



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 30 - Instituto Nacional del Teatro - OCTUBRE 2016



La adaptación teatral

- 1** *p/ 5* **LA LECTURA MANIFIESTA
DE LA ADAPTACIÓN A LA REESCRITURA**
Por Cipriano Arguello Pitt
- 2** *p/ 12* **INCRUSTACIONES**
Por Juan José Santillán
- 3** *p/ 19* **ESCRIBIR DESDE EL CORAZÓN**
Por Roberto Schneider
- 4** *p/ 28* **LA LECCIÓN
DE SHAKESPEARE Y SPINETTA**
Por Mara Teit
- 5** *p/ 34* **“RESPETAR LA ESENCIA DEL TEXTO NO SIEMPRE
QUIERE DECIR HACER LO QUE EL TEXTO DICE”**
Por Patricia Slukich
- 6** *p/ 41* **LA CEREMONIA
DE TRANSFORMAR UN MUNDO**
Por Graciela Holfeltz
- 7** *p/ 48* **CREAR UN SISTEMA, UNA ENTIDAD,
UNA IDENTIDAD EN LA PUESTA.**
Por Eduardo Rouillet
- 8** *p/ 54* **“CHÉJOV VE A SUS PERSONAJES COMO SI
OBSERVARA PATOLOGÍAS DE SUS PACIENTES”**
Por Mercedes Méndez
- 9** *p/ 60* **CÓMO ACTUