia?**

—Pienso que ahora, han aparecido nuevos dramaturgos, gente que está con un pie en la autoría y otro en la realización del espectáculo. El teatro argentino es muy respetado afuera y creo que sobre todo es por esos avances. Voy a ver espectáculos del off y a veces me llevo cosas lindas que me dan ganas de emularlas, de robarlas, y en otros casos me voy sin haber entendido nada, sin haber participado. Siento que, desde hace

“No existe la verdad en el arte, el arte es artificio.”

varios años a esta parte, con diversa suerte y a veces como por una especie de industria del festival, cuando estoy dirigiendo un espectáculo cualquiera siempre estoy pensando en evitar el lugar común. Me he ido formando una especie de autocrítica que a veces va en contra de la propia creatividad. Pienso que ahora, en esta especie de estallido de espectáculos que tiene Buenos Aires, puedo pasar un año viendo todos los días teatro sin poder agotar la grilla.

**—¿Hay críticas que puedas hacerle al teatro off?**

—Hay una gran dejadez técnica en los actores y pienso que es indispensable tener una fuerte técnica que no se note para que permita nadar mejor por la aguas del personaje. Pero en el arte se dan oscilaciones bruscas, pasamos de los teléfonos blancos en el cine al *Romance del Aniceto y la Francisca*, en todo caso el medio alimenta productos comerciales bien hechos. Pienso que es importante que cada uno encienda la vela que tiene, el asunto es tener el fuego prendido. Hay mucha gente que se inscribe como teatro experimental, teatro de vanguardia o teatro verdadero, que desprecian todo lo demás. Esa gente a mí no me interesa. También estamos los que nos manejamos con cierta lucidez y a veces esa lucidez no es buena. A veces hay que engañarse un poco a uno mismo, a veces hay que creer más en lo que

uno hace. Muchas veces dudo en lo que hago y creo que algo está fallando porque una escena me salió demasiado rápido. Me estoy dejando llevar por una especie de desconfianza personal y tengo que lograr una confianza no enferma. Ahí es cuando siento que estoy en un teatro sanador para mí.

**—¿Qué se necesita para que una obra te atraiga?**

—Por mi formación, lo primero que me moviliza es un buen texto porque soy de una escuela textual. Pero el teatro es un arte vivo, es una fragua en donde el metal que viene en lingotes hay que ver si se funde o no, si la escoria es mayor de la que creíamos. Pero no faltan los autores que sienten que si se cambia una coma de sus obras se viene abajo toda la estructura de la literatura. Son momentos difíciles para los directores, porque además, son objetos de cierto desprecio por algunos autores y, para demostrar que el desprecio es fundado, se transforman en directores. Después del texto me pregunto qué sugirió. Ahí veo claro el tema o veo claro que el tema es confuso y complicado. Esta confusión me atrae mucho porque es muy realista. La búsqueda de la realidad es lo que nos lleva a todos. Ahora, cómo se busca esa realidad y qué caminos hay que transitar para lograrlo es el objeto de discusión. Pienso que hay muchos caminos que conducen a Roma y creo que hay muchas maneras de dirigir. No puedo dirigir con las armas que uso para hacer Tito Cossa un texto de Racine, sin que signifique que crea que uno es menos que otro. Nunca van a decir que los sosiejo porque hagas Shakespeare, dirán

que es vieja tu puesta, porque Shakespeare, además, es nuestro contemporáneo y se las sabe todas, en medio de esas tiradas brutales uno piensa: “me está diciendo cosas que no se me ocurrieron y son así”, a la vez con la enorme riqueza metafórica que tiene.

**–¿Te importa la vigencia que puedan tener las obras?**

–Me importa mucho la vigencia que puedo darle yo. Vengo de hacer dos obras que muchos podrían considerar no vigentes: *Marat Sade* y *Maratón*. Pero siento que las obras son tan buenas que aparte de su textura, de su envoltura, siguen hablando de cosas que el hombre no ha podido superar o que son implícitas en el hombre y nunca las podrá superar pero no tiene nada que ver con lo pasado, con lo demodé, incluso con sentimientos que ya están superados.

**–¿La lectura que le das a esas obras necesitan un tipo especial de actuación?**

–No necesariamente. Lo que siempre encuentro en el trabajo del actor como problema, y si lo soluciona es todo un logro, es la convicción del actor, no la verdad. No existe la verdad en el arte, el arte es artificio. Existe una verdad fáctica que es el actor en el escenario desarrollando una acción. Ese prestigio que tiene el llanto es muy superficial, el asunto es hacer emocionar y el punto de partida es la convicción. Como actor me las veo negras cuando no estoy convencido de lo que hago: apenas me convengo, venzo, porque convencer es vencer juntos. Es necesario traer el personaje a zonas que vos no estás utilizando en la vida real, están en vos adormecidas, ignoradas. Hay

actores que me dicen: ‘no puedo hacer esta escena de ira porque soy un tipo sereno’, y yo le contesto que no le ha llegado nunca la oportunidad o la suerte de despertar esa ira. Si le hacen algo al hombre que amás, capaz que te desmayas y te borras o capaz que te convertís en una fiera. La labor del actor, de alguna manera, es tantear dentro de sí para encontrar esa zona. Esto que te estoy diciendo es una generalización y, como tal, está expuesta a millones de ejemplos contrarios. En general, se trata de la diferencia entre estar convencido y ser verdadero. Lo que te va a emocionar en cada función es la emoción escénica. Cuando Edipo se arranca los ojos, el actor aúlla de dolor y de placer porque siente que convenció a la gente. El público no se olvida que está en el teatro, pero siente la fuerza de eso que está ocurriendo en escena. Lo irremplazable del teatro es que de pronto te emociona alguien que está ahí y que tiene tercera dimensión. Pero el público, cuando es tocado, es de una generosidad sin límites. El teatro es la zona semi sagrada del hombre, es el ritual más importante y por eso no va a morir nunca.

# 4.

---

## RENZO CASSALI / NORBERTO PRESTA **LOS POETAS QUE ESCRIBEN CON EL CUERPO**

---

Renzo Cassali y Norberto Presta viven en Italia pero son argentinos universales desde su temprano exilio. Estuvieron de gira más de un mes en su país de origen, al que nunca dejaron, dictando seminarios, dirigiendo y actuando. Esta es la crónica de su visita inolvidable a la ciudad de Mar del Plata. TEXTO: GABRIEL CABREJAS

**El teatro Séptimo Fuego**, que dirige Viviana Ruiz, nació en 1997 como resultado de la larga siembra de Renzo Cassali: siete salas, que bautizó fuegos a lo ancho del país, con la ardiente paciencia del engendrador de utopías, donde el entrenamiento del actor viene transformando la manera de ver y sentir el fenómeno dramático. Entre el 17 y el 24 de noviembre dictó dos seminarios junto a Norberto Presta, alguna vez exiliado también y hoy un argentino ecuménico de raíces portátiles e instalado, asimismo, en Italia, pero en Bolonia —el centro experimental Via Rosse, mientras Renzo es el padre de la milanese Comuna Baires, crecida en San Telmo hasta que las superpuestas dictaduras empujaron a Europa a sus casi cuarenta integrantes. Las Jornadas Teórico-Prácticas de Teatro de Grupo, que organizó el Séptimo Fuego, son las séptimas, y Viaje a la estructura narrativa del actor el título del seminario que impartió en esta oportunidad.

#### **RENZO CASSALI, O TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO**

*—¿Cuáles autores y movimientos lo influyeron? Porque (en el folleto explicativo sobre la Comuna) menciona a la Commedia dell'Arte, pero faltan los estereotipos; a Artaud, pero falta la violencia verbal; en la Argentina se educó en Stanislavski, y la antropología de Eugenio Barba está en la base de su evolución. Sumado todo y vistas sus puestas parece muy ecléctico.*

—Las mayores influencias me llegaron de la biomecánica de Meyerhold, y la Facultad de Teatro de Praga, que cuando la cursé era una especie de Stanislavsky más Meyerhold. Me

“La elección más simple que el actor está obligado a hacer es la más complicada: aceptar como persona, antes que como actor, el hecho de que dentro de nosotros conviven todos los personajes posibles, porque tenemos la vivencia de todo lo que nos ocurre en la sociedad como seres vivientes —el autoritario, el imbécil, el sádico, el culposo—.”

impresionó mucho esa fusión-contaminación, la psicología del primer Stanislavsky y su *memoria emocional* con lo que aportó Meyerhold privilegiando la parte física, la zona refleja del actor. En el teatro de Praga aprendí además algo que aplicaría a la organización interna de la Comuna en Milán: lo hacían grupos fijos pero con rotación de roles, quien hacía el técnico de luces también actuaba, y viceversa, una administración comunitaria que derivaba en una poética común al compartir los aspectos material, creativo e intelectual y sustentarse en la unidad del grupo.

*—¿Qué significa Stanislavsky hoy, y no solo para usted, después de varias generaciones formadas con el Método?*

—El descubrimiento de la acción física, no tanto la memoria emotivo-sensorial, porque puede ser un punto de partida pero lo sabemos como patrimonio creativo personal del actor, sino, lo que logró en la madurez de su trabajo, la intuición de que la emoción nace de la acción física y no al revés. Eso es casi una revolución en el teatro; pienso que en

“Nunca me convenció el distanciamiento como si dijera *no hay que creer en ese actor sino en lo que dice*, porque para mí eso es el antiteatro: en realidad lo que diga el actor a mí no me interesa mucho, porque ya lo sé, lo que me importa es el *cómo*.”

la Argentina nos hemos quedado peligrosamente sólo en la parte subjetivo-emocional-psicológica, y es una limitación para el teatro al presuponer el personaje como algo ajeno al actor, el *sí mágico* del primer Stanislavsky, que creo está superado. Ese *si yo fuera como Otelo cómo me comportaría*, yo no lo sé: el problema es *si lo soy*. El trabajo stanislavskiano de estar meses analizando el texto, las circunstancias dadas, las características exteriores e interiores del carácter, eso me parece una pérdida de tiempo colosal. La elección más simple que el actor está obligado a hacer es la más complicada: aceptar como persona, antes que como actor, el hecho de que dentro de nosotros conviven todos los personajes posibles, porque tenemos la vivencia de todo lo que nos ocurre en la sociedad como seres vivientes —el autoritario, el imbécil, el sádico, el culposo—. Para la mayor parte de las personas el teatro es una representación de ideas: yo nunca creí en eso. Es una *presentación* y, por lo tanto, una elección ética; la estética viene después. De lo contrario se busca una coartada fuera de todo compromiso. Si elijo por tema la violencia el único modo que tengo no es hablar

de ella como si estuviera fuera de mí o me rodeara de buenos y de malos. Debo encontrar en mí el germen de esa violencia que en algún momento fue cómplice y es objetiva. El actor en ese sentido es un privilegiado, el que puede *decidir* decir la verdad. Entonces como actor tengo que decir *mi* verdad: por qué yo permití esto, colaboraba, omitía o no me interesaba.

**—Usted no cita a Bertolt Brecht, el referente ineludible de algunos directores. Sin embargo, si el contexto de sus argumentos fuera histórico habría algo brechtiano porque existe un distanciamiento respecto del receptor. La cuestión aristotélica está rota: no es fácil identificarse con los personajes.**

—Cuando estaba en Buenos Aires la cuestión del distanciamiento me preocupaba porque no la entendía: iba a ver puestas de Brecht con la curiosidad morbosa de ver *cuándo me distanciaban*, dónde estaba el truco. Y resultó que, ya en Europa, de Praga fui a Berlín y en una semana vi cinco puestas de Brecht originales, en el Berliner, y lo único que recuerdo fue que me emocioné. Y entendí que el dis-

tanciamiento no se cifraba en cómo el actor preparaba el personaje, sino en la puesta. Por ejemplo, asistir a un monólogo muy largo, el del Galileo, y yo establecer una relación de fusión con el actor, que hacía conmigo lo que quería. Y de pronto este actor, que tenía en la mano una bola de acero, la dejaba caer, como por casualidad, y todo lo que había producido se rompía mágicamente: ese era el efecto. El actor recogía la esfera, seguía hablando, y cada tanto tiempo la dejaba caer y uno salía de la hipnosis y pasaba de la conmoción al distanciamiento. Y otras cosas: los carteles, una música que no subrayaba una atmósfera sino la quebraba y te obligaba a seguir otra historia diferente de la que veías. Eso sí, si analizaba el trabajo estrictamente actoral, no existía ninguna diferencia entre Brecht y Stanislavsky. Nunca me convenció el distanciamiento como si dijera *no hay que creer en ese actor sino en lo que dice*, porque para mí eso es el antiteatro: en realidad lo que diga el actor a mí no me interesa mucho, porque ya lo sé, lo que me importa es el *cómo*. Como espectador ya sé lo que voy a ver y en cambio quiero ver cómo vivís vos como actor lo que está pasando: cómo te hace mal o te hace bien, eso que te puede conmover o modificar: lo que no me modifica es el mensaje verbal. La vida, la muerte, la violencia, la violación... todo eso lo sabemos, el tema es cómo lo vivimos.

**—Su teatro es muy político porque su tema es el poder, pero observado desde un protagonismo colectivo: no hay actor único sino varios y todos deslumbran igual.**

—Le tengo miedo al protagonismo del actor, al narcisismo, a esta especie de *invidia* entre

---

LAS OBRAS: **MAXIMILIANO, DIEZ AÑOS DESPUÉS. AMAPOLA. ANITA GARIBALDI**

Los seminarios fueron ilustrados por piezas teatrales, en todos los casos con enorme aceptación de público en la cálida sala del Séptimo Fuego.

*Maximiliano* da cuenta de las constantes del teatro cassaliano: ámbito de lo imprevisible, el grotesco en clave de comedia, actores que *dicen* a través del cuerpo frente a diálogos que incomunican, la crítica regocijada sobre la alienación cotidiana que hace de los locos los más cuerdos y un dominio del hemiciclo que pierde y encuentra a los personajes en un dinamismo que casi nunca los sorprende quietos. Este intruso vestido vagamente de dandy decimonónico (Maximiliano: ¿un prófugo de manicomio, un delegado de la conciencia, un ángel *ex machina* incandescente? Todos y ninguno) solo viene a alterar la espera de una cita, en un departamento de soltero, para inyectarle al propietario las dudas que *debiera* tener y volver más auténtica su emoción reprimida. Otro entrometido que parece un cocinero excéntrico, y un compañero de trabajo bobalicón intercambiarán enredos, debatirán sobre la puesta misma, dirán monólogos en dos idiomas; mientras la vida del timorato se desmadra entre el rechazo y la adaptación al delirio, vemos a un actor oscilando colgado de una lámpara, un valijón lleno de disparates y una escenografía mínima que se integra directamente como un actor vivo más. Pedro Benítez, ganador del último premio Estrella de Mar, despliega otra vez sus recursos, dentro de un elenco uniforme y exacto –Marcos Moyano, Martín Cittadino, Matías Eandi, Elizabeth Mola– bien conducido por la discípula lugareña de Cassali, Viviana Ruiz.

*Amapola* tiene empaque de comedia negra, una forma paradójal de exhibir espantos sin espantar, abriendo un grifo hacia el espectador que alternativamente

teme y se distancia, y puede advertir un tratamiento en claroscuro de temas como la soledad, la tortura, el resentimiento. Aquí bastan cuatro personajes. Ulisio Assedio (el propio Cassali) secuestra a un *camariere* al azar para recitarle sus poemas inéditos. A Ulisio le ha crecido “durante la noche” un minúsculo bigotito hitleriano, y lo acosan una vecina esperpéntica y finalmente un enfermero. La situación es tétrica. Sin embargo, la *biomecánica* de Cassali actor y sus muecas antirrealistas, como un tejedor de *gags* del cine mudo en versión siniestra, y el pánico *cómico* del barman amordazado –un excelente Giovanni Cavallo–, acentúan ese efecto de acción y reacción, el desmarque de roles que son el mismo y su contrario, la retahíla verbal a medias hilariante junto a un clima cercano a la asfixia.

*Anita Garibaldi* se aproxima al ritualismo del teatro antropológico. Héctor Rodríguez Brussa, autor y director, y su teatro de Misiones, el Poquelín, recalaron en Mar del Plata y completaron la programación dramática de los Seminarios. La actriz del unipersonal, que se hace llamar María de las Victorias Garibaldi, esposa del director, propuso evolucionar en un círculo de fuego *literal*: acostada y semicubierta de arena, en medio de velas y sin más escenografía que su físico delgado, narró la biografía de la mujer brasileña del héroe de dos mundos Giuseppe Garibaldi. Muchos son los sentidos de su historia en primera persona. Por un lado, la hembra apasionada y libertaria que abandona los códigos morales de su sociedad para seguir a su héroe; por el otro, el trayecto, al sesgo, de un aventurero de otro siglo, varias veces traicionado. La espigada silueta de Victorias, que autoesculpe palabras y danza como un navío en la elementalidad del cebo crepitante fue pura pregnancia alucinada en la noche de la función.

---

## NORBERTO PRESTA, PIANISTA DEL PROPIO CUERPO

Las veladas teatrales del *Séptimo* remataron con un broche de oro, el personal de Norberto Presta, *El predilecto de los lepidópteros*. Dialogamos con el autor/actor un día después de finalizado su trabajo.

"Algo que me gusta es relacionar historia y teatro. Ocurre que cuando llegué a Europa fui a Alemania y en un teatro-circo me tocó representar una versión de *La Ilíada*, otra del Titanic, y una historia de Alemania, que me ofrecieron porque les interesaba la visión de un extranjero sobre los alemanes. Y en el 92 el motivo eran los 500 años de la Conquista y dirigí una perspectiva sobre el Descubrimiento y Latinoamérica". A Presta le salió al encuentro la carta póstuma que el revolucionario ruso Nicolai Bujarin, fusilado por Stalin en 1938, remitiera a su viuda Anna, quien solo pudo leerla, y contestarla, cincuenta y cinco años después, cuando le fue entregada. *El predilecto* es un autodiálogo entre Presta-actor y el personaje de Bujarin, "el favorito" de Stalin –que sin embargo sentenciara a muerte en una de sus infinitas purgas– y fascinado por las mariposas, ese insecto que cambia de piel y anatomía para ser *más él*: una metáfora de la condición del intérprete, de las mutaciones históricas, y de la vida que escapa incluso contra sí misma de las imposiciones. El espectro gestual, de estilo y tono, de *tempo* del relato y máscaras de Presta promovió la pieza más conmovedora del ciclo. "Unir a Stanislavsky con Barba, lo psicofísico y lo físico-psíquico, a simple vista incombinable, es arduo, pero me interesa la armonía de los contrarios para hacerlos complementarios. Como un piano, en el que hay que saber qué tecla tocar para lograr la melodía, qué nota para dar con qué color".

Apenas una silla, fotos de Bujarin y familia que el actor pasa de mano en mano entre la gente, y un *origami* que recorta en escena hasta enhebrar una guirnalda de mariposas de papel rojo, bastan al arsenal creativo. Al ruso le divertían los chistes de doble sentido y Presta, sentado en primera fila como un espectador más, empieza su juego contando uno. "Reconstruir el evento humano, no el histórico. No lo escribí pensando en mí como actor sino desde mí. Me acuerdo que manejando mi auto en Alemania me imaginé los diálogos y me puse a discutir en voz alta con Nicolai (Bujarin) mientras andaba". Casi al azar, como improvisando, insensiblemente: una obra maestra de hora y media por boca y cuerpo de un profesional al que no le cabe otra etiqueta que esa: *maestro*.

actores que yo borré desde mis inicios. *Amapola* es la obra con menos personajes que he hecho, pero normalmente son 15 o 20. Casi siempre estoy dentro reservándome el personaje menor, para poder ayudar en la dirección: busco que cada uno de los actores encuentre su personaje en la obra. Improvisamos sobre una idea, un gesto apenas esbozado, y cada uno encuentra naturalmente el personaje que más lo puede expresar. Y allí lo que hago como dramaturgo es dar con la estructura definitiva, pero el 50% del trabajo autoral lo hacen los actores. Esa es mi utopía como teatrista: que cada actor se transforme en autor, que tenga conciencia de autor durante el trabajo, la conciencia del valor simbólico que está produciendo. Lo que no pasa en el teatro tradicional: hay un autor por encima de todo, mientras el otro debe obedecer y tratar de interpretar la idea que el director se hizo a su vez de la idea del autor. Es una cadena de montaje, donde cada cual cumple un rol preciso y casi ninguno tiene un sentido poético de la totalidad. Pero el actor es un poeta que escribe con el cuerpo. Existe un libreto, pero como producto final. *Amapola* tiene tres. Primero el *canovaccio*: allí los personajes crecen, se cambian, empiezan a aportar ideas. Publiqué la primera versión y la titulé *Primer texto provisorio*. Las obras de la Comuna duran 12 o 14 años en escena, dando la vuelta al mundo y manteniendo el repertorio, haciendo cada obra por mes. Jamás se momificó el hecho teatral. Nadie se encontrará con mis Obras completas. En cuanto al espacio escénico, es todo para el actor: cambiando el espacio cambia la poética. Y en lo posible lo hago casi sin mobiliario: el espacio lleno



de vacío. O lo contrario: tan lleno de objetos que no se pueda ni caminar –ahí la poética está cerca de la memoria. El teatro no es un espejo, no refleja la realidad, trata de decir qué es lo que esconde el espejo. Eso es el teatro: interesa qué esconde la realidad, no lo que vemos, que lo vemos todos.

–*¿Qué es hoy la antropología teatral?*

–Concibo la antropología de manera distinta a la *barbeana*. El objetivo del teatro es para mí la creación de relaciones entre personas, las que están enfermas en la sociedad, incluyendo entre grandes potencias. Nunca me interesó como espectáculo el resultado de una idea a priori de alguien para mostrar algo: la antropología para mí tiene que ver con la elección de vida cotidiana, la definición de *cultura*: cuando uno se pregunta por qué vivo así, la capacidad de preguntarse por qué hago esta elección cotidiana. Hay un abismo entre Barba y nosotros. A él le interesan los ritos, la cultura pretecnológica. A mí me importa la contemporaneidad, saber por qué estamos tan mal. Y como escribía Brecht, el teatro debe servir para mejorar la vida, no para hacer pasar el tiempo. Como mero hecho mundano y social no tiene ningún sentido. El *Macbeth* de Shakespeare decía: *En qué punto es la noche*, la noche de cada uno, por qué estamos en las tinieblas. Lo otro son declaraciones de optimismo, y el optimismo destruye. Una lucha solitaria que acaso tenga en el mundo otras propuestas análogas: que el teatro sirva para vivir mejor. El personaje es lo que hace, no lo que dice, y con las personas pasa lo mismo: lo que hacen, cómo viven -no lo que dicen, un paradigma o referente respecto a la realidad.

“...la antropología para mí tiene que ver con la elección de vida cotidiana, la definición de *cultura*: cuando uno se pregunta por qué vivo así, la capacidad de preguntarse por qué hago esta elección cotidiana.”

–*¿Cómo es su relación con el medio teatral italiano?*

–Anómala. Tenemos una organización de economía comunitaria, como los primeros ejemplos de teatro independiente. Las demás salas milanesas tienen su formato tradicional, dependiente de las subvenciones del estado, o son referentes de partidos políticos. Nosotros nos proponemos una autarquía total en ideas y economía. Tenemos cuarenta mil personas asociadas a la Comuna, que frecuentan nuestro teatro para participar de un fenómeno muy particular y no sólo para ver una obra. El día del estreno la convocatoria comienza una hora antes del debut, hay una pizzería en primer lugar, y los miembros del elenco que no trabajan en la obra están preparados y vestidos según el tema de la puesta. A veces sirven un aperitivo, invitan al público a cenar gratis, o hay juegos e improvisaciones, dependiendo del tema, y después acompañan a la gente a la sala central. Y así predispuesta por ese clima presencia la obra; después, se queda en el espacio, a discutir cosas, por ejemplo, extendiéndose este evento unas seis horas. Y todo rota: el actor que hace la pizza mañana

desempeña un personaje. El *no entiendo* es el mejor inicio: no respondemos nada y así obligamos a cada cual a que se responda a todo durante esas seis horas, sea en la recepción, en la puesta propiamente dicha o en el encuentro que sigue, y a las dos o tres de la mañana, cuando se van, entienden por qué vinieron y entonces vuelven, continuamente. De modo que tenemos una relación de años con la misma gente que se ha integrado a la Comuna. Por eso es anómalo nuestro lugar en el medio. Ni siquiera es un teatro...

# 5.

---

## ARÍSTIDES VARGAS "ESCRIBO POR LO DESARMADO QUE ESTOY"

---

A los 22 años se fue de la Argentina. Eran tiempos de la dictadura militar y su familia, en Mendoza, estaba siendo muy castigada. En estos 30 años, Arístides Vargas ha crecido notablemente como actor, director y dramaturgo. En Ecuador, su lugar de residencia, forma parte del grupo Malayerba, con el que recorre el mundo presentando sus espectáculos.

TEXTO: CARLOS PACHECO

**–Como no te conocemos mucho en la Argentina te propongo un pequeño racconto de tu historia teatral.**

–Es todo un proceso de trabajo. Salí de la Argentina siendo muy joven, a los 22 años. Recién empezaba la escuela de teatro en la Universidad de Cuyo. En realidad mi contacto con el teatro se da a través del encuentro con ciertos maestros latinoamericanos. Con gente de Colombia como Enrique Buenaventura y, especialmente, con Santiago García; con Atahualpa Del Cioppo (Uruguay), con María Escudero. Ellos, en verdad, son los que me forman o conforman, me terminan de formar como gente de teatro. Aunque no pertenezco a esa generación ellos fueron muy importantes para mí. Una generación integrada por gente que no eran dramaturgos sino gente de teatro en términos generales. En América latina la especialidad no está tan definida como en otros lados. Se mezcla mucho el director, el actor, y de ahí surge lo específicamente dramaturgico o actoral. En realidad comienzo a escribir teatro muy tarde, en los años 90, después de haber pasado mucho tiempo como actor y director. A lo último que llego en este viaje es a la dramaturgia, al mundo de las palabras. Comencé a comprender que las palabras son parte fundamental del mundo del teatro pero, a la vez, son como una parte alejada del mundo del teatro. Es extraño, porque es una profesión de consecuencia práctica.

**–¿Cómo o dónde se da tu primera relación con la escritura? ¿Es en soledad o en el seno de un grupo?**

–Comienzo a escribir en el seno de un grupo, Malayerba, pero, evidentemente, al no

ser ecuatoriano, ni tampoco de la Argentina, comencé con una dramaturgia bastante sin territorio y eso ha hecho que, de pronto, se haya representado en muchos sitios. Yo los llamo textos inacabados –esto se ha malinterpretado en algunos lugares– porque responden a muchas circunstancias que no están terminadas. He insistido mucho sobre esto, sobre todo en Europa, y he dicho que lo inacabado es fundamental. No te puedo decir quién es esa persona exactamente hoy. Es imposible saberlo. Es imposible tener certezas.

**–¿Por qué?**

–Las verdades se vuelven como fundamentales y las cosas fundamentales se tornan fundamentalistas, y es terrible eso para el teatro. Es terrible tener la verdad en el teatro porque, en el momento en que comenzás a defender una verdad, te empezás a volver un ortodoxo de ti mismo, un fanático de ti mismo y ese es el peor de los fanatismos. Cada vez que me piden un texto para representar digo: “¡Hagan lo que ustedes quieran!”. Lo único que les pido es que jueguen con eso, porque no es un material definitivo son invenciones literarias. No se trata de un material acabado literariamente, por lo tanto tienen la libertad para jugar con él. No quiero que me respeten, o me respeten falsamente. Muchas de las obras que escribo no tienen una estructura fija, son muy carnales; o sea, tienen mucha carnadura y poca estructura. Entonces necesitás, si querés darles un sentido, encontrar el tuyo y no forzar el mío.

**–¿Qué pasa cuando dirigís tus textos? ¿Te respetás? Porque ahí aparece otro**

---

## VOLVER A MENDOZA

Aristides Vargas mantiene una fuerte ligazón con Mendoza, provincia a la que, últimamente, regresa no solo a visitar a su familia sino además a trabajar. Esta tarea la inició hace unos cuatro años cuando junto a un grupo de egresados de la carrera de Teatro de la Universidad de Cuyo concretó el montaje de *Jardín de pulpos*, uno de sus textos. El espectáculo, de una belleza singular, tuvo una recepción muy destacada. El año pasado volvió a realizar una experiencia similar, también en la Universidad y con una nueva camada de estudiantes. Esta vez montó *Donde el viento hace buñuelos*, trabajo que el grupo continúa presentando.

“En mi último viaje –cuenta– estuve dos meses dirigiendo en la Universidad, la misma de la que los militares me echaron en su momento. Hacer los buñuelos con esos chicos fue una enorme alegría y me gustó mucho la idea de que ellos siguieran haciéndola aunque yo ya no estuviera. Mendoza es muy entrañable para mí. Con Buenos Aires no siento lo mismo. Es un lugar alejado, al contrario de Madrid, por ejemplo. Y tiene que ver con que experimento con Buenos Aires una fuerte distancia afectiva. Son las personas las que hacen a una ciudad”.

**–¿Por qué pensás que tus textos están comenzando a llevarse a escena en Cuyo con tanto interés?**

–Será por mis antecedentes en esas ciudades. Me siento mendocino o cuyano. También hay otras relaciones que podemos hacer. Dentro del contexto argentino, Mendoza es una provincia inventada y está constituida por puro inmigrante. El mendocino es como leve, igual que mis textos. Tal vez por eso se reconozcan tanto en esa escritura. Además, yo tengo mi historia ahí, comencé haciendo teatro ahí, soy parte de esa comunidad.

***sentido que es el de los actores. ¿Lo confrontás, lo aprovechás?***

–El director brasileño Adelbar Filho, de Río de Janeiro, dice que soy el autor que más se traiciona a sí mismo. Soy el primero que juego con mis textos, todo el tiempo. Cuando termino una obra es cuando termino la última función, ahí es cuando ya me aburrí de mi texto. En el papel no trabajo una hipótesis, eso no quiere decir que no haya imágenes, sí las hay, pero son imágenes que pueden ser sustituidas por otras más ricas o más interesantes o, simplemente, por otras que son las de los actores o del escenógrafo. A veces, a un ensayo, no llevo textos, llevo bocetos o alguna escena escrita, tal vez lleve una fábula; con esos materiales vamos trabajando. Esto no quiere decir que el actor hace la obra, no, la escribo yo pero a partir de un ejercicio de donaciones, traslaciones e incluso negociaciones. Y aunque estas palabras suenen como de otro ámbito, para nosotros tienen una calidad de sensibilidad que las tornan muy teatrales. Eso posibilita que el trabajo sea muy dinámico y que el texto también lo sea.

***–Eso hace que tus textos sean, también, muy abiertos.***

–Son textualidades muy abiertas y muy extrañas en su constitución. Si tú lees *La edad de la ciruela*, por ejemplo, se trata de una sucesión de escenas a las que es muy difícil encontrarles el ritmo si no desarrollas un trabajo con mucha propuesta de los actores y el director.

***–Viendo espectáculos a partir de tus obras o leyendo tus textos he sentido que, a veces, es muy difícil entrar a tu***

*producción por la mera lectura. Generalmente, en escena, los actores me resultan más develadores de tu mundo, que la lectura en intimidad.*

–Eso lo han demostrado las diferentes puestas que se han hecho de mis textos. Lo bueno para mí, lo extraordinario, es haber descubierto la dramaturgia. La última etapa del viaje hacia el mundo del teatro. Para mi felicidad esos textos se ponen mucho en América latina y Europa y sin habérmelo propuesto.

#### TEATRO Y MEMORIA

*–En apariencia te gustan mucho los actores y sus juegos.*

–Es el mundo de donde provengo y es la puerta por la cual pasé. Y por supuesto que trabajo también de actor. Es que creo que es tan lindo el teatro y hasta la misma palabra teatro. Tadeusz Kantor decía una cosa que siempre me resultó interesante: «Nuestro trabajo tiene el nombre del edificio». Cuando decís música o danza decís una cosa específica. Cuando decís teatro es una gran ambigüedad. Por eso, por ejemplo, es muy difícil decir teatro latinoamericano, que es un lugar común en el que me enrolan. Y es imposible hablar de teatro latinoamericano, de una unidad. Lo que se puede decir es que hay teatralidades, pero no un teatro. Y eso, al contrario de lo que algunos creen, es enriquecedor porque las diferencias enriquecen. Sería horrible que todos hagan el mismo teatro, sería aburridísimo. Por otro lado, y volviendo al tema de los actores, yo trabajo con un grupo de gente y ahí la figura del actor está enraizada en un contexto de grupo, de gente que siempre ha trabajado conmigo: en algunos casos son actores que

“Las verdades se vuelven como fundamentales y las cosas fundamentales se tornan fundamentalistas, y es terrible eso para el teatro. Es terrible tener la verdad en el teatro porque, en el momento en que comenzás a defender una verdad, te empezás a volver un ortodoxo de ti mismo, un fanático de ti mismo y ese es el peor de los fanatismos.”

han envejecido conmigo. Y eso nos da un giro local, particular.

*–Y de la Argentina, ¿qué te queda?*

–Me queda mucho. Siempre he dicho que he tenido la posibilidad de cambiar de nacionalidad y nunca lo hice. Soy parte de la Argentina. Sería interesante que ustedes reunieran a todos los argentinos que están afuera, a ver qué pasa. Sería impresionante. Muchas de mis cosas se conectan con el mundo argentino. Cuando escribí *La edad de la ciruela*, por ejemplo, me dijeron: «Pero si en Ecuador no hay ciruelas, deberías escribir *La edad de la banana*». (N. de la R.: La obra nace a partir de un recuerdo del autor acerca de su origen familiar en una casa en el departamento de San Martín, Mendoza, que estaba rodeada de ciruelos). En cuanto a *Donde el viento hace buñuelos* allí hay tres memorias, la mía argentina, y la de las actrices que trabajaron conmigo ese texto: Charo Frances (española) y Luisa Rosa Márquez (puertorriqueña).

“La única posibilidad de olvido es el recuerdo. Parece una paradoja pero el olvido y el recuerdo son lo mismo.”

***—La memoria y los afectos son cuestiones recurrentes en tus textos. Te duelen los afectos perdidos o tu memoria, que todo el tiempo va cambiando de paisaje...***

—Me duelen particularmente los afectos. Creo que muchas cosas se hacen a partir de los afectos. Detrás de la genialidad que puede haber atrás de tal o cual dramaturgo, lo que hay es una necesidad afectiva; no lo dice, pero quisiera que las cosas hubieran sido de otra manera. Los afectos están, generalmente, conectados con la sangre y la sangre es como el combustible que echa a andar, es una energía. Para mí eso es fundamental. Y la memoria es un tema recurrente porque se emparenta con el mundo de las mentiras. Yo siempre digo que escribo por lo desarmado que estoy. Por eso aparecen esas estructuras en mis obras, porque eso es parte de mi historia.

***—Si estás desarmado quiere decir que andás por pedazos o hay pedazos tuyos que van andando por el mundo. ¿Cómo es eso?***

—Pedazos pero enteros, pedacitos, porque tengo una ligazón con Ecuador que es un país muy diferente a la Argentina y también tengo un pedazo en España que es un país que me empezó a proteger, de alguna forma; allí se publicó mi primera obra y empezaron

a trabajar sobre mí e hice y hago muchas experiencias. Son como pedazos pero relacionados entre sí. Es la misma relación que tiene el aire con un árbol o con una cortina. Cada uno es diferente pero se relacionan. Ese tipo de relación tengo con las cosas que, por otro lado, me ha evitado creer que tengo la verdad teatral. No trato de legitimarme negando a los otros, trato de entender que el mundo es diverso, rico y que en el negro, aun en el color más oscuro, hay diferentes tonalidades.

***—¿Por dónde está pasando tu creación hoy?***

—Provengo de una familia muy golpeada en tiempos de la dictadura argentina. Mi hermano estuvo ocho años preso en Rawson. Mi padre murió de un ataque al corazón yendo a ver a mi hermano a la cárcel. Con mi hermano, el año pasado, pensamos en la posibilidad de hacer el mismo viaje que hacía mi padre. Mi hermano nunca vio dónde estuvo, lo llevaron ahí y lo sacaron sin que él pudiera reparar en ese ámbito. Entonces dijimos: «Vamos a hacer el camino que hacía papá». Él iba hacia la provincia de Buenos Aires, llegaba a Bahía Blanca, de ahí pasaba a Carmen de Patagones y de allí a Rawson. Iba así porque no tenía dinero para el viaje y entonces hacía dedo. Y ese era el trayecto que hacían los camioneros que lo llevaban. Y compré un auto y fuimos con mi hermano reconstruyendo en la memoria el viaje que hacía mi padre. Y llegamos al penal. Mi hermano sufrió una crisis emocional muy violenta y no pudo entrar. Él me contaba que dentro de la cárcel hay una de las bibliotecas más interesantes del sur de la Argentina; que es enorme la cantidad de libros que hay y que habían pertenecido a los presos que fueron pasando por allí. Él había trabajado en esa

biblioteca pero nunca pudo saber de quiénes habían sido, exactamente, esos libros. Lamentablemente, mi hermano no pudo entrar. Pero por la noche nos juntamos con otros compañeros de él que viven por ahí y me empezaron a contar cómo hacían teatro en el penal de Rawson. En realidad yo iba con la intención de escribir un texto sobre mi padre, sobre el viaje de mi padre. Fue tan intensa la relación con los ex presos que coincidió con que en España me habían pedido un ejercicio sobre El Quijote –el Festival de Teatro Clásico de Almagro– y yo estaba viviendo justamente eso. El asunto fue así: ellos tenían una forma particular de hacer teatro. Sentados como estamos tú y yo ahora (frente a frente) hacían la obra y dos tipos los miraban. No podían nada más que estar sentados. Es como si nosotros ahora, en vez de estar hablando, estuviéramos haciendo *Hamlet*. Es una cosa alucinante. Entonces dije: “Voy a hacer eso”.

**–¿La idea era estar sentados mientras se decían textos de *El Quijote*?**

–No exactamente. Me basé en un pequeño texto de Kafka que se llama *La verdadera historia de Sancho Panza*, en la que Kafka plantea que Don Quijote era una invención de Sancho porque necesitaba un héroe que lo salvara. Me imaginé dos tipos encerrados, no necesariamente en una cárcel, que sufren un control permanente desde el exterior y que, de vez en cuando, narran Don Quijote, y otras, hablan cosas de ellos que no vienen al caso. Basándome en estos relatos de los ex presos políticos y de Kafka hice *La razón blindada*. El texto lo estrenamos el año pasado y no hemos parado de darlo. Ya lo presentamos en Madrid y en casi toda España y ahora lo

---

## MALAYERBA, UNA INSTITUCIÓN AMERICANA

El grupo Malayerba se creó en Quito, Ecuador, en 1979. Cuenta con sala propia y una escuela laboratorio de formación de actores. Sus espectáculos se han presentado en los más diversos escenarios del mundo. Entre otros pueden destacarse: *La fanesca*, *Pluma*, *Jardín de pulpos*, *Luces de Bohemia*, *El deseo más canalla*, *Nuestra señora de las nubes*. “Al grupo lo inicia una actriz española, Charo Frances –cuenta Arístides Vargas– que había trabajado mucho con William Leyton, el introductor del método del Actor’s Studio en España; Susana Pautaso, una cordobesa que había formado parte del LTL y yo. Comenzamos a trabajar y, poco a poco, se fueron integrando actores ecuatorianos. Hoy Malayerba se desarrolla en varios frentes. Las actrices, por ejemplo, trabajan temáticas femeninas; hay actores que trabajan en el mundo de la danza. El grupo no es una familia. Incluso yo provoqué mucho que la gente haga sus propias experiencias. Solo somos grupo en la medida en que nos edificamos en un trabajo, pero nos desarmamos cuando lo dejamos de hacer. Cuando no trabajamos juntos cada uno se desarrolla en especificidades que le interesan. Nosotros trabajamos en Ecuador y ahí tenemos una pequeña sala de teatro pero no decimos: «Somos el teatro latinoamericano», no podemos decir eso. Porque entre nosotros hay chilenos, españoles, brasileños, argentinos y ecuatorianos. Eso ha hecho que construyamos esa especie de espacio común, de territorio un poco utópico, positivamente, porque hay utopías que son infernales. Esta utopía, llamada Malayerba, es muy saludable, un punto de encuentro, de cruce entre diversas gentes. Ninguno de nosotros trata de tiranizar a los otros o llenar sus silencios con mandatos, gritos.

---

## MARÍA ESCUDERO: ENTRE EL JUEGO Y EL TEATRO

El año pasado, durante el mes de octubre, falleció en Ecuador María Escudero, uno de los referentes más fuertes que tuvo el teatro latinoamericano en los años 70 y 80. Como muchos otros creadores ella había dejado la Argentina en tiempos de la última dictadura, después de realizar una tarea muy significativa al frente del grupo cordobés Libre Teatro Libre (LTL) y se radicó en Ecuador donde continuó su trabajo. “La conocí a María en la Argentina, en Córdoba –reconoce Arístides Vargas–, siendo muy joven. Vivía en Mendoza y recuerdo que, a los 17 años, fui a ver el LTL (Libre Teatro Libre) y me maravilló. Luego la encontré en Ecuador y la invitamos a trabajar con nosotros en Malayerba. María era una gran maestra y una gran jugadora del teatro. Ella te enseñaba que el teatro tiene sus limitaciones, como todo juego. El teatro es una experiencia particular que estás viviendo en ese momento en que lo hacés y no tiene nada que ver con otras experiencias. Otra cosa es la literatura, el cine o... la carpintería. Y en relación con la vida, esta es mucho más amplia. Para hacer teatro tenés que disponerte a jugar. Ese fue un gran aporte. Ese era el teatro que ella practicaba. María, además, era una gran motivadora, provocadora, en el sentido de que te despertaba las ganas de hacer y, por otro lado, era una mujer con un humor entrañable”.

### **–¿Es difícil anteponer el juego a la precisión a la intelectualización?**

–El teatro es un arte que depende mucho de las personas y las personas no somos perfectas. Buscar la perfección en el arte, como lo hacían los griegos, es muy difícil para nosotros porque inclusive podemos ver un trabajo perfecto en escena pero de pronto no nos llega, no nos conmueve. O quizás vemos un trabajo imperfecto, humano, que sí nos mueve algo. Ese sentido de la imperfección, de lo humanamente imperfecto es importante y en el teatro, muchas veces, pecamos porque nuestra personalidad es tan fuerte que impera sobre las otras personalidades y ellas no necesitan de nuestro imperio. Entonces se crean tensiones. Claro que todo el mundo del arte, y esa es otra cosa que nos enseñó María, podemos discutir o pelearnos por una imagen, una metáfora, pero eso no quiere decir que afuera seamos enemigos acérrimos. Esto muchas veces se confunde. Hay medios teatrales que son muy poco generosos, que llevan este tipo de cuestiones al exterior.

haremos en Lisboa, Portugal, y en San Pablo y Curitiba, Brasil.

### **EL RECUERDO Y EL OLVIDO**

**–¿Qué pasó con la historia del viaje de tu padre?**

–Quedó latente. He convocado a Malayerba y hemos empezado a trabajar sobre el viaje y con elementos diferentes que nos ayuden a converger en el mundo de un viaje.

**–Era extraño ese viaje de tu padre porque salía del desierto mendocino para llegar a la soledad patagónica.**

–En España, antes de presentar la obra, mostré fotos y todos decían que eran de La Mancha y no, eran de la Patagonia que, claro, para mí es una mancha pero no quiero ni acordarme. En mis textos hay muchos paisajes. Es un mundo contenido de paisajes. Los personajes habitan territorios muy despoblados, como el territorio que habité en mi infancia. Es un paisaje utópico porque La Mancha no es ningún lugar, es un espacio ficcional. La Patagonia también lo es. Es cierto que es un lugar concreto que existió o existe en tu memoria pero no es exactamente la Patagonia. Ahí se da un juego entre la ambigüedad y lo traidor que pueden ser tus recuerdos y tu memoria y tu constitución. Cuando creíste que era algo más o menos sólido resulta que no, era totalmente desprolijo y desarmado.

**–Pero cuando llevás ese paisaje a escena, de alguna forma lo estás fijando, existe.**

–Es una memoria que en algunas obras –incluso algunos personajes lo dicen– es



aparente, no es exactamente la memoria. Pero lo que tú dices es importante, existe. Existe en el momento en que lo estoy viendo y en el momento en que lo estoy ejecutando. Es como la música, la escucho cuando la ejecuto, pero cuando dejo de escucharla, la música puede estar presente en mi cabeza pero no se concretiza, no tiene trascendencia. Y para mí es algo parecido, la memoria es también una forma de olvido. La única posibilidad de olvido es el recuerdo. Parece una paradoja pero el olvido y el recuerdo son lo mismo. Vos no te podés olvidar de lo que no te acordás. Y no lo entiendas como una mecánica. No es como un pase mágico y ¡ya, no me acuerdo, mi cabeza se puso en blanco!; no, quiero decir que, a veces, tienes que convivir con algo terrible. Algo terrible vive en ti y tú aprendes a vivir con eso. En una de mis obras una mujer dice: “Yo vengo de tal lugar, de tal país donde crecían los álamos carolina, los pinos, los árboles de capuli (árbol ecuatoriano). Y agrega: Qué raro, qué extraño, un lugar tan perverso y sígo pensando que es nuestro lugar”. Cuando yo aprendí a vivir con esa pregunta supe que nunca iba a dejar de ser argentino.

**—¿En la creencia de que todo puede cambiar?**

—Culturalmente la Argentina es un país muy vivo. Los riesgos artísticos que se corren ahí son muy grandes. Ese país, que es extraordinario, puede ser extremadamente maligno; pero, por supuesto, tenemos que apostar a los cambios. Por otro lado si hay un pueblo que es parte de un viaje es el pueblo argentino, siempre ha estado viajando.

“Buscar la perfección en el arte, como lo hacían los griegos, es muy difícil para nosotros porque inclusive podemos ver un trabajo perfecto en escena pero de pronto no nos llega, no nos conmueve.”

**—¿Cómo es eso?**

—Somos un pueblo trasplantado. La mayor cantidad de gente de teatro que gira por América latina es argentina, la mayor cantidad de gente que ha tenido incidencia en otros países de América, incluso en Europa, es argentina. Porque es un pueblo trashumante. El viaje para nosotros es algo muy importante. Viajamos de Europa, de los Balcanes a la Argentina y de ahí nos fuimos a otros y otros países. Te vas a cualquier lado, a Nueva York, por ejemplo, y encontrás argentinos y les preguntás: “¿Qué hacés acá?”, y te responden: “Vine para probar”. Ese desapego, que no es por la patria (que para mí no existe, existen los seres humanos), ese desapego por la territorialidad es muy argentino. Y esto, en los textos que escribo, está muy presente.

# 6.

---

## RAÚL SERRANO **LA PARADOJA DEL REALISMO**

---

Raúl Serrano, uno de los maestros de actores de más experiencia en la Argentina, considera que, paradójicamente, el realismo, para muchos un género conservador es, en realidad, el que revolucionó el teatro, porque le dio a éste su especificidad, lo separó de la literatura para convertirlo en aquello que es hoy: lo que sucede en la escena.

A continuación, un análisis de este fenómeno y algunas respuestas posibles acerca de las causas de su revalorización en los últimos tiempos. TEXTO: EDITH SCHER.

**–Si bien el realismo nunca se fue de algunos escenarios, en muchos otros estuvo ausente hasta hace algunos años, tal vez porque prevalecieron otras búsquedas. ¿Qué pensás acerca del hecho de que, desde hace algún tiempo, hay unos cuantos trabajos en los que se revaloriza una actuación depurada, contenida, de trazo fino?**

–Tal vez haya una revalorización del realismo porque lo impone la realidad. Empezamos por decir cuáles son los conflictos del mundo contemporáneo: la enajenación, la alienación, la pasividad, el aburrimiento, la despersonalización. No la actividad. En todo caso el movimiento, pero no la actividad. ¿Y de qué otra forma puede esto representarse en el teatro, más que como represión de la acción?

Pero, ¿por qué el realismo? Creo que hay un lenguaje específico propio de cada arte. Marc Chagall quiso vencer la ley de la gravedad y puso a un violinista patas para arriba tocando en el tejado. No hubo ningún problema: la pintura se lo admitió, porque él trabajaba con la imagen del ser humano. Luis Buñuel quiso partir un ojo en *El perro andaluz*. No hubo problema, porque el cine crea con la imagen del hombre. Ahora bien: hagamos esto en el teatro. No es posible, porque no se trata de la imagen, sino del hombre vivo. Y éste, en el momento en que entra a escena, introduce un código, un código realista. Uno puede desestructurar y deconstruir las relaciones de este código con el resto. Pero el único estilo deconstructivista que ha tenido éxito en el teatro ha sido el absurdo, porque allí hay un ser coherente, metido en una situación absurda. El su-

“El actor no puede desrealizarse. Lo que puede hacer es construir una realidad, en la que acentúa su parte expresiva, pero que no deja de ser un acto real, sometido a todas las leyes de la realidad, a todos sus códigos.”

realismo, en cambio, no ha resultado en el teatro. El actor nunca puede evadirse de la realidad. El actor no puede *desrealizarse*. Lo que puede hacer es construir una realidad, en la que acentúa su parte expresiva, pero que no deja de ser un acto real, sometido a todas las leyes de la realidad, a todos sus códigos. Toda actitud antirreal en el teatro es mucho más difícil, por el material del que éste parte. El teatro como tal, mientras tenga una persona en un tablado, no puede salirse de los límites del ser humano. Al utilizar un ser humano, se pone en funcionamiento un código. Hay, entonces, una especificidad del teatro.

**–¿Una especificidad que va más allá de cualquier estética?**

–Hay un valor específico del actor, al que yo llamo organicidad y no verdad. Porque cuando uno dice verdad empieza a buscar el modelo en la vida y eso no sirve. ¿Qué es lo que da sensación de verosimilitud en el teatro? Que el actor, en el momento en que está actuando, se entregue de verdad, voluntaria, consciente, corporal y afectivamente en un sentido homólogo al del personaje y no que esté representando la cáscara de eso.

Eso se llama organicidad y puede existir en un género tan formal como la *Commedia dell'Arte* o como la serie *El Chavo*. ¿Quién llora como *La Chilindrina*? Nadie. Sin embargo ése era un signo con profundo alcance en la realidad, porque tenía sentido dentro de lo que ella estaba haciendo y porque la actriz ponía, en ese momento, su cuerpo, su intelecto y su afectividad en el mismo sentido. No estaba representando. Creo que hay una especie de confusión en los términos. Tendríamos que dividir entre realismo y realidad. El actor nunca se puede evadir de su realidad. Porque suba los tres escalones que lo separan del escenario, no empezará a ser fisiológica y orgánicamente distinto. Lo único que cambia es el entorno en el que se maneja, que no cuenta con los estímulos iniciales reales. Yo creo que actuar es responder orgánicamente a estímulos que no existen. No intelectualmente, ya que el intelecto responde a una lógica formal, que implica la solución más económica y adecuada para resolver un problema que, dado que resuelve, es dramática. El teatro, en cambio, es dialógico, es decir encuentra una lógica que crea un problema. Existe drama cuando un sujeto, por motivos pasionales, de

“No hemos abandonado la realidad del mundo animal y, al mismo tiempo, hemos creado la cultura. Vivimos en ese mundo de dos pisos, sin poder separarlo. Un actor nunca puede dejar el mundo de lo real. Lo que hay que ver es cómo en ese mundo construye la significación del teatro, no como una manifestación presuntamente mágica, inexplicable, sino como un fenómeno humano complejo.”

equivoco o de lo que fuere, enfrenta ilógicamente lo que no debiera enfrentar.

**—¿Por qué creés que en los '90 en algunos ámbitos era difícil hablar de este tipo de actuación, que ahora aparece revalorizada? (si es que coincidís con que esto sucedió)**

—Tengo dos respuestas. Una técnica y otra política. Con respecto a la primera, diré que somos responsables los integrantes de la generación de los Agustín Alezzo, Augusto Fernández, Raúl Serrano, de la reacción formalista de nuestros alumnos, porque nosotros nos ocupamos solamente de la verdad, como si la verdad fuera el valor supremo del teatro. Los alumnos querían formas y, en consecuencia, comenzó a prevalecer el *clown*, los zancos y luego, en los '90, los lenguajes posmodernos. Formas que tienen un problema: al ser artificiales, deslumbran en el primer momento y luego de cinco minutos,

como su alcance es muy limitado, se agotan. Un tipo en zancos, después de los primeros minutos de deslumbramiento, te agota. Un *clown*, si no estamos dentro de un espectáculo de *clown*, entendiéndolo como un género teatral, te agota. Ahora bien: lo que hay que aprender de nuestros alumnos es su necesidad de forma, porque el valor supremo del teatro no es la verdad, sino la teatralidad, que no es lo mismo. Entonces, generacionalmente, hubo un legítimo reclamo en el sentido de la búsqueda del lenguaje. La respuesta política es la siguiente: ¿de dónde proviene todo el posmodernismo como falta de canon y como lenguaje que se busca a sí mismo? De los centros de poder político de Nueva York y de Europa que, al mismo tiempo que en el arte culto tienen esta propuesta, en las artes populares que producen en Hollywood, exponen banderas norteamericanas y tienen un lenguaje político clarísimo. Pretenden romper la relación

de los artistas con la realidad. En los países periféricos, los mejores directores no han caído en esta trampa fomentada por los festivales europeos, que vienen a buscar aquí rarezas formales y no buen teatro.

La búsqueda del lenguaje constituye la existencia misma del arte. No así la búsqueda de la irrealidad, ya que su límite es la incomunicación. Y en el teatro uno no tiene la posibilidad de releer, como con el *Ulises*, de James Joyce. O existe la comunicación ahí, o no se produce. Es un error pedir que el arte sea realista, pero ¿desde dónde se puede leer cualquier tipo de lenguaje artístico, sino desde la experiencia de la realidad?

**—¿Qué quiere decir, para vos, pedirle a un actor que no actúe?**

—Konstantin Stanislavsky lo hacía en la década del '90 y apuntaba a no racionalizar, a no construir intelectualmente lo que después no se podía sostener con el cuerpo. En el fondo eso tiene que ver con revalorizar lo que la improvisación te da, es decir, hacer pensando y pensar haciendo. Improvisar es responder con el cuerpo a una situación nueva, en la que lo que va por delante no es el razonamiento, sino el animal que todos llevamos adentro. Es aquello a lo que, por falta de reflexión, llamamos magia, y que no es más que la construcción contradictoria de la que estamos hechos. No hemos abandonado la realidad del mundo animal y, al mismo tiempo, hemos creado la cultura. Vivimos en ese mundo de dos pisos, sin poder separarlo. Un actor nunca puede dejar el mundo de lo real. Lo que hay que ver es cómo en ese mundo construye la significación del teatro, no como una manifestación

presuntamente mágica, inexplicable, sino como un fenómeno humano complejo.

**—Algunos de los actores entrevistados hablan de una actuación en la cual no “representan”, no opinan sobre lo que sucede. ¿Es esto a lo que te referís cuando hablas de represión de la acción? ¿Cuál es la diferencia de esto con un conflicto interno?**

—Un conflicto interno es una alternativa entre dos propuestas teleológicas racionales. Yo, en este momento, puedo contestar a tus preguntas o puedo decir “tengo que hacer” e irme. Pero en realidad, la disyuntiva de lo que yo llamo preconflictos, es entre lo que me plantea mi cabeza que debo hacer y lo que dice mi instinto, que no tiene ningún objetivo claro. El instinto tiene un apetito o un rechazo, pero no un discurso ni una meta muy definida. De lo que se trata en la actuación, en última instancia, no es de poner al actor ante dos hechos racionales, porque entonces discurre y piensa como loco, pero su cuerpo, como no tiene estímulos reales, sigue inerte, sino de movilizar a su animal, a su cuerpo, mediante actos voluntarios, como si sí tuviera estímulos.

**—¿Qué le aportó el realismo al teatro, en el momento de su aparición, y qué le aporta hoy?**

—¿Qué es el teatro hasta el siglo XIX? Un texto escrito, al que vos tenés que venir con tu cuerpo y pararlo. Pero ¿cuál es la revolución que, paradójicamente, trae el realismo? Paradójicamente, el estilo más conservador es el que introduce la revolución, porque en su intento por copiar lo que ocurría en la

vida, también lo hace con el lenguaje de la palabra, y así saca al teatro del ámbito de la literatura. Ya no se escribía frases, monólogos, sino que se copiaba el argot. ¿Por qué no sirvió más la vieja técnica de la actuación? Porque había que buscar el cuerpo. Y es ahí cuando cayó Stanislavsky y funcionó. No sólo trasladó la técnica de la prosodia, de la declamación, al cuerpo, sino que encontró el lenguaje específico del teatro. El teatro no es una rama de la literatura, sino que es lo que ocurre en la escena. Vsévolod Meyerhold fue el primer autor de las nuevas dramaturgias. Escribía con actores en la escena y sacaba textos de aquí y de allá. Él es quien inaugura la dramaturgia del director. Escribir con cuerpos no es lo mismo que escribir con palabras. En consecuencia, hay que ocuparse de cómo se expresa ese objeto que es el cuerpo. Esto después se repite con Antonin Artaud y con tantos otros. Todo lo que el cuerpo, con sus contenidos perceptivos y emocionales, contiene, muy difícilmente entra en el lenguaje descriptivo y conceptual. El más grande espectáculo del mundo no es con humos o con un escenario giratorio, sino con un actor emocionado sobre la escena. Y es posible que ahora se revalorice eso.

**—¿Por qué? ¿En qué incide el mundo que se vive hoy, si no es aventurado ni forzado arriesgar un análisis?**

—¿Qué es la década del '80 y mucho más la del '90? La década del mercado, de lo que se vende y se compra. ¿Qué está surgiendo, por lo menos en los países periféricos y en Latinoamérica? La era de lo que no se vende y no se compra, de los valores humanos.

Me parece que este contexto menos influido por los centros, esa especie de orgullo de rescatar nuestra periferia y nuestra latinoamericana, tal vez tenga alguna relación. Ahora viene a estudiar gente de Europa aquí. En mi escuela hay muchos europeos. Esto no ocurría antes. Y mi enseñanza fue siempre en la misma dirección. Quizás haya un contexto político que yo no alcance a discernir con claridad que favorezca esto, una especie de nuevo humanismo descentrado. Hay, además, una revalorización del cuerpo en todo sentido, desde la sexualidad, hasta las técnicas, el mantenimiento, las dietas. El cuerpo, que durante mucho tiempo estuvo en manos de la religión judeocristiana y era el pecado, ahora es el protagonista. Creo que hay un giro que abarca lo sociológico, lo político, lo filosófico que quizás contribuya. Las razones concretas por las cuales hoy aparece en la escena este tipo de propuestas no las sé. Lo que sí puedo decir, es que con una tozudez de la que me enorgullezco, yo sospechaba de esta búsqueda del lenguaje por el lenguaje mismo como una moda, por su incapacidad para comunicar. Pero no para comunicar conceptos políticos o bajar línea, sino para conmover. El desprecio por la comunicación que hubo en los '90, probablemente haya tenido que ver con un entorno en el que los seres humanos éramos clientes, habíamos sido reducidos a nuestra capacidad de compra. Ese mundo no necesita de la comunicación, sino del gran informador que es la CNN. No sé si puedo hacer un análisis de lo que está ocurriendo en la Argentina. Quizás mi aproximación sea, más bien, filosófica y teórica.

# 7.

---

## MAURICIO KARTUN **CÓMO CONSTRUIR Y DECONSTRUIR UNA OBRA**

---

Antes de estrenar su última obra, *A la de criados*, el dramaturgo Mauricio Kartun organizó un seminario de desmontaje que en varias clases explicó el proceso de génesis y desarrollo de la escritura de esa pieza.

TEXTO: ALBERTO CATENA.

**En los meses que dictó** ese curso —a mitad de 2009, aproximadamente—, el prestigioso autor y docente ensayaba la pieza con vistas a su estreno en el Teatro del Pueblo a fines de agosto o principios de septiembre. Esa circunstancia, buscada, le permitió entonces vincular aspectos de la creación del texto con la experiencia viva de su puesta en escena. De modo que todo el curso tuvo esta doble vía de reflexión, desde luego muy reveladora, que combinaba la palabra del autor transparentando las fuentes y procedimientos utilizados en la elaboración de la obra, con la del director —el propio Kartun— en la tarea de exponer las dificultades con que suelen chocarse los propósitos del que escribe cuando llega la hora de llevar al cuerpo del actor la escritura. Esta entrevista, si bien no puede sintetizar toda la riqueza de ese seminario, vuelve sobre algunas de los temas allí ventilados y debatidos, que nuevamente Kartun, con su habitual buena disposición e inteligencia, retoma con nuevos argumentos.

*—Me gustaría que pudiera explicarme las razones por las que decidió hacer un seminario de las características que concretó sobre Ala de criados. En principio, porque no es una actitud muy usual entre los creadores.*

—Buena parte de mi vida está dedicada a las clases. Y dentro de estas, en los últimos años, sobre todo a la teoría y a la reflexión más que al trabajo práctico, al taller. Es el trabajo que más me gusta. A cierta altura de las cosas hay que elegir adónde poner las energías. A partir de la decisión de empezar a dirigir, que me absorbe muchas horas y fuerza, decidí redistribuir mi tiempo y me pareció bueno en el caso

de la docencia quedarme en ese otro campo exclusivamente. Me parece que ese trabajo de reflexión es un campo formativo incluso de otros maestros. Multiplicador de este curioso saber en extinción que es el de la literatura dramática. No lo es el taller, donde el deseo está puesto en las virtudes que alcance un texto. Un dramaturgo que entiende es a la vez un dramaturgo que puede transformarse en maestro. O queda siempre preso de su propio impulso, de cierta zona mágica. Por eso hay poca gente que habla de los procesos. Algunos no lo hacen porque creen que tienen la receta y son canutos y otros por pura superstición, porque temen que de hacerlo se les retire la potencia. Tengo medio organizada la vida en un ciclo anual: cuando terminan los meses más intensos de laburo como maestro me pongo a escribir. Esto ha generado una retroalimentación. Creo mucho en los sistemas, en el aprovechamiento de las fuerzas. Si al terminar de escribir estoy con un montón de ideas en la cabeza, ese es el momento para bajarlas y si las bajo ese es el momento para probarlas con los alumnos. Probarlas significa preferirlas, transmitir las, tentarlas con los alumnos, y ver hasta dónde se transforman en una reflexión profunda o quedan simplemente en apostilla. La escritura me lleva a la teoría y la teoría a la escritura. Y de una manera medio natural, así orgánica, se fueron armando en mi cabeza algunos mecanismos en relación a eso. Las propias inquietudes o revelaciones que tengo en el proceso de escribir suelo comentarlas en clase o volcarlas en una nota, y luego se transforman en la puerta de entrada a una reflexión mayor. A la vez cuando reflexiono me aparecen en la cabeza algunas certezas que aprovecho a la hora de escribir en el proceso

“La escritura me lleva a la teoría y la teoría a la escritura.”

“Con el paso de los años he perdido todo prejuicio con relación a la exhibición de esos procesos. Me he puesto desvergonzado. Cuando se blanquea que las primeras escrituras siempre son torpes y constituyen una materia maleable, cuando se acepta que escribir es corregir, se pueden empezar a mostrar incluso los intentos fallidos, los borradores más torpes, aquella zona de la creación a la que en líneas generales se considera más miserable.”

inverso. Una serpiente que se muerde la cola: una cosa me lleva a la otra y al revés. Con el paso de los años he perdido todo prejuicio con relación a la exhibición de esos procesos. Me he puesto desvergonzado. Cuando se blanquea que las primeras escrituras siempre son torpes y constituyen una materia maleable, cuando se acepta que escribir es corregir, se pueden empezar a mostrar incluso los intentos fallidos, los borradores más torpes, aquella zona de la creación a la que en líneas generales se considera más miserable.

**—Griselda Gambaro le decía a usted que mostrar los trabajos todavía no terminados era como salir a la calle como uno se levanta, sin arreglarse.**

—Sí, con la almohada marcada en la cara, me dijo alguna vez. Y esta condición de precariedad justamente es lo que me resulta atractivo, porque me permite trabajar sobre el gen y sobre el ADN. Puedo ver el gen, observar

el efecto fisiológico que este produce en la pieza y también tratar de armar la cadena total del ADN de la obra. Me da un enorme placer cuando logro decodificar algo de esa cadena. Aceptando de todos modos que es un hecho absolutamente subjetivo. Es un detalle nada menor que marco siempre cuando lo tomo, que no se trata de ninguna otra cosa que de intentar exponer la cadena de ADN de mi propia producción. Pero claro, lo que ofrezco es un ADN analizable del que pueden tomarse algunas analogías útiles. Algunos libros, como los de aquellas antiguas entrevistas de *Paris Review* en que los escritores hablaban de sus propios procedimientos, me han resultado siempre francamente útiles, me han ayudado a entender cierta zona del desconcierto, de la ambigüedad, que rodea siempre al trabajo creativo; a comprobar que no era solo yo el que se angustiaba, que se trataba de una desgracia común. Y esto es lo que terminó de redondear esta propuesta del Seminario Desmontaje de *A la de criados*. Una experiencia que es la primera vez que intento de manera integral y previa al estreno. Había hecho una parecida con *El niño argentino* pero muy posterior al debut, y claro siempre es fácil trabajar sobre aquello que sabés que te salió bien. Hay una enorme capa protectora —sobre todo del narcisismo— cuando se muestra lo exitoso. La otra es complicada. Y riesgosa, porque obliga a tolerar y a convivir con la perplejidad, a aceptar que lo que se va a mostrar pertenece a ese campo de la incertidumbre y que puede fracasar. Y que estarías exponiendo el fracaso, un atentado a la vanidad. Aún así, saliendo el espectáculo como el culo, el proceso de desmontaje tiene sentido y me le animé.



**–Este proceso tuvo, como uno de sus objetivos, descubrir ante una cantidad de oyentes cómo fueron los procedimientos con que se trabajó su obra, algo que fuera más allá del significado.**

–Como si te dijese: podemos pensar en la metafísica de la hora. Y yendo a algo más práctico enseñar a alguien a leer las agujas del reloj. Y en una tercera instancia, se podría pensar en relacionar todo eso con el mecanismo de relojería interno. A mí me gusta trabajar en las tres hipótesis. Y darle mucha importancia a los mecanismos. Los mecanismos no son tan complejos cuando se los entiende en su funcionalidad. Se empieza a entender que los procedimientos no son fenómenos vagos, que tienen que ver con una necesidad, que atienden a una dificultad, que a veces son herramientas y otras veces armas con las que se lucha contra los escollos que plantea el proceso creador.

**–A menudo se transmite la sensación de que esos procedimientos son muy difíciles, imposibles de ser penetrados.**

–Lo que aparece a menudo como monstruosamente complejo, y a veces hasta inexplicable, obedece a veces a fenómenos muy sencillos. Hasta vulgares. Fijate: Marcel Proust era asmático y respiraba con mucha dificultad, con lo que usaba frases muy cortas al hablar. Sin embargo, escribía frases extremadamente largas que no pueden leerse en voz alta si no se les inventa una puntuación. Lo que hacía era respirar en la escritura. Se podría pensar en esa escritura larga, sin puntos de Proust como en una audacia formalista, sin entender que, como muchos de los procedimientos, no son resultado de una hipótesis formal, sino de

algo personal que se convierte en forma. O que se transforma literalmente. El peligro de un autor está en creer que la única manera de escribir teatro es con un manejo solvente por ejemplo del complejísimo sistema actancial. Sin entender que si se encuentra una hipótesis actancial en una obra no es porque el autor la manejase como herramienta previa sino porque fue escrita en lengua madre dramática y esa forma conlleva la posibilidad de ser analizada bajo aquel sistema. Descubrir que escribir se hace en parte con el cuerpo tranquiliza. Entender que buena parte de los mejores hallazgos formales tienen que ver con cómo el cuerpo se expresa, con cómo se expresa la cabeza, eso democratiza el acceso a la escritura, le quita a ese acceso ese requerimiento académico falso, ingenuo, y en la mayoría de los casos demoleedor de cualquier creatividad. Abrir estos procesos, en la sencillez hipotética de su complejidad, sirve para eso. Este seminario tuvo ese intento.

**–Usted siempre habla de que el proceso de escritura comienza con una imagen generadora. Ahora, ¿esa imagen generadora de dónde procede?**

–Siempre del mundo personal, lo que no siempre tiene buena prensa. Suele considerarse, en otra hipótesis ingenua, que el verdadero valor de lo que usamos como material para la creación proviene de mundos ya prestigiados por otras creaciones; sin avisarse de que la argamasa más auténtica de lo que construimos surge de nuestro mundo personal. Porque uno es el poeta que puede y no el que quiere. Y en la medida que aceptamos la hipótesis de trabajar sobre lo propio concretamos ese fenómeno ancestral, mítico,

de transformar en poesía nuestro universo. Para lograrlo, el camino está en valorizar ese mundo, en aceptarlo, en convivir amorosamente con él. Fijate: cuando un creador como Ricardo Bartís trabaja en una obra suya sobre la pesca, lo interesante es entender que lo hace ante todo porque es pescador. Que no opera sobre un mundo desconocido ni ajeno, sino que construye poesía sobre algo que le pertenece. Con signos de un lenguaje que le pertenece. Que al hablar de tarariras sabe a lo que se refiere, porque ha ido a pescarlas. Cuando alguien vive tan lealmente la relación poética con su propio universo el acto de generar significado alrededor de ese mundo es un hecho natural. Lo que digo de Bartís vale para otros creadores también, claro.

**–¿Ese mundo sería como una fuente a la que se recurre una y otra vez?**

–Es una cantera poética, claro. Y con los signos que provee se hace significado, discurso y poesía. Lo llamativo es que cuando más viejos son esos universos más grandes son las vetas que constituyen. Para *Ala de criados*, por ejemplo, tomé algunas notas muy útiles de un libro de Beatriz Seibel sobre la Semana Trágica, que ella, sin haber vivido esa experiencia, había escrito sobre la base de un episodio que protagonizó su familia. Todas las familias tienen mitos, hechos relevantes que se han producido en su historia y que se transmiten de generación en generación. Y que, por alguna razón, se transforman en recuerdos, en fijaciones importantes de nuestro mundo personal. Por supuesto esto no reduce el campo temático a lo costumbrista o intimista. Cuando hablo de universos personales pienso en aquellos que nos atraen y a

veces obsesionan, y que muchas veces surgen de lecturas, observaciones, miradas sobre mundos singulares que no necesariamente resultan cercanos a nuestro cotidiano.

**—¿Hubo un primer intento de escribir sobre la Semana Trágica hace muchos años, al comienzo de su producción teatral, verdad?**

—Fue en 1969 o 1970. Había visto al grupo Arena dirigido por Augusto Boal en la obra *Arena conta Zumbí*, la historia de un esclavo negro que huía de sus dueños y creaba con otros hombres de su misma condición una república de esclavos escapados en el Amazonas. Era una historia bellísima contada, cantada y bailada con música brasileña. Con actores de un gran histrionismo y por actrices preciosas y escénicamente muy jodonas. Fue una revelación para mí. Sentí que ese era el teatro que quería hacer, porque mezclaba la política con la diversión, la belleza con el humor. Y me puse a escribir una obra sobre la Semana Trágica dentro de una concepción similar. Pero por aquella época no tenía la solvencia necesaria para plasmar lo que deseaba, resolver los problemas que me planteaba ese desafío. Ese universo que no había podido resolver poéticamente se quedó en mi cabeza.

**—¿Por qué lo impactó tanto esa obra?**

—Al empezar a estudiar teatro me vinculé con grupos a los que me unía la afinidad ideológica y solía ver puestas de Bertolt Brecht de una solemnidad horrorosa. Pero atribuía el aburrimiento que me producía ese teatro a una deficiencia mía de formación, a una falta de capacidad cultural para captar aquella supuesta trascendencia que había en

la solemnidad. Con el tiempo descubrí que el de Brecht era un teatro gozoso y que hacerlo solemne era delito. Los brasileños me habían mostrado, precisamente, que sin perder nada de su poder ideológico, que seguía intacto, emocionaban a la gente, la hacían llorar y reír. Y al terminar la obra se experimentaba un enorme sentimiento de libertad, de simpatía por la lucha de esos negros esclavos. A partir de ese momento, comencé a pensar en la necesidad de un teatro diferente, que de alguna manera tuviese una alegría que no encontraba en el teatro de esa izquierda de la que formaba parte.

**—Robert Sturua, el director georgiano, demostró acá en una puesta de *El círculo de tiza caucásico*, del grupo *Rustaveli*, qué gozoso podía ser Brecht. Usted debe acordarse.**

—Otra gran experiencia, claro. Cuando Oscar Fessler montó esa obra en el San Martín en el '72 trabajé como su ayudante en la puesta, un ayudante ad honórem y medio clandestino, porque el teatro no admitía asistentes que no fuesen de la institución. Así que conocía bien esa pieza. Fessler fue mi maestro y de él aprendí mucho, pero aquella puesta tenía algo de solemnidad operística —el narrador era el barítono Angel Mattiello— que no me convenía. Por eso al ver años después esa propuesta de Sturua me conmoví hasta lo más profundo. Confieso que lloré de emoción y alegría viendo cómo ese director había transformado *El círculo de tiza caucásico* en una explosión maravillosa de vitalidad, riqueza y humor, que confirmaba lo que uno presentía que estaba en la pieza de Brecht y no se aprovechaba. Es uno de los diez espec-

táculos teatrales que más me conmovieron en la vida.

**–En alguna charla usted dijo que, al empezar a escribir *Ala de criados*, tenía ganas de escribir algo a lo Chéjov, en el sentido de mostrar gente que está sin hacer nada, pero como un punto de arranque para después salir de él.**

–Son como intuiciones de formas, intuiciones de clima. Hay algo que me conmueve mucho en Chejov y es esta sensación de calma aparente, dentro de la cual aparecen los signos del drama, de la tragedia o de la explosión posible. Esa sensación de que todo está tranquilo, pero se perciben elementos moviéndose que hacen predecir que esa calma no durará, que en algún momento volará todo. Bueno, esto era como una intuición de forma que me interesaba probar, después la obra tomó su propio rumbo. Era Chéjov, pero también *Los veraneantes* o *Los hijos del sol*, de Máximo Gorki, *La dama del perrito* o *Muerte en Venecia*. Obras que tienen como ese clima de vacaciones, de gente al pedo. En Chéjov, en *El jardín de los cerezos*, *El tío Vanía* o *La gaviota*, personas que están en la campiña, en casas alejadas de la ciudad donde se vive a un ritmo muy diferente. Y esto, promueve algo interesante como contraste. Algunas de estas intuiciones estaban en los genes del material que empecé a trabajar.

**–Otra cosa que afirmó en las clases del seminario es que al hablar de la *Semana Trágica* no quiso quedarse en la alegoría, en mostrar gente mala matando obreros. No poetizar una idea sino darle a ella un universo.**

“Porque uno es el poeta que puede y no el que quiere. Y en la medida que aceptamos la hipótesis de trabajar sobre lo propio concretamos ese fenómeno ancestral, mítico, de transformar en poesía nuestro universo.”

–El riesgo es siempre el maniqueísmo. Utilizar en una obra una circunstancia tan elocuente como la *Semana Trágica* para afirmar algo tautológico, que ya está afirmado en su propia constitución mítica, como es la injusticia social, es una obviedad. Y una falta de economía poética: como utilizar un camión semi remolque para ir a hacer compras al mercado del chino de la vuelta de casa. No escribiría algo así. En todo caso, si queremos hablar de la injusticia, lo que justifica esa pretensión es encontrar en esa circunstancia otros mitos subyacentes. La *Semana Trágica* me conmueve por un montón de cosas que no son necesariamente las de ese hecho en su dimensión histórica, como un antecedente de una violencia, de una represión brutal que ha recorrido toda la historia de la Argentina. Eso es la cáscara. Me resultan más conmovedoras algunas otras pequeñas hipótesis que hay ahí adentro. Por ejemplo, la guardia blanca, la creación de la Liga Patriótica, un pequeño ejército de burgueses aterrorizados que ven una conspiración bolchevique solamente a partir de su propia ingenuidad política y de su miedo y su necesidad de defender ciertos valores.

**–Un miedo que puede olerse hoy, sin ir más lejos.**

–Así es. Diría incluso que ese es uno de los hilos que de manera más o menos consciente, me tironearon hasta este proyecto. Como una sensación de que también hoy persisten esas hipótesis de organización contra cualquier olor a libertario, a progresista, a redistribución de la renta o a cualquiera de esos términos que aterrorizan, que hacen salir del espíritu de esa gente lo más cerril, lo más horroroso. No nos olvidemos que la Guardia Cívica nace del radicalismo, no de la oligarquía, si bien ésta toma enseguida la idea. En Mar del Plata, si se leen los nombres de quienes integraban la Guardia Cívica se descubre que había cuarenta apellidos de las famosas 500 familias más ricas del país, pero en la conformación de la Guardia Cívica en el interior hubo incluso brigadas surgidas de instituciones judías, curiosamente mientras la Guardia Cívica porteña perpetraba en el Once un pogrom, una represión brutal contra la colectividad. Zonas más burguesas del comercio y el campo que se ponían a favor de la protección de los valores sagrados del capitalismo. Se parece mucho a lo que está pasando hoy. Ese pensamiento tremendo, ho-

“La pasión es el combustible del que se alimenta la tragedia. No hay tragedia sin pasión.”

rroroso. Como el de una señora que escuché en la cola del banco hace poco hablando de la realidad y proponiendo con absoluta soltura que a los montoneros había que “matarlos de nuevo”. Cuando se ve que cierto lugar del pensamiento popular se empieza a familiarizar con la idea de la represión, esa práctica horrorosa que nos llevó a lo peor de nuestra historia del siglo veinte, es imposible evitar el escalofrío. Y a la vez se comprueba que hay una transmisión, una continuidad, de un valor mítico que es aquel miedo burgués que estaba ya presente en la Semana Trágica y está presente en estos días. Es un residuo que persiste en el mito.

**–Ese miedo empieza a generar, en las clases medias, una complicidad con la idea de que es necesaria la represión.**

–No podría haberse concebido la posibilidad de generar un hecho de violencia como fue la Semana Trágica si no hubiese habido una complicidad pequeño burguesa, por decirlo en términos algo anticuados, sin esa clase media que quería terminar rápidamente el conflicto aunque hubiese para eso que matar a los cabecillas. Un hecho histórico de esa naturaleza no puede concebirse sin contar con ese respaldo. Ese es uno de los elementos

que estuvo en la génesis de este proyecto sin que haya sido, aclaro, una intención explícita previa a la escritura. En el momento de escribir descubrí que estaba hablando de algo que sabía, que estaba viviendo. Y eso empezó a singularizarse en el discurso de Pedro que aparece como el representante de esa clase en ascenso, que queda pegado a la locura de esos niños bien, y que después se convertirá en víctima, como le ha pasado siempre a su clase en la historia argentina.

**–Y en el medio se cruza la pasión como un sentimiento exacerbado que conduce a la destrucción.**

–La pasión es el combustible del que se alimenta la tragedia. No hay tragedia sin pasión. Tatana, el personaje femenino de la obra vive la suya. Una pasión iconoclasta y cínica. La pasión por decir la verdad, su verdad, por encima de cualquier especulación. En ese sentido no deja de resultarme más simpática la actitud de Tatana, aun asesina, que la de Pedro. Digo cínica concibiendo al cinismo como hipótesis filosófica. Y como hipótesis poética.

**–En el seminario usted habló también de la historia como eufemismo. ¿Podría explicarnos este concepto?**

–Cuando escribía *Ala de criados*, pensaba siempre en una escena final en la que se veía a Pedro ahogado en un canasto con sus palomas. Y al llegar a ese final advertí que el poder de Tatana como narradora estaba en su posibilidad de crear un final ambiguo. De velarlo. Y se me reveló como una vuelta de tuerca, una especie de complejidad metafísica sobre el valor del eufemismo.

Sentí que esa complejidad se vinculaba con la construcción del discurso histórico. La percepción de que el discurso histórico no es un acto literal sino eufemístico, que alude a ciertos hechos en forma figurada. Que dice para no decir. Que no termina casi nunca de decir acabadamente la verdad sobre ellos. En ese sentido se complementaba con el discurso de Tatana que se muestra desde el principio rebelde a la metáfora. Ella que sostiene las virtudes de lo literal descubre que cuando la historia se cuenta, la verdadera virtud está en lo figurado, en el eufemismo, en no proferir nunca la verdad literal. De allí esa frase del monólogo final: “Metáforas, divino eufemismo...” Es lo que sucede con los historiadores de cualquier signo: a la hora de hablar de la historia toman un punto de vista que actúa eufemístico en relación al otro, al que ocultan. En este aspecto, al escribir la obra, los materiales más reveladores fueron aquellos que no tenían una mirada crítica sobre la Liga Patriótica. Eso porque me alejaban de mi propio punto de vista, de mis prejuicios y me permitían un acceso diferente a este universo.

**—¿En qué se sostiene la solidez de una obra?**

—Qué difícil. Más allá de lo poético y lo temático, creo que una buena obra de teatro está sostenida por una telaraña, una red de distintos tensores que articulan las situaciones y la tensión dramática, y de los que el autor no suele ser absolutamente consciente en el momento de escribir. Se mueve más bien por reflejos. Intuye que si esos elementos no están la obra se cae y se mueve mecánicamente para compensar. Como te movés en el tren

para no caerte. Intuitivamente construye una y otra situación y eso es lo que va haciendo al entramado sólido de acciones.

**—¿Y cuando se hace fluida esa actividad mecánica?**

—¿Cuándo se habla bien un idioma? Cuando se lo habla en lengua madre. Cuando se piensa en ese mismo idioma. Cuando se puede hablar en ese idioma sin hacer traducción simultánea. Bueno: se escribe dramaturgia con soltura en el momento en que se la puede hacer sin acudir a la traducción simultánea de imágenes a teatro. No pensando: qué le pongo a cada fuerza, sino escribiendo como quien baila, dejando que sea el cuerpo en su intuición y conocimiento de esa necesidad, el que haga avanzar la danza. La mayor solvencia tienta a su vez al riesgo, a la audacia. El dominio espontáneo de este mecanismo suele inducirme por ejemplo a probar hasta qué punto puedo abandonar la progresión y entrar en la digresión, ver hasta dónde ese juego aguanta sin que el camión se me desbarranque, sin que el espectador deje de mirar el camión, bah. Esa lucha entre progresión y digresión es siempre la dialéctica base del autor teatral. Los más inseguros trabajan con progresión continua. La película de aventuras es progresión continua: no se puede dejar de mirarla. Ciertos autores más audaces en cambio se juegan a digresiones a veces muy temerarias, se van del campo de la estructura dramática para crear otra cosa, un fenómeno poético o la alusión en palabras a un universo ausente. Claro, ese juego debe ser manejado con solvencia para mantener un equilibrio, para evitar que el camión derrape.

**—Ahora: ¿la percepción de ese equilibrio es siempre subjetiva, no es así? Lo que alguien siente como proporción exacta otro puede no sentirlo.**

—Es así. De todos modos, hay casuística y los autores nos apoyamos mucho en ella. Y también está el otro fenómeno, muy usual en los últimos años: el soporte del acontecer escénico sostenido exclusivamente en el acto performático del cuerpo del actor. Una hipótesis por la cual no resultaría necesario cargar al texto de un presupuesto dramático siendo que el propio cuerpo del actor puede sostenerlo en sus propios mecanismos. Una presunción válida y respetable, digámoslo. El *Hamlet machine*, de Heiner Müller, constituye una de esas hipótesis, por ejemplo, que exige a los creadores escénicos darle a los signos creados por actuación una tensión que genere en el espectador ese estado natural de expectativa que lo caracteriza como tal. Ese texto de Müller, a pesar de carecer de una propuesta de progresión clásica, sobrevive por su profundidad, su propuesta filosófica, su belleza poética. Pero sobre todo, por el desafío a la elocuencia que consigán sus actores en la representación.

**—Usted habló también en su seminario de trabajos de trascendencia fugaz, porque se agotaban en el cuerpo del actor. ¿Es lo mismo?**

—No, en ese caso me refería a ese otro campo que es el espectáculo creado por actores a partir de improvisaciones, lo que se llama habitualmente dramaturgia del actor. Hablaba de la fugacidad de esos textos. Allí, buena parte de lo que se consigue tiene un extraordinario atractivo en términos perfor-

máticos, lo que se ve es de un gran encanto, pero si se le quita a esa versión su consistencia escénica, el registro escrito que queda no suele tener condiciones de trascendencia.

Justamente porque no está escrito como literatura dramática, desde una hipótesis de fuerzas dramáticas y sobre todo poéticas que lo mueven, sino que sus fuerzas están en un lugar inexplicable, o intransferibles al texto al menos porque son resultado de cierta gestualidad, cierta energía, cierto volumen y cierto comportamiento que procede exclusivamente del cuerpo del actor.

**– ¿Es decir, que concluida la actividad del cuerpo, queda poco y nada?**

–Lola Membrives desafiaba a que podía hacer llorar leyendo la guía telefónica. La abría, comenzaba a leerla en voz alta y entraba en un estado de emoción repasando esos nombres que arrojaba al llanto a cualquier espectador. Generaba con su cuerpo una enorme variedad de signos con los que construía su discurso en él. Claro, cuando la actriz desaparecía quedaba solo la guía telefónica. Algo sin valor dramático en sí mismo. Yo creo en el valor de este fenómeno singular, ancestral, de esta tradición tan curiosa que es la literatura dramática: un texto que contiene en sí mismo una energía. Hay una energía sostenida y manifiesta que me arrastra siempre en cualquier relato. La cuestión es puntualizar, ¿cuál es su soporte? Si es el cuerpo del actor, la palabra pasará a ser un elemento más, como piensan algunos creadores. Y entonces para qué publicarla si fuera del otro soporte, el cuerpo del actor, no tiene sentido. Puedo disfrutar como espectador de la dramaturgia de actor pero

he trabajado durante toda mi vida sobre la otra hipótesis: un texto capaz de condensar en sus propias palabras al acto dramático, a la acción.

**–Y que después en el cuerpo del actor es decodificado de otra forma.**

–Y se constituye allí en energía complementaria. Pero como registro permite que, treinta o cuarenta años después, el mismo texto vuelva a ser tomado y genere esa misma energía.

Como una batería. Como una brasa que guarda al fuego en estado latente. Pensemos en *Babilonia*, de Armando Discépolo, que es la obra que construye con más profundidad, belleza e inteligencia el mito de la Argentina del siglo 20. ¿Dónde radica la trascendencia de esta pieza que una y otra vez se vuelve a montar y que merecería ser designada alguna vez por el parlamento como la obra teatral nacional? Por un lado en el poder mítico de su construcción, pero por el otro en esa efectividad dramática que le permite contar ese mito ante los ojos del espectador. ¿Y dónde radica esa efectividad dramática? En el uso solvente de esta lengua madre dramática con la que la construyó Discépolo, que en el caso de *Babilonia* es decididamente sorprendente. Ningún autor contemporáneo tendría la solvencia como para escribir hoy una obra como ésta, en la que haya tan buen sostén dramático, tan bien administrado, y a la vez combinado con zonas digresoras, poéticas, míticas, ideológicas. Y todo esto en una hora. Y en un solo espacio visible, con otro aludido encima que el espectador termina viendo por virtud de ese poder alusivo. Creo que es una construcción prodigiosa. Y lo es porque atrás había una experiencia extraordinaria

en ese lenguaje. El de la literatura dramática. Porque Don Armando hablaba el “drama” como lengua madre.

**–Cuando habla de lengua madre, ¿a qué se refiere?**

–A la forma natural en que un dramaturgo se expresa en sus obras. No la forma especulativa, sino la forma espontánea en que el autor profesional construye. El autor se sienta a escribir y aparecen una serie de mecanismos que no son especulativos, ni forman parte de una teoría que debería aplicar. Simplemente, escribe en acción. Y el teatro es palabra en acción. Y esa palabra en acción es un lenguaje propio del creador. Un dramaturgo desarrolla con el paso de los años solvencia en el uso de esa forma de escritura. Como decía antes: no traduce: es su idioma y no necesita pensar para hablarlo. A eso llamo lengua madre, hablar en el lenguaje que se aprendió de nacimiento.

**–¿Esa lengua madre puede perfeccionarse en su uso sobre la base de cumplir ciertos cánones, como es, por ejemplo, la preceptiva aristotélica?**

–Lo aristotélico es una observación del fenómeno base. Sobre esa preceptiva podríamos entrar en enormes discusiones, pero hay algo de ella que provee la observación inteligente del fenómeno base, que es el que permite luego jugar. La hipótesis que defiende la unidad de la obra, la tensión del conflicto y la bondad de contar la historia con la menor cantidad posible de personajes, sigue siendo de una sabiduría y sencillez extraordinaria. Con dos personajes y una línea de acción condensada puedo adaptar la Biblia al teatro.

“Yo creo en el valor de este fenómeno singular, ancestral, de esta tradición tan curiosa que es la literatura dramática: un texto que contiene en sí mismo una energía.”

**–Usted decía también que muchos textos fracasan un poco por cierta tendencia a desafiar esas preceptivas.**

–Todos los autores en algún momento de nuestras vidas hemos tenido la sana necesidad de enfrentarnos con los límites del modelo aristotélico. A veces te va bien y a veces Aristóteles te gana por paliza. Pero si no lo hacemos no experimentamos. Y la palabra experimento significa avanzar fuera del perímetro. Saltar esos límites es una obligación ética de todos los autores, porque de lo contrario se termina abonando la receta de la pieza bien hecha como ideal. Y cuando se sale del perímetro y se construye algo más fuera de él, se lo agranda, se lo dilata también para otros artistas. Vale la pena correr el riesgo aunque Aristóteles te cague a palos.

**–Algunos autores actuales dicen no tener vínculo con las escrituras previas a su tiempo. ¿Qué piensa de eso?**

–Una fanfarronada. Tal vez en un acto dialéctico con la herencia se toma a lo anterior como modelo antitético. Se lo categoriza como modelo inválido sobre el cual se trabaja para diferenciarse, para construir lo diferente. Pero vaya si eso es tener vínculo. Cualquier pieza contemporánea contiene

tradición. No hay manera de no tomarla. El teatro tiene una entidad propia, un saber metafísico, ancestral. El teatro sabe. Siempre estamos tomando de allí. Por eso sostengo que más allá de cualquiera de sus funciones singulares –contar historias, representar un ritual, permitir el goce de la actuación o lo que fuese– el teatro “teatra”.

## 8.

---

# BEATRIZ CATANI

## **“EL INTÉRPRETE DEBE CUMPLIR CON LO SUYO, ACTUAR”**

---

Desde su espacio en la ciudad de La Plata, La hermandad del Princesa, la autora, actriz y directora Beatriz Catani ha realizado una fuerte proyección. Sus espectáculos no solo ocupan la cartelera teatral de Buenos Aires sino que, además, suele presentarlos en escenarios europeos. Una profunda investigadora de la actuación que, en esta entrevista, aporta buenas pistas para comprender su trabajo.

TEXTO: JUAN CARLOS FONTANA.



**Dialogar vía mail** con Beatriz Catani, si puede llamarse así, tuvo sus aciertos porque la actriz, directora y dramaturga expuso el pensamiento vivo de una artista que, en cada trabajo, crea un compromiso único, entre ella, los actores y el público. El resultado es algo que parece irrepetible, sucede en el mismo instante de la función. La del día siguiente será igual, pero siempre distinta.

No es casual que Beatriz Catani afirme: “uno de los planos en los que más me interesa indagar es el campo de la actuación. Cada vez que inicio un trabajo, me dispongo a buscar una forma específica de actuación. No tengo una fórmula para todo trabajo, eso me resultaría muy aburrido. Es la variación según los materiales, según la propuesta, la búsqueda particular del lenguaje con los actores lo que, básicamente, me “entretiene” y me “divierte” a la hora de generar un trabajo”.

Acá van las respuestas a un cuestionario que se hizo extenso, quizás, pero que vale la experiencia leerlo, porque es como si Beatriz Catani, que vive en La Plata y salta de su sala La hermandad del Princesa, a Europa o a Buenos Aires, una vez por semana para coordinar sus obras, nos hubiera regalado el pensamiento vivo de una artista, cuya búsqueda, para cada obra, siempre es un nuevo recomenzar. Abolir las fórmulas parece ser su objetivo, y bienvenido sea ese principio.

**1**

*—¿Cómo vas guiando el proceso de la actuación, el trabajo del intérprete en el escenario?, ¿cuál es la búsqueda o la exploración durante el entrenamiento?*

—En primer lugar sigo sosteniendo que la

gran cuestión del teatro son los actores. El actor en vivo, presente. Para mí la manifestación de las ideas, los planos de abstracción o poéticos, en el caso del teatro, se dan a través de formas concretas y materiales: los cuerpos de los actores.

Coordinar talleres de actuación me permite una práctica constante y una posibilidad de trabajar, año tras año, con diferentes propuestas. Incluso en los últimos tiempos han venido alumnos de Buenos Aires a mis talleres de La Plata y pienso que tiene relación con el nivel de trabajo y de producción que venimos sosteniendo.

Mi modo de trabajo con los actores es desde sus personas. Desde sus propias estructuras. Tal vez no lo que están acostumbrados actuar. O lo que surge en primera instancia como algo “cómodo”... En el trabajo con textos, al principio, lo que hago es llevar todo a terrenos de mayor intensidad, de mayor trabajo con las energías; ahondar, crear relaciones más profundas con el texto (y no sólo de sentido.) Quiero que los actores confíen y profundicen. Cuando un actor no confía, no termina de “habitar” esos textos. Es un trabajo lento de apropiación.

Mientras tanto, voy viendo en esos cuerpos y en esas expresiones rasgos que desconocía de esa persona, atributos que estaban a medio mostrarse, algo ocultos. Y los trabajo, los llevo a primer lugar. Muchas veces directamente les pido características que no parecen estar en ellos, que no son las que usan a diario. Y las exploramos, las buscamos, hasta que afloran.

En algunas oportunidades este trabajo tiene sus límites. No todos los cuerpos pueden dar todo. Pero tampoco deben dar solo lo que

siempre muestran. Hay más. Y me gusta indagar en esos secretos.

La actuación no es decir textos. Ni siquiera decirlos bien. Sino que esos textos ocurran, que haya un acontecimiento teatral. Dejar, entonces, que las cosas sucedan.

## FORMA, VERDAD, TIEMPO

### 2

*–En la información de prensa de tu último espectáculo Llanos de desgracia te referís a un trabajo de investigación sobre los lenguajes de la actuación y haces hincapié en la forma, verdad y tiempo. ¿Cómo fuiste desarrollando esto, de qué modo y cuáles fueron los logros alcanzados? ¿De qué manera eso se fusiona o contrasta con el espacio?*

*Porque sumas el concepto de actuación visible, o invisible. ¿Qué entendés por una u otra? ¿Esto estaría ligado a ese nuevo paradigma de que los directores, más los de cine que los de teatro, prefieren elegir gente sin escuela de actuación, ni técnica, porque dicen encontrar otra verdad en ellos. A veces el actor, un poco enviciado con su trabajo, no logra la verosimilitud que se busca?*

–Con respecto a lo que decís de la elección de actores, mi trabajo en principio, ha sido condicionado más que por una decisión estética, por una situación práctica, la de trabajar en La Plata (a 60 km de Buenos Aires). Esto generó que en la mayoría de los casos trabaje con actores de mis talleres. Ahora bien, esto que se dio tal vez, como decía, más determinado por situaciones geográficas que estéticas, creo que hoy le da una singularidad a mi labor. Claro, no son actores formados en es-

cuelas con los vicios o costumbres o técnicas de trabajo impuestas por ciertos dogmas de lo que se ha entendido por actuación, y tampoco son los mismos actores (muchos realmente espléndidos) que van de obra en obra en Buenos Aires. Siempre me ha parecido un poco promiscuo ese paso de los actores, a veces en una misma noche, por diferentes obras.

O sea que, se ha ido construyendo desde la realidad de mis condiciones en La Plata, una posibilidad de darle a mi trabajo el tiempo que necesito y de abordarlo con personas de mis talleres en gran parte de los casos (por ejemplo, las dos obras que están ahora en Buenos Aires, *Llanos de desgracia* y *Finale* y la que estoy ensayando, *Patos- Hembras*) Cuando decía “volver visibles las actuaciones”, me refería al especial modo de trabajo que hicimos con *Llanos*.... Tal vez algo harta de ver y trabajar yo misma en el plano de borrar toda idea de actuación, hasta volverla totalmente invisible, me planteé distanciarme de los códigos de actuación que, con mayor o menor eficacia, han logrado disolver los límites entre intérpretes y personajes. Esta fue una experiencia con gente de un taller de actuación en la búsqueda de una expresión intensa y contenida y, a veces, hasta hieráticas de los intérpretes. Una construcción donde lo evidente sea el artificio, el estiramiento del tiempo, los silencios y las expresiones mínimas, contenidas. Un lenguaje de actuación en relación a “forma” (construcción artificial), “tiempo” (extendida y sostenida en el tiempo) y “verdad”. El trabajo fue centrándose en encontrar la energía interna necesaria y la resonancia para que esta actuación se sostenga. No dejaba que los actores trabajen con “comodidad”, quería que hagan una construc-

ción muy artificial: formas casi inexpressivas, manifiestos estiramientos del decir, sostenidos con una enorme verdad. No real, y sin embargo verdadera. No real porque nunca podría serlo y, entonces, me gusta que eso se note, y verdadera porque lo que sucede entre ellos, en ese momento, solo puede ser cierto. El cruce de energías y emociones sucede, no hay allí ninguna simulación.

La falta de expresividad propuesta nos llevó a ver que era muy importante sostenerlo con valores altos de energía. Una energía interna, concentrada, que no disparara o dispersara en lo gestual expresivo. Encontrar la energía interna necesaria y la resonancia para que esta actuación se sostenga. Primero a través del entrenamiento y después en una combinación de entrenamiento y ensayos.

Así fue surgiendo una verdad interna en los intérpretes que soporta los estiramientos en el tiempo y le da vitalidad, aún desde un código de expresión sombrío y velado.

## ESCENAS EN LA CALLE

### 3

*–Recuerdo aquella performance tuya que vimos en La Plata –Félix María de 2 a 4– en la que íbamos siguiendo a los actores por calles y bares, en autos. ¿Cuál fue la búsqueda ahí en el plano actoral? ¿De qué manera en tus exploraciones sobre la actuación tomas en cuenta lo que el espectador va a ver o recibir?*

–En el plano actoral, en este caso, la búsqueda se centró en dos aspectos:

a) Cómo apropiarse de lo accidental. Una de los aspectos que nos interesaba en este caso, era la aparición de lo accidental, lo espontáneo que pudiera producirse en la

calle y darle, desde la ficción, un marco para hacerlo visible, encuadrarlo para que, por un momento, esa realidad se hiciera perceptible (es decir lo “real” en sí mismo no lo percibimos muchas veces por su carácter caótico, la idea era entonces darle a lo “real” un marco que permitiera esa percepción). Para ello los actores tenían que trabajar en una gran conexión con los estímulos que recibieran y dar respuestas inmediatas a ello.

b) Cómo darle momentos de forma a una actuación que tendría que mimetizarse con la escena de la calle. Es decir, un alto grado de cotidianidad que nos colocaba en un realismo puro.

¿Cómo no quedar expuestos a una verosimilitud sólo realista? (con el peligro de trabajar sobre códigos televisivos), y entonces trabajamos momentos de mucha forma, recortados de la totalidad. Y en relación con la actuación “real” propuesta por Agnes Varda en *Cleo de 5 a 7* (de cuya película se veía, como cierre del trabajo, su última escena).

#### 4

**—¿De qué modo en tu trabajo confrontás, o te interesa hacerlo, belleza versus fealdad?, o ¿cómo vas a la búsqueda de lo monstruoso del ser humano? Esto quizás pueda estar referido a esos dos trabajos sobre el tema de la muerte, *Los muertos precisamente* y *Finales*. En el primero creo se producía un distanciamiento entre la emoción y lo que relataban los personajes. En *Finales* me gustaría que contaras cómo vivieron los actores el proceso de búsqueda con un insecto tan repugnante como una cucaracha y además ser testigos de su muerte. ¿Creés que en tu trabajo hay algo del**

**“Para mí la manifestación de las ideas, los planos de abstracción o poéticos, en el caso del teatro, se dan a través de formas concretas y materiales: los cuerpos de los actores.”**

***“accionismo vienés”, en el que los cuerpos “mutilados”, empujados a su máxima posibilidad de expresión o de dolor, pueden llegar a conformar un hecho estético-artístico?***

—En el caso de *Finales*, creo que es la obra mía más radical en este concepto del que te hablaba sobre los actores como centro. De hecho la propuesta se podría sintetizar, ni más ni menos, en: cómo construir “teatro” momento a momento.

*Finales* es en esencia, lo que le sucede a los actores —textual, física, emocionalmente— en un espacio y en un tiempo..., una construcción primaria de lo teatral... Y con esa combinación, cuerpos, espacio y tiempo (y ningún otro recurso), con la investigación sobre esas coordenadas quise organizar este trabajo. Una propuesta despojada de todo artificio teatral. Hay un marco de ficción, pero no se cuenta una historia. Son tres mujeres y un varón en un lugar de tránsito de un teatro, donde pasa gente; en una larga noche de insomnio en la que se observa la agonía de una cucaracha. Es decir, la temporalidad la da el tiempo que tarda en morir esa cucaracha, desde que la aplastan hasta que definitivamente muere. Mi idea es que la duración tenga que ver con una noche, y el lugar lo interrumpen perso-

## RECEPCIÓN EN EL EXTERIOR

Escenarios de Bruselas, Alemania y Portugal han recibido en el último tiempo buena parte de la producción de Beatriz Catani. Respecto de la recepción de sus trabajos comenta la directora: “Las obras que presenté han sido siempre muy bien recibidas fuera del país. Y es casi como que encuentran la distancia justa (los textos proyectados, las diferencias culturales) para ser miradas. Tal vez en las primeras obras, sobre todo en *Ojos de ciervo rumano*, hubo una mirada que leía desde un lugar fuertemente político la pieza; es decir, pensando que habla o que da una explicación del país o de la situación del país. Algo que no sucedió con *Finales*. Hicimos ocho funciones en el Kunsten des Arts (Bruselas) y sentimos, todos nosotros, una gran alegría por la recepción. Desde antes de la presentación se generó interés y expectativa que hicieron que trabajáramos siempre con un alto flujo de público y con localidades agotadas. Durante las funciones el público comprendió y registró en especial el humor de la obra, y desde allí, estableció una conexión permanente pese a todos los distanciamientos que presupone este acontecimiento (de lenguaje, de vivencias, de contexto, etc.). Algo que me llamó la atención fue cuando presenté en el 2005/2006, *Gli amori d'Apollonia e di Dafne*, una ópera barroca del año 1640 de Cavalli y Busenello, (como era una obra con 12 cantantes, 6 actores y 18 músicos, por cuestiones de producción, lamentablemente, no pudo hacerse en Buenos Aires), fue ver al público holandés y belga emocionarse por momentos visiblemente y en otros respondiendo también al humor. Es decir, a veces uno cree que será un público más distante o más frío y, en realidad, se involucran mucho con la obra y lo expresan de manera abierta.

nas que pasan, que no tienen que ver con esa ficción. Así lo hicimos en la sala del Princesa en La Plata, donde el público de otras obras atravesaba el espacio. Ahora, en el Konex de Buenos Aires, queda el paso de una cantante, interrumpiendo la ficción, con el ensayo de su aria, y también el té con el que se convida al público en el transcurso de la obra.

*Finales* es para mí una experiencia y no solo una obra. Me interesaba encontrar una particular relación entre público y obra, un “dejarse estar”, (no sé si bien o mal), un “estar” casi en un mismo espacio de “escena” y “público”, percibiendo realmente el paso del tiempo.

Por eso también la planteamos en una duración por fuera de la “convención” más arraigada en este momento, la de una hora. Incluso en La Plata tenía mayor duración que ahora. Al trabajar en el Konex, un espacio más teatral, le hemos dado también una forma temporal acorde.

También en la experiencia está en juego la cuestión de la supervivencia de un animal, la cucaracha, que es pura materia (materia orgánica), instinto... primario... animal... Está destruida pero, mientras tenga un pequeño órgano que la mantenga, sigue viviendo. Leí que, en realidad, muere de hambre... aunque esté casi aplastada, muere porque no puede comer, nada más: ¡esa lógica es fascinante! La vida en su mayor sencillez. Como dice una de las actrices: “Su único sentimiento es la atención de vivir. La atención puesta solamente en vivir... ¿Se dan cuenta?”...

Es así que, a partir de esta idea (la lenta agonía), empecé a pensar que la obra podría transcurrir durante toda la noche. Tal vez en algún momento la hagamos así... sería ideal

para extremar la prueba y volver absolutamente real la actuación.

## LA ACTUACIÓN EN FINALES

### 5

**El trabajo en sí con los actores** tuvo diferentes momentos y varios cambios de actores antes de estrenarla. Primero trabajamos sobre unos textos de los cuales muchos desechamos. Después hubo un largo tiempo en que no escribí y ensayábamos más que nunca. Era un armado rarísimo. Yo decía, por ejemplo: “acá los textos de la hoja tres”. Y después los cambiaba. Era tanto el caos que no hubiese podido escribir para cada ensayo. Los textos iban y venían. Cambiábamos el orden todo el tiempo. Y también los textos en sí, claro. Ya no sabíamos nada...ni el texto que se tenía que decir...todo era como una especie de Rayuela en vivo (tal vez más caótico). Después de dos o tres meses de trabajar así, reorganicé los textos.

Fue muy fuerte el nivel de trabajo que tuvimos, con mucha interacción y en una situación de gran excitación emocional. A mí me gusta mucho meterme, entonces iba moldeando el trabajo sobre los cuerpos de los actores. Yo veía lo que hacían, y también hacía dónde podría derivarse eso que hacían. Más o menos tenía todos los textos en la cabeza, entonces, imaginaba situaciones con ese hacer de los actores y los textos. Todo en vivo, en interacción, una escritura sobre los cuerpos... y a pura intuición o respiración teatral. Quedábamos agotados. Y siempre pidiendo un poco más de la actuación.

Este es un gran punto. Yo me meto absolutamente con el actor. Confío en que me puede

“En el trabajo con textos, al principio, lo que hago es llevar todo a terrenos de mayor intensidad, de mayor trabajo con las energías; ahondar, crear relaciones más profundas con el texto (y no sólo de sentido.) Quiero que los actores confíen y profundicen. Cuando un actor no confía, no termina de ‘habitar’ esos textos. Es un trabajo lento de apropiación.”

dar todo y entonces, sencillamente, le pido todo. Es una relación muy cargada de afectividades (a veces positivas y a veces no). Por eso el trabajo surge de su naturaleza, de su forma de ser. No es que del papel va al cuerpo, sino que parte de los actores. Los actores son el centro desde donde se irradia.

### 6

**—¿Cómo es tu relación con los actores durante los ensayos y una vez estrenada la obra?**

—Hay para mí una gran diferencia entre el tiempo de ensayo y las representaciones de la obra después del estreno.

El ensayo es el período más vital y el trabajo es, a veces, de una enorme tensión, ansiedad, miedos y felicidad. El problema para un director (aunque a mí me pasaba aun más como actriz) es si las funciones se estratifican demasiado.

Lo importante, creo, es que ya que no va a quedar fijado —como una pintura o como un film—, es que no tienda a esa fijación.

En lo personal, que los actores se apropien de los textos ha sido siempre una buena experiencia.

Ellos están allí como funciones de una dramaturgia, y más aún como personas que actúan, ellos en sus cuerpos hacen visible no solo lo escrito sino lo que esa noche les sucede, a ellos y entre ellos.

La obra es eso, son los actores trabajando. Es ese mecanismo que vuelve y vuelve a mostrarse una vez hecho.

Y acá viene la pregunta, si ya está hecho, ¿para qué? No lo sé.

No veo por qué el teatro tiene que repetir, por qué ese circuito infinito de funciones. Tal vez la única manera sea que siempre el mecanismo ponga a andar algo nuevo. ¿Si no por que encenderlo?

También allí están los actores...

# 9.

---

## CIPRIANO ARGÜELLO PITT “LA PUESTA EN ESCENA ES UN OBJETO DE CONOCIMIENTO”

---

Hay en Cipriano Argüello Pitt una fuerte influencia de lo académico (es docente del departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba), pero sobre todo, un andar silencioso, una conversación pausada y paciente. “Si tengo alguna certeza, es que el sentido se aloja en la grieta entre el lenguaje y el silencio”, dice en un momento del diálogo. TEXTO: BEATRIZ MOLINARI

**Para Cipriano, el director** es un autor. Está lleno de ideas y confiesa que teme que no le alcance la vida, para hacer todo lo que imagina. El director de *Tantalegría y Belleza (en partes)* también piensa en Chéjov, en algunas perlas dramáticas que acercan sus personajes a la muerte, sin que lo sepan.

Para Argüello Pitt, la puesta en escena está ligada a la dirección, al director como espectador profesional (en términos de Grotowski): él cumple el rol del público. “Todos sabemos que ahí (en el público) sucede algo”, aventura, aunque sabe que la recepción es intangible. “Cada vez me interesa menos”, va más lejos, a pesar de que es el responsable de la sala DocumentA/Escénicas, en el centro de Córdoba.

Insiste en la puesta en escena como el lugar del oficio y de la percepción; un tipo de hipótesis que se corrobora después, o no. La puesta se plantea como un objeto de conocimiento, un problema sobre el cual quiere preguntarse.

**—¿Qué se enseña con respecto a la puesta en escena?**

—Me doy cuenta de que la idea de puestista es global, de teatro total, wagneriano. Me corro de ahí. Soy un director que pongo obras en escena. Cuando me planteé que quería ser director, preguntaba dónde se enseña y me decían: “Esto no se enseña; la única forma de aprender, es que seas asistente de alguien”. Uno hace un trayecto trabajando al lado de, va viendo cómo el otro monta, y después está la formación cultural. El director lleva en sí un background cultural necesario para seguir

adelante. Creo en la intuición sólo en el momento del trabajo; vale, pero creo también que esa intuición responde a lo que uno leyó, vio y escuchó. Mientras más información tengas, tenés más capacidad para resolver ese problema que te has propuesto llevar adelante, y que puede ser un texto propio o de autor, un tema; un problema con el espacio o la luz... multiplicidad de problemas que implican otros, resonando. Uno entra en el problema, por eso para mí es tan interesante el proceso de ensayo, de construcción del espectáculo y cuando se estrena, siento que la obra ya no me pertenece. Se cristaliza; uno ve el problema pero ya no hay forma de entrar en él.

Será por eso que en este momento Cipriano está trabajando en un taller de experimentación con un grupo de aspirantes a director. “En ese espacio presentamos un problema y lo cuestionamos. Es otro modo de aprender. Porque hay elementos de la puesta en escena que son técnicos, del orden de lo práctico, que se pueden discutir, así como problemas con respecto a la concepción de la puesta en escena”, explica.

**—¿Qué problema resolvió el sendero de pétalos en Belleza?**

—Un exterior. Uno hace una puesta en la cabeza; la cuestión es cómo traducirla en escena. Por qué se nos ocurrió esa imagen..., eso se autocuestiona. Para el exterior de *Belleza*, pasaron de proyectar una casa hiperrealista (¡el hiperrealismo es carísimo!), a lo sintético. Es un trabajo de descarte y de síntesis; ir directo a lo conceptual, a la ocurrencia inicial. De ahí la necesidad de discutir sobre

un *métier*, de juntarse y armar grupos de estudio, señala.

**–¿A quién mirabas mientras aprendías?**

–Derrida decía que todo discípulo traiciona al maestro. Aprendí mucho de Roberto Videla y mirando a Paco (Giménez). Lo he seguido siempre; he seguido su pensamiento, lo he estudiado, he visto sus espectáculos. Trabajé con Cheté (Cavagliatto) como actor (en *Desiertos*); me interesó ver cómo dirigía. Cheté es un ícono de la megapuesta en escena de Córdoba. Hablábamos hace poco. Algo tenemos en común, aun totalmente alejados; pero sí, en el modo de trabajar el espacio; en el movimiento de los actores... No me identifico con ella. En esto me siento muy solo y me parece que así se siente todo el mundo. Me parece que el trabajo de la puesta es un trabajo muy solitario.

**–El concepto de autor se relaciona con la soledad.**

–El director crea el lenguaje. Por eso me interesa tanto Paco. Se puede decir que algunas de sus obras son desprolijas, que los actores son desparejos... mil cuestionamientos, pero lo que no puedo desconocer de Paco es la búsqueda de un lenguaje personal. Lo lleva adelante aunque él mismo lo niegue. Él dice que es un 80% de inspiración y 20 %, de trabajo. Me parece que no.

–¿Qué lugar ocupa el actor en tu trabajo?

–No puedo pensar en un trabajo si no parto del actor. Es muy de los '60 o los '70, tan grotowskiano eso de pensar al actor en el centro del espectáculo. Ya Stanislavsky lo decía. Lo puso en el centro. La improvisación es el punto de partida y desde ahí voy compo-

niendo, incluso el texto tiene que pasar por la improvisación. No soy un director que llega al ensayo con la puesta pensada de antemano y que le dice al actor: “De acá hasta acá”. Muestro el texto y digo cuál es para mí el sentido. Empiezo a dar datos e información sobre cómo creo que la escena debe funcionar.

**–¿El actor se convierte a veces en un problema?**

–Sí, sí, quisiera a veces actores con control remoto (risas) pero, por suerte, todavía no vienen.

**–Aparece la contradicción: el actor como eje es también un creador.**

–Sí, es creador de un lenguaje. Pero el director –o el puestista– coordina esos lenguajes. La combinación genera un lenguaje particular. Alejandro Catalán decía que es un coordinador de relatos, de los relatos de cada uno de los actores. Al cruzarlos, se genera la mirada del director, que es quien impone el sello particular. Para mí, es el responsable.

**–¿El director es responsable también de la comunicación?**

–De la comunicación y del sentido de esa comunicación. Si fracasás... fracasaste. No le tengo miedo a eso, siempre y cuando uno se plantee un ejercicio de pregunta y reflexión. Si me planteara que tengo que hacer un espectáculo para cumplir con no sé quién porque tengo financiamiento externo, ahí uno entra en otro rollo. Yo todavía, en la pobreza, puedo darme este lujo: de hacerme preguntas y darme tiempo –aunque cada vez menos, porque los actores están como locos tratando



de sobrevivir—. Pero en el fondo, responsable de llevar adelante un proyecto, de que llegue en buenos términos, de que sea comprensible —en el sentido que uno ha buscado—. El teatro es un ejercicio de comunicación, para el espectador y para los creadores.

### DE LA HISTORIA AL LENGUAJE

*—Volvemos a la figura fantasmagórica del espectador real. ¿Cómo te planteas esa relación?*

—Me estoy planteando dos niveles de lectura. Eugenio Barba hablaba de cuatro niveles: el nivel del niño, el del ciego que escucha la musicalidad, el del público habitué y el del experto. Para él, el espectáculo debiera ser comprensible para los cuatro. Me parece muy ambicioso. Sí me planteo que hay dos, por lo menos. Un nivel de una cierta linealidad. No me convence la linealidad absoluta. Me interesa que exista cierto entrenamiento, cierto rigor del público para entrar, seguir la historia. Entiendo que algunos se quedan afuera, pero las historias son concretas, pueden reducirse en cuatro líneas. La historia de una pareja que se encuentra con otra; hay un trío amoroso y un personaje desaparece (*Belleza*). La historia de gente que llega a un bar para una fiesta, una acaba de matar a su marido (*Tantalegría*). Si yo tuviera que decir que esa es la obra, no tiene nada que ver. El público, con un poco de esfuerzo, podría llegar a decir que es eso. Otro nivel, que es más estético, de la autorreflexión y del procedimiento, es la pregunta alrededor del teatro: por qué hacemos esto, lo propio de la dramaturgia en escena; es decir, llevar adelante intereses que uno tiene alrededor del teatro.

“No soy un director que llega al ensayo con la puesta pensada de antemano y que le dice al actor: ‘De acá hasta acá’.”

*—¿Esa es una tarea para los expertos, para los que quieren entrar...?*

—Para uno mismo. Me parece que en un nivel, en el de la historia, uno hace teatro para otro; en otro nivel, uno hace teatro para sí mismo, por lo menos, aquí, todavía. Por un lado, uno debe cuidar el público, decir: “Esto se puede digerir más fácilmente”; por otro lado, uno debe preservar el interés por la investigación teatral. De lo contrario, deja de ser un lugar de conocimiento, para ser un lugar de recetas. Apelo a la receta y algo sale: música de violines, contraluz azul, palabras de amor, y todos lloran. O, convoco a actores famosos, le doy buena publicidad, uso un texto canónico, armo una puesta fuera de lo común, y es un éxito para el público y la crítica. También se puede fracasar pero uno puede aventurarse a probar si esas recetas funcionan o no. Quizás este sea un lugar de provincia; además, estoy muy cruzado por la academia, las lecturas, el trabajo con los actores, los ensayos. Cada vez me dan más ganas de trabajar en situaciones de laboratorio y no tanto de llevar adelante proyectos, proyectos, proyectos. Estrenar un proyecto al año me parece una locura. Lo estoy haciendo pero he tenido que dar cuenta de eso.

## UN GRUPO LLAMADO **LA GORDA**

Según explica Cipriano, el nombre del grupo nace como una necesidad de identificación en el medio, porque el teatro de los '90 de alguna manera ha tomado como referente el teatro de grupo. Por otra parte, los subsidios, premios y convocatorias también responden a esa idea de grupo. El tipo de organización que llevan adelante es la de un colectivo teatral, donde hay división del trabajo y responsabilidades. "Nos diferenciamos de la creación colectiva, que intenta horizontalidad e intercambio en las relaciones y roles. En cuanto al nombre, en los primeros grupos de teatro independiente, los nombres hacían referencia directamente a un modo de hacer teatro: Teatro de Arte, Nuevo Teatro, Teatro Libre, Teatro del Pueblo, muy vinculados con lo que sucedía en el teatro europeo. El teatro en Córdoba de finales de los '90 elige nombres que desacralizan y que no dan pistas acerca de un hacer. Es curioso que exista La resaca, como nombre, La negra, o nosotros, La gorda. En cuanto a lo anecdótico, el nombre surge justamente por la necesidad de conformar el grupo y como éramos solo tres personas, en un ensayo dije: 'Chicos, esto no puede seguir así, aunque sea llamemos a la gorda de al lado'. Por supuesto que la gorda nunca vino; el nombre remite a ese actor que nunca está, a la ausencia".

### **–¿El esquema de producción, trabajo y relación del grupo está en crisis?**

–El grupo siempre ha estado en crisis. Las condiciones de producción que se nos imponen desde el afuera hacen imposible la profesionalización, y ante la necesidad de vivir del teatro, los actores se ven obligados a salir a buscar dinero fuera del propio grupo. Además, también están las necesarias formaciones y trayectos profesionales de cada uno. En este sentido, el menemismo está más vivo que nunca; nos atraviesa todo el tiempo. La famosa flexibilización laboral corroe cualquier sistema de producción que se plantee como proceso de largo plazo. Por otro lado, mis próximos proyectos me impulsan a trabajar con gente nueva, actores con los cuales nunca he trabajado, que para esos proyectos son idóneos. Creo que

las condiciones actuales, lamentablemente, ya no permiten grupos, o por lo menos, no como estaban planteados antes. Hemos vuelto al teatro de elencos, con lo cual los proyectos grupales son a muy corto plazo. Tampoco me interesa sostener un grupo como una marca, para acumular antigüedad, tener mayor puntaje en los subsidios y sostener algo que no existe. Los grupos suponen también una línea de investigación teatral más o menos continua, y en este momento me dan ganas de probar otras cosas.

### **–Pensando en el vacío del "no sé..., nada" al que apunta Belleza, ¿tu generación puede tomar la posta de la generación intermedia? ¿Cómo se fue construyendo ese vacío existencial?**

–Belleza no plantea un vacío; propone una visión, un estado de cosas. Hablamos de nosotros y no criticamos a los otros. La vulnerabilidad que presentamos es propia. La idea de vacío para el pensamiento posmoderno es ya un cliché, al igual que pensar el mundo fragmentariamente y que por el exceso de información no sea posible pensar en términos más o menos sintéticos. No creo que en Belleza haya un "no sé..., nada", creo que los personajes son ambiguos, que no hay buenos ni malos, que la situación es compleja, y como tragedia, el devenir se construye en la primera escena y aunque los personajes saben que nada bueno puede salir de eso, no pueden evitarlo. En este espectáculo nos planteamos corernos de la parodia. No queremos ponernos en situación de superioridad respecto del personaje. No sabemos más que el personaje y hacer parodia de esto, es situarse en una crítica hacia afuera, sin ser capaces de hacerla hacia nosotros mismos. La parodia es un guiño que da tranquilidad al público, pero antes que nada, a los realizadores. Sitúa al público como cómplices de una crítica que se hace sobre otros. No por esto invalido el humor o la ironía, pero pienso que en todo caso, debería ser como el clown, que mientras se ríe, muestra su miseria. Incluso, pienso que lo irónico impone un trabajo muy fino y ligado a un uso del lenguaje. La parodia tiende a realizar trazos gruesos, sin dejar ver los matices de lo que se habla.

***–No está mal que en el mapa teatral se definan los roles y los objetivos. Una obra no tiene por qué cumplir con todas las demandas. El problema comienza cuando la obra quiere quedar bien con todos.***

–Uno hace ese ejercicio, proyecta: “Esta obra le va a gustar a tal”, pero en realidad, es una macana. *Tantalegría* funcionó bárbaro cuando la estrenamos y cuando la repusimos, no. Cambió todo. Es insólito. La verdad, con respecto al público, ya no entiendo nada. Sé que el trabajo es un ejercicio de comunicación porque me interesa qué pasa con él, pero no sé como va reaccionar. No puedo ser hipócrita y decir “no me importa el público”, pero es insólito.

Cipriano se siente parte de una generación que toma un espacio en el teatro de Córdoba que fue cortado. Para él, la dictadura militar duró más de ocho años ya que recién a partir del '93, '94 se vuelve a producir con la apertura de escuelas, con los festivales. “No siento conexión con gente que sea un poco más grande que yo, me siento más vinculado a la gente más joven que a los que fueron mis maestros. La conexión con mis maestros es más bien de oposición, sin que por esto sea conflictiva. Reconozco sus enseñanzas pero también siento que tenemos otras posturas. En relación con el concepto de lo generacional, creo que los interlocutores de mi trabajo no son necesariamente de mi misma generación, por eso no siempre me resulta claro hablar de generación, porque los límites del diálogo artístico no siempre son tan claros. Tampoco creo en la máxima que dice: “Pinta tu aldea y pintarás el mundo”, porque el lu-

“Cada vez me dan más ganas de trabajar en situaciones de laboratorio y no tanto de llevar adelante proyectos, proyectos, proyectos. Estrenar un proyecto al año me parece una locura.”

gar de la mirada siempre es subjetivo. No me parece que seamos sujetos totalmente condicionados por el entorno y que, por lo tanto, los sujetos históricos de un mismo tiempo vivamos ese tiempo de la misma manera. Creo que es posible trabajar y comunicarse con personas de distinta formación, de diferente edad, y compartir problemáticas similares. No creo que mi trabajo sea generacional en el sentido estético, pero sí hay lugares y roles que uno va transitando de acuerdo a la edad. De ser alumno, pasé a ser maestro; de ser joven promesa, a viejo deudor”. En cuanto al vacío existencial que se percibe en sus obras, dice que se fue construyendo desde la primera infancia. “Es un modo de mirar, y mi preocupación esencial está en el lenguaje. Para mí, el lenguaje asume la ausencia, y al mismo tiempo, el desafío constante de nombrarla, de hacerla presente. No soy nihilista, pero sí dudo. Los intercambios que propone el lenguaje son asimétricos, también me parece que esta asimetría conlleva algo de violencia, y si tengo alguna certeza, es que el sentido se aloja en la grieta entre el lenguaje y el silencio”.

# 10.

---

## RODRIGO GARCÍA “LO QUE NO PUEDA HACER JUNTO A UN ACTOR, NO ES”

---

Rodrigo García despliega un particular abordaje de las preguntas enviadas desde Buenos Aires. “Soy intransigente: si se omite algo o algún nombre, no se publica –escribe–. Lo digo porque hablo de cosas que a más de uno le van a joder –con nombres y apellidos– y para eso están escritas, para que todos nos enfrentemos a nuestros hechos pasados, a nuestra conciencia”. Labia afilada y ajuste de cuentas.

TEXTO: JUAN JOSÉ SANTILLÁN

**El director de la Carnicería** teatro dejó argentina en el 86 y, desde entonces, su nombre es prácticamente desconocido en la maraña teatral porteña. Sin hablar del resto del país. De aquella primera época, García recorre espacios, lugares, obras que, de cierta manera, lo marcaron antes de su viaje a Madrid. A García se lo disputan en España y Francia, crea fascinación o una abominable aceptación. La UNESCO le acaba de otorgar en Polonia el Premio Europa Teatro. Y recientemente publicó su obra *—casi—* completa: **Cenizas escogidas.**

*—¿Qué valor le otorga al reconocimiento del Premio Europa Teatro? Digo, además de lo monetario.*

—Cuando a Luis Ferdinand Cèline, uno de mis referentes literarios, le preguntaban ¿por qué escribe?, decía: tengo que ganarme la vida. Le volvían a preguntar esta vez por una razón más profunda y contestaba: para comprarme un apartamento; todos tienen un apartamento y yo quiero tener uno. En mi caso lo del Premio Europa no da ni para los muebles del comedor. Con eso espero satisfacer la parte más irónica o hiperrealista de su pregunta. Pero si me obliga a ponerme serio, le diré que un premio es algo que está en la periferia. De mi equipo aprendí a trabajar sin mirar lo que pasa alrededor, me refiero a lo ajeno al hecho de crear. Lo aprendí sobre todo de dos de mis actores: Juan Loriente y Patricia Lamas.

*—¿Piensa que un reconocimiento de este calibre es la asimilación serena de su obra al contexto de producción europeo? Serena, en el sentido que fue legitimada*

*por un sistema que necesita este tipo de propuestas para construir un nuevo modelo de “teatro”... pero ¿lo necesita?*

—Normalmente se me acusa de todo. Por ejemplo: si me va bien, se me acusa de eso. Es decir que si el premio se da a otro, no le preguntan estas cosas. A mí, en cambio, me preguntan estas cosas. Parece que usted quiere decirme: ¿por qué no se jode? ¿Por qué no sigue jodido como siempre? No me toma por sorpresa. Tanta gente me ha dicho: ¿por qué no rechaza el premio? Y cosas por el estilo, que no considero en absoluto quijotescas. A mi edad, me resulta incluso de mal gusto.

Rechazar un premio es darle demasiada importancia al asunto y este no es el caso (hay premios que sí se lo merecen). Que mi teatro está asumido por cierto circuito elitista, no es una novedad. No sé cuántas obras presentamos ya en Avignon o en el festival de otoño de París. Pero ojo: Avignon también tenía la voluntad de cambiar el estado de las cosas, de ampliar las fronteras del teatro. Es un logro —Quijotesco, este sí— de la nueva dirección de Avignon. De acuerdo, mi teatro fue tragado —que no digerido— por el sistema. ¿Qué significa? Para empezar, que dejé de correr la liebre y pude centrarme en el desarrollo de mi poética gracias al dinero que ganamos haciendo nuestro trabajo. La agresividad del discurso no se vio afectada. Incluso pude ahondar en lo poético, en el meollo de mi trabajo. Cuando llegué de Buenos Aires a Madrid, yo tenía 22 años. Buscaba actores como loco por Madrid y les decía: mira, yo no dirigí nunca una obra. Tengo esta, de una autor que me gusta, se llama Eduardo Pavlovsky. Son solo dos personajes. ¿Quieres hacerla? Y la respuesta era: ¿cuánto pagas?

Nada, les decía. Y se acababa la charla y hasta me miraban mal, por hacerles perder la tarde. Así empecé. La obra la hice igual: conseguí dos actores que no cobraban y yo me gasté lo que tenía ahorrado en la escenografía. La hicimos una vez en una sala de ensayos y vinieron dos programadores a verla y no la contrataron. Al día siguiente alquilé una furgoneta y tire la escenografía en un basural. Luego pasé en Madrid 18 años trabajando en la mismas circunstancias, solo que estrenando. Hasta que llegó un teatro de Francia y me dijo: si quiere venir con su equipo, venga y haga algo con nosotros que le pagamos bien. Y empezamos a vivir de nuestro trabajo, por fin. Pude dejar mi trabajo de creativo en agencias de publicidad y dedicarme al teatro. ¿Tengo que pagar por esto? ¿18 años de rodillas en un país –España– que detesta el teatro que se sale de lo habitual? Creo que interpreté mal su pregunta, ahora que la releo. Usted me preguntaba otra cosa. ¿Yo qué sé qué piensa la gente que da el premio, si son más de 200 críticos de toda Europa? Si ellos piensan que eligiéndome a mí entre los ganadores abren el juego de la tolerancia y admiten la pluralidad, pues bien, entonces el premio sirve para algo: es una esperanza para los jóvenes que empiezan...

**–¿Qué lectura hace del contexto de producción teatral donde inserta su obra?**

**Tanto en Francia, como en España.**

**¿Dónde tiene actualmente su lugar de trabajo?**

–Yo vivo en Asturias y en Bahía, en Brasil. Ni loco voy a vivir a otra parte. Las producciones las hacemos en Francia, porque nos llaman a producir de Francia. También hemos

producido con Portugal, Italia y Suiza, pero menos. Ahora hay producciones en España. Hemos hecho *Versus*, mi última pieza, que es producción española, de la SECC. Trabajo con un equipo de gente cada cual con una fuerte personalidad. Ni ellos ni yo entendemos el concepto de “compañía” de “marca”. Somos artistas que nos juntamos a trabajar donde sea y nos importa y enriquece el proceso y el resultado poético. Luego si la obra es un “éxito” un “fracaso”, no afecta tanto, solo a la hora de pagar la cuenta de la luz o el supermercado.

**–Tengo entendido que estudió Ciencias de la Información. ¿Hay un vínculo entre periodismo y teatro?**

–Yo soy licenciado en Ciencias de la información por la Universidad de Lomas de Zamora, en la provincia de Buenos Aires. Iba todas las tardes a la facultad en Adrogué. Me sirvió al menos de tema de conversación para acercarme a Borges, que amaba Adrogué y era mi mito, el viejo-ciego-sabio. En esa facultad aprendí mucho. Tuve profesores interesantes, locos. Y compañeros lúcidos. Luego trabajé en publicidad y se nota en mis obras. El maltrato hacia los objetos de consumo que hacemos en escena. Y una especie de síntesis en los enunciados y contundencia en las imágenes. No digo que sea bueno, al contrario, es mi cruz. Me expreso así.

**–¿Cómo arriba o surge su inquietud por el teatro en Buenos Aires? ¿Qué recuerda de esa época y por qué decide irse a España?**

–Nací en 1964. Desde 1980 hasta 1986 – fecha que emigré– le aseguro que vi absolu-

tamente todo el teatro y todo el cine que se ponía en Buenos Aires. Le estoy hablando de cerca de 100 salas contando la actividad febril del barrio de San Telmo y por todo Buenos Aires, y de la Cinemateca Hebraica, y del cine Leopoldo Lugones y del cine Cosmos 70, donde veíamos a los clásicos rusos. ¡El primer *Otelo*, el primer *Hamlet* ruso! Vi teatro y cine cada día de la semana y me distraje de la delincuencia, que era lo habitual para un chico de 16 años que vive nada menos que en el barrio Yparraguirre de Grand Bourg: ahora hay que entrar armado ahí. Y a las 2 ó 3 de la mañana leía libros en las librerías abiertas en calle Corrientes, porque no me atrevía a robar libros; los leía ahí, de pie, y los vendedores se cabreaban. Por las mañanas trabajaba de verdulero en la verdulería y carnicería de mis padres. Robaba dinero de la caja registradora del negocio familiar y por la noche tomaba el tren del ferrocarril General Belgrano y llegaba a la ciudad grande, a Buenos Aires, al teatro. Cuando era un niño mis padres me llevaron a ver a Nuria Espert, porque ellos son inmigrantes españoles y sacaban entrada solo para eso, cualquier cosa española, daba lo mismo Lola Flores o Rafael. Esa noche ellos se equivocaron, querían ver *Yerma* y sacaron entradas para el montaje de Víctor García. Pregúnteme algo. Me acuerdo de todo el montaje. ¡Yo tenía 11 años o menos! Y mis padres estaban espantados. Los actores se hundían en una lona, no podían ni caminar, los cuerpos trazaban formas raras. La música era atronadora y había gente desnuda colgando del techo. Ahí me empezó a gustar el teatro. Luego vi a Tadeusz Kantor en el Teatro San Martín y me marché roto a casa: me di cuenta que el teatro se podía utilizar de otra

“*Yerma*, de Víctor García me abrió los ojos al teatro y *Wielopole-Wielopole* me dejó hemipléjico.”

manera y que poca gente lo conseguía. *Yerma*, de Víctor García me abrió los ojos al teatro y *Wielopole-Wielopole* me dejó hemipléjico. En medio había visto en la Cinemateca Hebraica lo inimaginable, toda la historia del cine, era divertido: unas traductoras en directo... todos con auriculares duros que te hacían daño en la oreja... no escuchabas las voces de los actores... escuchabas a las traductoras. Las traductoras se equivocaban de página... en escenas de *Edipo Rey* de Pasolini de gran dramatismo, se escuchaba pasar las páginas... las chicas no encontraban los diálogos. Era interesante, enriquecedor: se hacía un gran esfuerzo por difundir aquello. Creo que vi hasta filmes de Glauber Rocha. Luego Inda Ledesma y Eduardo Pavlosvsky y tanta gente hacía lo que podía para expresarse y que no los fusilaran ahí mismo en el escenario, los militares. Videla, Massera, Agosti, Suárez Mason nos acompañaban desde el desayuno... Yo tenía 17 años y lo absorbía todo. Y como no tenía ni un peso, ni me drogaba ni me emborrachaba, por eso me acuerdo de todo, siempre estaba lúcido.

—¿Cómo piensa, desde 1989, el espacio que obtuvo en el teatro español? Un con-

“Por eso, no creo que lo violento sea el camino adecuado. Mis últimas obras son dulces. De una tristeza apacible. Como quien murió mientras dormía.”

***texto que no tiene como particularidad generar exponentes que repiquen con sus producciones a nivel internacional.***

—El sistema español obstaculizó mi trabajo —y el de muchos creadores— desde el primer momento y hasta ahora. Han pasado 20 años y no ha cambiado nada. Volvamos al Premio Europa. ¿Cree que los medios en España le dieron alguna importancia a mi premio? Ninguna. Yo ni aparezco en los papeles. A mí me mencionan de refilón y por un escándalo con un bogavante en una de mis performances presentadas en Polonia. Y ya. Estoy habituado. Pero los jóvenes que empiezan y sueñan con lo que yo soñé en su momento, se encuentran con la misma cabezonería, la misma avaricia, el mismo sistema sucio, triste, pobre y siempre de espaldas a la sociedad. Hay artistas jóvenes muy interesantes en España. ¿Qué instituciones les acompañan? Ninguna o alguna solo para encasillarlos y cubrir expediente. El fracaso de mi generación es que no supimos llegar a la gestión pública y no conseguimos ayudar a los que vienen detrás. Ningún Ministro de Cultura de los que pasó por Madrid entre 1986 y 2009 sabe de qué demonios estoy hablando. Es muy significativo eso.

***—¿Cuáles considera que fueron sus pasos fundamentales para insertarse en el circuito español?***

—Conocí a una compañía, se llamaba Espacio Cero, desapareció. Hacían Heiner Müller cuando nadie sabía quién era. Y hacían obras de Pavlovsky con Roberto Villanueva. Luego, conocí a Carlos Marquerie del teatro Pradillo. Organizó y produjo con pocos recursos un movimiento utópico, trazó una línea de programación radical para su teatro. Resistimos años haciendo lo que creíamos era necesario hacer en el Teatro Pradillo. Luego el teatro Cuarta Pared me acogió cuando Carlos abandonó Pradillo. En realidad estos nombres son importantes, pero no menos que el de cada actor o técnico que trabajaba entonces conmigo. Son muchos y por eso no los nombro. La calidad humana e intelectual de toda esta gente me permitió hacer mi obra. No era consciente de eso. Yo era un burro que tiraba siempre para adelante. Ni me daba cuenta que cuando íbamos al bar, nadie tenía ni para pagar el sándwich.

***—¿Qué recuerda de su llegada a España en relación a sus primeras inquietudes en teatro?***

—Lo que le dije antes. Y que en Madrid había un deseo perverso por institucionalizar el arte, por ser artista subvencionado, por comprar vestuario y hacer escenografías sin miramientos, salir de gira e ir a un buen hotel a dormir... En medio de este lío natural del post franquismo, uno rescataba tres o cuatro compañías que se preocupaban por el hecho artístico, por lo poético con mayúsculas; cómo olvidar la de Esteve Grasset, por ejemplo. Todo estaba muy mal gestionado,



se gestionó mal el dinero público en esa larga época, las ideas hermosas no se respetaban y se mantenían en puestos de gestión personas que no daban mucho de sí. Confundían partidismo con política social. Y no sabían cómo encajaba el arte en aquello, ¿puede creer que no les echaban?

**—Carnicero español donde lo biográfico tiene un lugar destacado ¿sería uno de sus textos vertebrales?**

—¡Ese texto no tiene ni cuatro páginas! Cómo me alegra que usted lo mencione. Aparecen Tita Merello y Pepe Biondi... de mi infancia, de la televisión Argentina. Yo intenté trabajar sobre la afasia. Estaba tan marcado por el estilo de Heiner Müller y tenía 23 ó 24 años y yo no era ni soy genial, entonces no tenía ni tengo ahora un estilo. Y me dio por trabajar sobre lo confesional, por mi poca habilidad para ficcionalizar. Abrí una puerta que luego se empleó y emplea de manera muy irregular en el teatro español. Yo hice lo que pude, porque como era casi imposible, por el pudor, hablar de mí mismo, recurrí a estudios médicos sobre la afasia. Entonces aparece ese texto cortado, tartamudo, oscuro... que apunta historias duras pero que no se terminan de verbalizar correctamente... un texto con muchas zonas en penumbra.

Hoy escuché toda la mañana a Bill Evans. Cada acorde de Bill Evans es desgarrador y certero, te cuenta su vida sin tapujos. Yo dejé más zonas oscuras en la tristeza torpe de *Carnicero español*, por miedo a mirar. Fíjese que no digo por miedo a contar. Le hablo de algo más primitivo: temor a reconocer. *Carnicero español*: esa pequeña tragedia familiar contada en pocos folios disfrazada de comedia estúpida.

Bill Evans tiene el valor de contarle todo cuando toca el piano. Yo lo desprecio, por su coraje.

**—¿Qué se ha modificado en su relación con el público? Si es que algo se ha modificado.**

—Mantenemos con mi equipo la misma ingenuidad. Sabemos algo que el público no sabe. Pero no se lo vamos a explicar. Lo debemos desplegar delante de sus narices como cuando Masaccio pintaba al fresco. Nos reservamos la libertad de parar, emborronar, cubrir con otra capa...

**—“El teatro no como espectáculo sino como acción social”. ¿Qué lugar tendría la representación? ¿Existe el teatro incluso como espectáculo?**

—Ahora yo no tengo respuesta a esa pregunta. Dije que el teatro no era espectáculo, que era acción social, hace tiempo. Bueno, en el fondo sigo creyendo en eso. Pero ahora veo que la abstracción, por ejemplo, puede ser de utilidad. ¿Cómo explicarlo?

Como somos parte de una sociedad por reeducar desde cero, todo método poético o sistema filosófico es bien recibido.

**—¿Cómo piensa al actor en esa acción?**

—El actor es la existencia. Antes de que llegue el actor, puedo soñar, imaginar. Llega el actor y llega la existencia. Lo que no pueda hacer junto a un actor, no es.

**—Podría marcar etapas de su producción. Puntos claves donde hubo quiebres en su modo de trabajar y concebir su teatro.**

—Creo que ya me extendí antes y hay pistas sobre esto. De todas maneras, el teatro es otro de los tantos reflejos de la madre economía, qué duda cabe. Si hay 5 millones de parados en España, el teatro debe reflejarlo de alguna manera. No hablo de un teatro de denuncia, ya tenemos la tele y los periódicos. Digo: si hemos llegado a esto, algo falla en nuestros valores humanistas. Al final siempre acabamos en la ética clásica. Y no vaya a creer usted que estoy a favor del trabajo...

**—¿Qué lugar tiene el texto? Pensando en que, si al comienzo, uno de los referentes más fuertes de su escritura fue Heiner Müller, hace tiempo trabaja más con un cruce con las artes visuales. Jenny Holzer, Hill Viola o Bruce Neumann. En esta nueva concepción, ¿qué utilidad tiene el texto?**

—He visto obras donde el cuerpo expresa mejor las ideas que las palabras. Luego estoy abierto a todo lo que me sirva para expresarme. Otra cosa es que no pueda dejar de escribir. Es mi cruz, porque yo me cuestiono como escritor al punto de reconocer que no lo soy.

**—Acaba de publicar *Cenizas escogidas*, su obra completa ¿Qué relación tiene con sus primeros textos?**

—Mi obra casi/completa está en francés. Ahora por fin está en castellano, imagínese qué alegría, ya que la escribí en castellano. Quitó algunos de mis primeros textos. Hay gente que me dice que ¿¡por qué?! No sé. Me ruborizaban. Pero si tomo ese gran libro que con tanto esfuerzo ha hecho mi editor español —la Uña Rota— y un boli rojo le aseguro que me

cargo más de la mitad, también por vergüenza. Yo no soy un escritor, me he permitido descuidos imperdonables para ser un escritor.

**—¿Cómo piensa que dialogaría su obra en Buenos Aires? Donde la violencia como acción social toma una calidad y un despliegue fundante de lo cotidiano.**

—¿Pero usted cree que los violentos van a venir al teatro a verme? Y al público que puede pagar la entrada, tampoco le va a intimidar algo violento representado en el teatro cuando afuera les están robando el coche o la casa. Por eso, no creo que lo violento sea el camino adecuado. Mis últimas obras son dulces. De una tristeza apacible. Como quien murió mientras dormía.

**—¿Cuál es su relación con Argentina? Estuvo en un Festival Internacional de Teatro y su visita pasó casi desapercibida. ¿Algo le atrae de la escena de Argentina?**

—¡No pasó desapercibida! Hicimos *After Sun* y *Borges* en el Portón de Sánchez y solo vinieron a verme mis padres y dos amigos. Imagínese lo que me marcó, de desapercibido nada. ¡Yo sí que lo percibí!

Menos mal que estaban Sasha Waltz y Vincent Baudriller y nos invitaron a hacer esas obras a Avignon y a la Schaubühne en Berlín. También hicimos, dentro del marco del festival, mi obra *Conocer gente, comer mierda*, que quiero mucho. Al día siguiente de la primera actuación me dijeron que estaban muy enfadados porque a Kive Staif —que dirigió el teatro San Martín durante toda la dictadura militar, me parece— le habían salpicado cristales de copas de vino que rompíamos en

escena. Debería estar acostumbrado a la sangre. Me lo dijo la directora del festival, Graciela Casabé, y me pidió modificar la escena, cosa que nunca he hecho en la vida, cambiar algo porque un mandado me lo pide. Todo en una reunión en una oficina no recuerdo en qué piso del Teatro San Martín. Eso fue lo que me llevé de Buenos Aires. Tortazos.

**–En 2007, abrió Avignon con *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada, donde cierto imaginario argentino de celebración y marginalidad resuena en la obra. ¿Por qué decidió abordar ese imaginario en Avignon?***

–Esta obra era especial, claro. Trabajé con trece murgueros y Juan Oriente. Fue una explosión de vida en Avignon, Atenas, Valladolid y Roma, donde se presentó en grandes espacios. Pero en Buenos Aires no querían la obra y eso fue doloroso. El Festival Internacional la rechazó. Los chicos no podían hacer la obra en su país. La hice porque la murga siempre me gustó, de niño. Yo veía sexo por todas partes en el carnaval de barrio, sexo y locura. Luego, ya de mayor, me di cuenta de que no era para tanto. Fue frustrante, no coincidía mi recuerdo con la realidad. Tuve que trabajar como loco para darle a aquello otra orientación y mezclar cosas biográficas de mi infancia pero también de mi presente en España. Al final hay un largo monólogo sobre la memoria y los sentimientos aplicados a las vacas de mis vecinos de aldea en Asturias, Teresa y Pepe. ¡Sí! ¡Sentimientos en las vacas!

Mire usted qué viaje. ¡Todo en esa obra! También tenía que respetar a cada persona que había en escena, muchachos que no ha-

bían hecho teatro en su vida. No podía hacer una tragedia de la Argentina, tenía que enseñar la luz y la alegría que hay incluso cuando las circunstancias sociales no acompañan. La obra existe gracias al trabajo que hizo Nilo Gallego, el músico español que trabajó con los murgueros día y noche. Y las dos personas de Buenos Aires que intentaban tener controlada toda aquella energía de locos: Feli Luna y Maxime Seguré.

**–¿Qué obra prepara actualmente?**

–Hay un proyecto con Mucicad hoy, que dirige Xavier Güell. Se trata de hacer un teatro musical “culto” pero borrando de un plumazo todo lo que podamos. La idea es trabajar con un compositor que yo propuse, Francisco López, que suele manipular sonidos de la naturaleza. Tal vez hagamos dos cosas más. Una con el Teatro Nacional de Bretaña y otra con el Centro Dramático Nacional de España. No sé.

**–¿Podría detallar un proceso de trabajo?**

**¿Qué particularidad tienen los ensayos?**

–Estaríamos un año hablando de este asunto y si quiere lo dejamos para otra. Cada obra es un mundo. Cada creación tiene su proceso y sus procedimientos. Lo importante en mis ensayos es nunca hablar de los porqués de lo que hacemos. Llegamos y nos ponemos a hacer. Nos vamos a dormir y al día siguiente lo mismo. Si se racionaliza el trabajo, se pierde el misterio. El miedo que tenemos cuando creamos, ya es hora que lo sepamos controlar en silencio y soledad.

# 11.

---

## ALEJANDRO ACOBINO ¿HACIA UN TEATRO IMPOSIBLE?

---

“Me defino como un espectador que dirige y actúa”, dice Alejandro Acobino, autor de las obras *Continente viril*, *Rodando*, *Hernanito* y *Absentha*, esta última en cartel en el Teatro del Abasto de Buenos Aires. Formado como dramaturgo en la EMAD, junto a Alejandro Tantanian y Mauricio Kartún, Acobino llegó al teatro luego de abandonar sus estudios de química.

TEXTO: DAVID JACOBS

**Durante esos años vivió** una doble vida alternando la Facultad de Exactas con talleres teatrales en el Rojas y la escritura de poesía y narrativa más algunos cortometrajes. En los últimos tiempos, su deseo de perfeccionar los conocimientos en la puesta en escena lo llevó a estudiar con Rubén Szuchmacher, uno de los directores más prestigiosos de Argentina. A partir de entonces, y cada vez más, Acobino decidió involucrarse de lleno en el terreno de la dramaturgia y, sobre todo, en el de la dirección. El resultado de ello fue, primeramente, *Rodando*, un exitoso unipersonal co-escrito junto al actor Germán Rodríguez, y luego *Hernanito*, una obra inquietante que propone, a partir de la presencia en escena de dos sórdidos personajes, una mirada detenida sobre los límites de la mente humana y las posibilidades del diálogo teatral. Un juego de espejos que asume, a lo largo de la obra, desenlaces inesperados. Sobre este y otros temas, Picadero conversó largamente con Acobino.

**—¿Desde qué lugar partís al momento de ponerte a trabajar un texto dramático?**

—Definitivamente, desde algo que me inquiete. Más allá de esto no soy rígido. Procuero ser permeable a este tipo de cosas. Puede que el detonante provenga de una propuesta que me alcancen, de alguna imagen que me modifique, o situaciones, anécdotas y todo tipo de experiencias no necesariamente personales. Pero, por lo general, son cosas con las que me encuentro azarosamente. Todo es muy permeable. Y por supuesto, las ganas de hacer, de generar, de producir.

**—En los últimos años, una de las tendencias del teatro independiente de Buenos**

**Aires ha sido subestimar la palabra. Tu caso pareciera ser distinto.**

—Será porque no soy actor (risas). Nunca me sentí un actor, quizás por eso me resulta un poco extraño en mí la idea de teatrista. Seguramente lo soy por una razón histórica, pero si entendemos que teatrista involucra de algún modo un actor implícito, actor realmente nunca me sentí. Tampoco me considero un teatrista porque entiendo que eso exige un actor. Cuando escribo o dirijo, no tengo un actor en mi cuerpo. Me siento director y escritor teatral. Esta es la sensación que tengo de mí. Jamás me imaginé como actor dentro de una obra mía. Y prefiero hablar de escritura teatral antes que de dramaturgia, porque para mí la escritura es una instancia en sí misma. Una instancia en la que no sólo se definen cosas fuertes de la obra, sino una instancia placentera en sí. En algún momento del proceso, a veces de entrada, a veces no, uno siente que la escritura “tira”, y es en este preciso momento donde reconozco en mí esta condición de no actor. En el momento de una marcación a un actor, siempre le aclaro que lo que yo hago no es actuar y que, de hecho, no sé bien como estoy haciendo, porque soy muy poco confiable como actor. La actuación tiene variables mucho más ricas. Por ejemplo, en el momento de la escritura, la soledad tiene un valor muy grande. Como escritor la preciso, y como director no. Ahí se genera en mí una dialéctica peliaguda.

**—¿Y como te llevas con eso?**

—La piloteo, a veces mejor y otras no tanto, a los tumbos, diría. Pero cuando la cosa fluye te reconforta. Además, tiene que haber en

ese proceso una instancia de diversión muy grande, sino se tornaría insoportable.

**—Y cuando aparece, ¿cómo es y que forma toma?**

No te lo puedo precisar. A veces de entrada, otras no. Cuando es así, se puede generar una dinámica de prueba y error constante que si no se toma con seriedad —y con cierto humor— puede desesperar. En el caso de *Rodando*, se dio un proceso muy divertido, un trabajo experimental de prueba y error en el que indefectiblemente quedaron una gran cantidad de textos en el camino. Probábamos con Germán (Rodríguez) y no funcionaban. Desde la lectura funcionaban, pero cuando cada uno ocupaba su rol, yo el de director y él el de actor, y la cosa no salía, la obra aparecía a cuentagotas hasta que un día finalmente apareció. En algún sentido, toda esta búsqueda se convirtió en algo así como un procedimiento. Un amigo me señaló esto, que puede que haya ahí un procedimiento personal. Puede ser, aunque no lo podría afirmar taxativamente, que corregir de manera obsesiva y despiadada, sin tener miedo a volantazos y cambios de todo tipo, esconda un procedimiento. Y sinceramente, reconozco que esta idea de corregir insistentemente es algo que espanta y en algún punto también desmoraliza. De todos modos, los procesos de *Continente viril* y *Absentha* fueron distintos. Pero corregir es quizás lo mejor (risas). Una instancia, en algún sentido, que me resulta muy orgánica. Y si bien sé de muchos grandes escritores que casi no corrigen ya sea por una cuestión ideológica o de procedimiento, también sé que Marcel Proust, mi escritor favorito, corregía como un animal...salvando

las distancias. Corregir en sí puede ser un arte, el arte de la soberbia, como dijo alguna vez un amigo, o el arte de la duda. En definitiva, quién lo sabe.

**–Y en algún sentido, ¿no te parece que quién corrige de un modo sistemático, paradójicamente, tiene muy en claro hacia donde va, a donde quiere llegar?**

–La verdad... ¡no! Pero no corrijo por eso. El proceso es muy lábil, y no sé bien hacia donde me va llevando. En este sentido, nunca tiro a la basura las diferentes versiones porque a su vez pueden aparecer bajo otra forma más adelante del recorrido. Por ejemplo, he desdeñado cosas escritas con esmero en medio de una conversación telefónica que nada tenía que ver con el tema de la obra. Acepto el lenguaje del actor, su dramaturgia, pero también le presto mucha atención a momentos que no son los que un actor llama los momentos del laburo. Esos momentos que no están necesariamente en los ensayos, sino en otros contextos. Y esto el actor suele no valorarlo. En este sentido, no tengo una concepción restrictiva de considerar a esto lenguaje. El lenguaje de una obra puede estar disperso por todas partes, incluso en el lugar menos imaginado: paseando o tomando mates con amigos. Nuestra generación no viene estrictamente del método, no es deudora de nada de esto, de preceptivas estructurales del relato y ese tipo de cuestiones. Aunque no parezca, *Rodando* estuvo en parte inspirado en el cine de David Lynch y en la novela *En el camino*, de Jack Kerouac.

**–Sobre *Absenta* se dijo, entre otras cosas, que es una parodia al arte como institución. A partir de este señalamiento,**

***¿qué relación estableces entre el teatro de Buenos Aires y las instituciones de formación o financiamiento?***

–Desde adolescente tengo una relación muy cercana con ese mundo que retrata la obra. En los ochenta, empecé a circular por todo tipo de talleres, algunos horribles y otros más interesantes. *Absentha* es en alguna medida el reflejo de esas experiencias. Siempre me fascinó ese submundo de los talleres de poesía, de literatura. Francamente no sé si hablo del arte como institución, sino más bien de ciertas visiones del arte. No tanto centrado ya en la idea del artista torturado que no logra objetivar la obra, sino más bien en la inconciencia estética del poeta impune. Que suele ser una criatura no muy entrañable que deambula por talleres y café literarios. Seres desangelados y a veces revulsivos que, escriben horripilancias prolíficamente, sin filtro. Y la poesía, más que cualquier otro arte, se puede prestar más fácilmente a eso. Estos “poetas virales” solo se reconocen entre sí, se premian y se publican configurando una verdadera hampa literaria. De allí partí para *Absentha* contraponiendo a ellos el personaje de Lato, el coordinador, que sí es un artista torturado, resentido y con fuertes crisis estéticas y existenciales, que no vuelve por ello un tipo amable, al contrario. En verdad, fue muy divertido escribir poemas malos y delinear personajes más o menos detestables. Cosa que, a priori, para los actores es un poco problemático, porque el actor no puede juzgar ni detestar libremente al tipo que compone. Los autores sí podemos.

**–¿Y de que modo convivís con esto como dramaturgo, con esta imposibilidad, de alguna manera, de ver plasmado**

**en escena este carácter revulsivo que debieran tener estos personajes que se definen como poetas?**

—En todo caso el problema está acotado, la obra la dirigió Ana Sánchez (risas). Realmente, no creo que exista tal imposibilidad. Al contrario, es precisamente desde ese lugar donde se logra este efecto revulsivo. Porque, aunque yo a los personajes los mande al muerre desde el texto, está perfecto que los actores junto a la directora, los defiendan. Lo contrario, me parece, no sería buena actuación. En definitiva, es más un problema técnico que otra cosa.

**—Daría la impresión, pese a lo que comentabas al inicio, que tenés el control de lo que haces, de lo que escribís. Tus textos poseen líneas muy precisas respecto a la composición de los personajes, al ritmo y a una cierta tensión dramática que sostiene, mayormente, el interés de la historia.**

—Puede ser... Esto que planteas puede resultar antipático. Algún colega amigo me lo ha recriminado, como si esto le resultara “falto de riesgo teatral”. Opinión con la que, por supuesto, discrepo puntillosamente. Aparte no es un control que siempre se tiene. Eso sí, creo que hasta ahora en mis procesos hay una instancia en donde todo termina repercutiéndome en dramaturgia. Y, en ese sentido mis textos terminan siendo, en buena medida, muy legibles, y quizás sea esta misma legibilidad lo que no resulte simpático. Pero yo no lo siento un tema ideológico sino algo que tiene que ver con la naturaleza de mis procesos. Y tampoco soy un fundamentalista de la legibilidad. He visto grandes espectáculos

“Tampoco me considero un teatrista porque entiendo que eso exige un actor. Cuando escribo o dirijo, no tengo un actor en mi cuerpo. Me siento director y escritor teatral.”

que desde la lectura del texto apenas se podía percibir lo que se iba a ver en escena. *La muerte de Marguerite Duras*, de Eduardo Pavlovsky, por ejemplo. Como espectador, esta fue una de las mejores experiencias de mi vida. Como lector, sinceramente, no. Pero el teatro es para ver. Y esto es también muy cierto.

**—Cierta fascinación que procuran tus textos es producto, quizás, de la conjunción de ciertos temas como la locura, el humor despiadado y la ironía. ¿Coincides con esto?**

—Más que la locura, lo que me inquieta son los extremos de la mente. O sea, cuando la mente se desata y se transforma en una especie de caballo desbocado. Mi interés sobre el tema de la locura es antes como persona que como dramaturgo. He visto alrededor de mí a mucha gente destruirse o llevar a la catástrofe muchas cosas por una especie de empecinamiento u obsesión mental muy difícil de comprender. En *Hernanito* la locura está presente a través de la esquizofrenia del personaje del ventrilocuo, alguien que por su trabajo está siempre lindando con este asunto. También aparece la megalomanía, aunque en menor medida.

#### EL PROBLEMA DEL NUEVO TEATRO

**—¿Qué cosas percibís como repeticiones en tu obra dramática que te hagan pensar en rasgos de estilo?**

—Es difícil hablar de recurrencia porque todavía no escribí tanto teatro, aunque en este momento, además de las cuatro que ya escribí, tengo dos más en proceso. Algo que se me achaca es la ausencia de mujeres. Incluso me cargan con que soy misógino. Cargada injusta porque la cosa *masculinosa* es algo completamente circunstancial. Precisamente este año, estoy trabajando un texto donde buceo un universo mayoritariamente femenino. Sin embargo, reconozco que en *Absentha* es muy evidente el clima misógino, y en mi primera obra, *Continente viril*, se respiraba un fuerte olor masculino. Pero no es lo fundamental de estas obras. Aparte, adoro a las mujeres aunque me hagan sufrir. El humor, que aparece inevitablemente, también es otro rasgo reconocible. Pero el humor más allá del efecto, más allá de sí “funciona o no”, se ría o no el espectador. Y en este sentido, no me siento un humorista ni un escritor de comedias. (Pausa larga...) Creo que en definitiva lo que hago es una forma de grotesco.

**—¿Cómo ves el teatro independiente de Buenos Aires?**

—Pareciera que estamos en un momento de transición. Esos es lo que dicen, que los 90 estéticamente se terminaron, y no veo que hoy se estén lanzando consignas fuertes como ocurrió durante esos años. No sería de extrañar, es natural que las cosas se terminen. Lo que no significa que no haya continuidades o legados. Lo que es cierto es que algunas consignas estéticas —explícitas o no— que durante esos años aglutinaban muchísimo, ahora parecieran no pulsar. En ese sentido, y no soy el único, creo que en los '90, pese a ser la época de la abulia política por excelencia, desde lo estético fueron tiempos de barricada y en el teatro esto se vivió como en pocos lugares. Se vivía un clima muy genuino de reacción orgánica hacia los imperativos de décadas precedentes, y al mismo tiempo que la política apareciera en las obras, el hecho mismo de hacer teatro independiente era considerado un hecho político per se. Y, de alguna manera, lo era. Pero bueno, todo este espíritu es cada vez más difícil y más estéticamente costoso de recrear, ¿no? Ojo, hay mucha gente que hace cosas buenísimas, que produce sería y sostenidamente con mucho rigor. Hoy pareciera haber un salto en cuestiones temáticas, hay mucha referencia a los '70, una década sin dudas bisagra, testigo de la infancia de muchos creadores actuales. Desde allí habría una vuelta —genuina— hacia lo político. Lo político en su sentido más concreto. Sin por ello negar procedimientos y concepciones heredadas del teatro de los '90, lo cual no está bien ni mal. Al mismo tiempo, curiosamente, esta generación pareciera ser menos ideológica en el campo estético. Como

si ya no operaran —repito— discursos y concepciones que rindan cuenta de un estado de ánimo compartido. Esto hoy ya no existe, y si se lo intentara remozar creo que caeríamos en una trampa. Quizás esto tenga que ver con cierto desgase, cierta irremediable pérdida de frescura que experimentó el llamado posmodernismo con el paso de las décadas. Posmodernismo que no sé si realmente alguna vez existió, pero esta es una discusión que no me motiva demasiado. Pero en definitiva, me parece que la cosa pasa por ser honesto con uno mismo.

**—¿Y hacia dónde crees que vamos?**

—¿Quién sabe? Tengamos en cuenta que en el off porteño hay muchísimas obras en cartel, muchas de las cuales son acusadas de repetir más o menos lo mismo. Puede que haya algo de eso, pero tampoco me molesta para nada que haya tanto teatro para ver, aunque redunde. Por otra parte, hay gente que, casi desde la sombra, está buscando romper con el teatro de los '90, pero no ya volviendo hacia atrás. Es decir, me refiero a gente que busca romper sobre la ruptura.

**—¿Cómo es eso?**

—Es algo todavía embrionario, pero sumamente interesante y cruel al mismo tiempo. Percibo en alguna gente un hastío respecto a la utilización de ciertos recursos de relato y de ciertas formas de representación que en la década pasada se consideraban novedosas. Pero, como en esa forma operan como referencia, se intenta llevarlas más allá de sus límites; o, incluso, “hacer ruptura” sobre ellas. Y considero que esto lleva a un callejón sin salida. Hacia un teatro imposible.

**—¿En qué sentido?**

—Y... “ellos rompieron, es hora de romper con ellos”. Ley natural. A priori suena interesante, pero en lo concreto lo que se ve es algo muy distinto. O mejor dicho, lo que no se ve, porque rara vez estos proyectos logran superar la etapa de ensayos. En ese sentido, de un tiempo a esta parte me topé con varios de esos procesos, ya sea en mis supervisiones o yendo a ver trabajo de gente amiga. Tuve la sensación de estar ante un teatro imposible. Los creadores de los '90, a diferencia de lo que ocurre en parte con nuestra generación, eran estéticamente muy astutos —y dicho esto en el mejor sentido de la palabra—, astutos en tanto que tenían, y eventualmente tienen, un gran sentido común. Dicho esto no en el sentido llano y antipático de la expresión, sino en términos de que ellos tenían o tienen gran conciencia de los límites de sus procedimientos y de sus planteos. Lo que me parece pasa con algunos de los que vinieron después es que buscan romper con sus referentes, que fueron rupturistas, pero como —tal vez por inocencia o por confusión— han perdido, o nunca han tenido la madurez estética de sus predecesores. Terminan produciendo cosas que encierran la matriz misma de esta imposibilidad.

**—¿Y cómo sería esta matriz de la que hablas?**

—Te cuento cosas con las que me topé. Un amigo, y me refiero a un muy buen teatrero, quiso hacer algo inspirado en la serie *Lost*, bajo un procedimiento de actuación gestual minimalista, en el que se había formado, como una manera de llevarlo un poco más allá de su propio límite. El problema es que



pretendía que la obra durara una hora y media. Acá estamos ante una matriz imposible: ingeniería de guión más minimalismo actoral más brevedad. Otro caso. Monólogo de una bailarina que, harta de lo coreográfico, busca desaforadamente la palabra, pero evitando la rítmica del canto y ciertos lugares ya transitados por la antropología teatral. Resultado: a los pocos segundos de combinar cuerpo danzante más palabra actoral, la bailarina se queda sin aire. Esto es lo que llamo teatro imposible. Y por último, otro ejemplo. Muchas estéticas muy fuertes en esta ciudad no suelen representar exteriores de día para que se mantenga un efecto “realista”, o sea para que las paredes de la sala coincidan con las paredes del espacio. Conocí un caso que recién, el mismo día de la puesta de luces, el director y los actores se dieron cuenta que se “notaban” las paredes y, por ende, se salían de la estética. El problema es que argumentalmente gran parte de la obra transcurría de día. En síntesis, este problema no lo tenían los directores de la camada de los '90, y que ahora ocurre, quizás, porque no hay una conciencia de los problemas estéticos que genera tal o cual decisión o, también, por la influencia desmesurada de cierto arte conceptual, influencia que hace que el artista pueda estar muchas horas hablando, teorizando incluso, sobre materiales que no tiene entidad alguna, ni real ni imaginaria. Otra tendencia que percibo es cierta voluntad de totalidad, totalidad en tanto superación del fragmento, por un lado, y del collage por el otro. Búsquedas que a veces lleva a la elaboración de complicados sistemas ya sea de relato, de representación. O que plantean, también, artefactos extrañísimos que terminan atiborrando de

“Pasé grandes momentos de mi vida leyendo. En este sentido, tengo una relación más fuerte con la literatura que con el cine o las demás artes.”

multimedia y de todo tipo de recursos, que más que generar multiplicidad, terminan dividiendo sentidos.

**—¿Consideras que tus trabajos establecen algún tipo de relación con algún momento o referente de la dramaturgia argentina?**

—Seguramente. Si bien no pareciera que heredo procedimientos tajantes, considero que he aprendido mucho de maestros. Sobre todo de Mauricio Kartun, cuyo teatro me gusta mucho. También, y acá desde el lugar del espectador, pasé grandes momentos mirando trabajos tanto de Ricardo Bartis como de Rafael Spregelburd. Recuerdo especialmente su obra *La modestia*. Admiro mucho también a Veronese, pero no sé si cada uno de ellos se nota en mi dramaturgia. Y yendo al pasado, me encanta como escribían Florencio Sánchez, Discépolo, Chejov, Shakespeare, Pinter y los griegos. Cada tanto me gusta volver a leerlos, y ahí es donde me reconozco más que nada como un lector. Pasé grandes momentos de mi vida leyendo. En este sentido, tengo una relación más fuerte con la literatura que con el cine o las demás artes. Mi escritor preferido es Marcel Proust. Un escritor que no habla de mi tiempo ni de mi mundo, pero

que me encandila como ninguno. Solo él me da la impresión de narrador presente, de narrador entregado totalmente a la narración. Y sólo él puede arrancarme lágrimas en el colectivo a través de su universo de evocaciones. Es como un cross en la mandíbula. Me da una dimensión de criatura humana inasible (Pausa...) Bueno, *Rodando* no es un trabajo sobre el cine en realidad, sino sobre el narrador en escena. Quizás ante todo sea un apasionado lector, antes incluso, que espectador teatral.

# 12.

---

## FERNANDO RUBIO "EN EL TEATRO TRADICIONAL NO SIEMPRE ESTÁ CONTEMPLADO EL ESPECTADOR"

---

Un lago. Una serie de camas blancas flotando sobre balsas. En cada cama hay una actriz acostada y a los pies una mochila, unos zapatos o lo que el espectador haya llevado consigo y que al llegar, apoyó para acostarse junto a la actriz. A orillas del lago, la gente que pasa por el lugar se detiene a observar la escena. Conversa y se pregunta sobre lo que ve pero no puede oír. TEXTO: LETICIA LETTIERI

**En *Todo lo que está a mi lado***, título de la última intervención urbana del director y dramaturgo Fernando Rubio, cada espectador llega en un bote hasta el escenario: la cama. Y cada uno vive (construye) su propia obra. “Es un acontecimiento. La posibilidad de irradiar un instante imborrable hacia alguien desconocido”, explica el director. La duración del encuentro es de diez minutos pero las sensaciones que provoca pueden perdurar varios días (o tal vez más). *Todo lo que está a mi lado* es la última instalación teatral de Rubio que se enmarca en un proyecto de investigación más amplio al que denominó ÍntimoTeatroItinerante en el que el director combina diferentes géneros (fotografía, plástica, teatro) para potenciar una búsqueda ideológica que surgió hace ya doce años (ver recuadro).

–*Todo lo que está a mi lado estuvo en Holanda, en Chile, en Uruguay y ahora se estrena en España. ¿Cómo elegís las actrices?*

–Hay parámetros. Tienen que ser del lugar donde se realiza. De diferentes edades. Busco rostros armónicos, miradas potentes. Escuchar las voces de las actrices. Trabajar con esa diversidad. De todas formas el texto es un sistema. Una partitura en la que también están los silencios: el texto aparece en el silencio, no al revés. Y es en el primer momento cuando la persona se acuesta.

–*La persona se acuesta y lo primero que se le dice es “Hubo un momento en el que te quedaste solo”. ¿Hubo un momento en el que te quedaste solo?*

“Tenía cinco años y me había dormido en el asiento de atrás de un auto. Cuando me desperté supe que gritar no tenía sentido. Fue muy fuerte saber que me iba a quedar mudo porque no había otra posibilidad.”

–Un día me desperté y me acordé de la primera vez en mi vida que me había quedado solo. Tomé conciencia de que había sido un pensamiento recurrente durante mucho tiempo, y que lo había olvidado. Tenía cinco años y me había dormido en el asiento de atrás de un auto. Cuando me desperté supe que gritar no tenía sentido. Fue muy fuerte saber que me iba a quedar mudo porque no había otra posibilidad.

–*¿Por qué sólo personajes femeninos?*

–Apenas terminé de escribir la obra sentí que la voz era de una mujer. No sé por qué. Además arranca contando algo que me sucedió a mí. Lo pensé mucho y, sin embargo, fue una de las mejores decisiones que tomé.

–*En esta obra confluyen más elementos que en las anteriores para construir “lo íntimo”: la cama, la proximidad de los cuerpos, sólo dos personas...*

–En todos los trabajos que hice fui avanzando en diferentes conceptos y reformulándolos. Esta obra alcanza un punto muy interesante de mi investigación, en varios

En diciembre de 2001 Fernando Rubio (1975) crea el laboratorio multidisciplinario ÍntimoTeatroItinerante, a partir de la necesidad de contar lo que sucedía a través del relato y la acción. Transformar el espacio y el tiempo tradicionales del teatro y movilizar la figura del espectador para contribuir a la recreación de un espacio inagotable de reflexión. Su primera puesta dentro de esta investigación fue *Cuentos para un invierno largo* (2002) en la que cada persona del público ingresaba a una pequeña "cabina" en donde transcurría la obra con un solo actor. Las cabinas se instalaron en diferentes lugares de la ciudad: Plaza Francia, Obelisco, Parque Rivadavia, Abasto. Vinculado al Land Art y Landscape, Rubio destaca la importancia que tiene para él la intervención en el espacio urbano y en los espacios naturales: "Me gusta imaginar situaciones en lugares que tienen elementos muy reconocibles para luego desenfocarlos. Llevarlos a otros lugares que me permitan construir una situación de intimidad".

**-¿Cómo proyectás esa intimidad al momento de pensar las obras?**

-La intimidad se construye. Puede estar entre vos y yo (señala la distancia que nos separa, la de la mesa). O puede estar con esa señora que vive allá (señala el edificio de enfrente donde hay una ventana iluminada y una mujer aparece y desaparece de cuadro), y que yo de vez en cuando la veo y ella me ve a mí. Es una situación, no un lugar.

*Todo lo que está a mi lado* se estrenó en España, luego de recorrer el Festival Internacional de Artes Escénicas (FIDAE) en Uruguay, el Festival Cielos Infinitos 2012 en Chile, y el Noorderzon Performing Arts Festival Groningen de Holanda. "Una obra móvil alrededor del mundo en la que una geografía total e incompleta es susurrada hacia otro", explica el autor.

<http://fernando-rubio.com.ar/>

sentidos. En primer lugar porque la cama se saca del lugar donde está siempre: puede estar en un bosque, al lado del mar, adentro de una cárcel. El trabajo también contiene esa idea de movimiento, de lo itinerante, para reflexionar cómo resignifica el lugar y el lugar resignifica la obra. Ahí viene la comprobación de que la cama, se lleve a donde se lleve, siempre es la cama. Lo que se descentraliza es la imaginación.

Fernando Rubio piensa lo que dice y lo que ve. La aceleración o la indiferencia contrastan con su persona. Cada espacio de su casa pareciera estar meticulosamente destinado para algo: la biblioteca, el escritorio, el living, las plantas en el balcón prolijamente acomodadas. Y en sus obras aparece esa reflexión; esa detención en cada uno de los elementos que intervienen. El resultado: un balance equilibrado entre luminosidad y oscuridad. Muerte y vida. Soledad y presencia. Voz y silencio.

***—Hay dos ideas fuertes en todos tus proyectos: la intimidad y la memoria colectiva. ¿Cómo se relacionan?***

—Es algo que está en mí como un interés fundamental. Me interesa la idea de una voz que se multiplica. La voz me parece fundamental en términos de posibilidad temporal y de posibilidad de pensamiento, de construcción de memoria. Y la voz relacionada a la posibilidad de contar historias que van atravesando el tiempo y los cuerpos.

***—¿Esa voz es de la actriz-actor o está la voz del espectador también?***

“Me interesa la idea de una voz que se multiplica. La voz me parece fundamental en términos de construcción de memoria.”

—Yo no provoqué que el espectador hable. La presencia que me interesa tiene que ver con una construcción espontánea en el encuentro con el actor. De una manera sutil y a la vez intensa. Por el lugar que ocupa y por el valor que le doy a ese lugar, me importa pensar al espectador no como alguien que se sienta en una butaca. Creo que en el teatro tradicional no siempre está contemplado ese otro.

***—¿Y de qué manera interviene el espectador en la obra?***

—De muchas maneras. Por ejemplo cuando fue el estreno en Chile, las camas estaban en la playa. La obra había terminado y un señor se quedó recostado. De pronto se incorporó y se sentó a mirar el mar:

—¿Terminó?

—Sí.

—¿Tengo que irme?

—Sí.

—No quiero.

Y empezó a llorar. Entonces ella se sentó al lado de él. Y se quedaron en silencio.



# STAFF

---

**AÑO XIV - #32 / SEPTIEMBRE 2017**

**EDITOR RESPONSABLE**

Marcelo Alasino

**DIRECTOR PERIODÍSTICO**

Carlos Pacheco

**SECRETARÍA DE REDACCIÓN**

David Jacobs

**CORRECCIÓN**

Daniel Caamaño

**PRODUCCIÓN EDITORIAL**

Graciela Holfeltz, Germán Frers

**DISEÑO DE MAQUETA**

Leonor Barreiro, Cecilia Kröpfl

**DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN**

Jorge Barnes - Leticia Stivel

**ILUSTRACIÓN DE TAPA**

Jimena Toledo

**COLABORAN EN ESTE NÚMERO**

Juan Carlos Fontana, Edith Scher,  
Leonor Soria, Gabriel Cabrejas,  
Alberto Catena, Beatriz Molinari,  
Juan José Santillán, Leticia Lettieri.

**DISTRIBUCIÓN**

Teresa Calero

**REDACCIÓN**

Avda. Santa Fe 1235 - piso 1  
(1059) Ciudad de Buenos Aires  
República Argentina  
(54 11) 5815-6661 interno 100  
editorial@inteatro.gob.ar

**IMPRESIÓN**

Impresión a cargo de EUDEBA



Instituto Nacional  
del Teatro

EDITORIAL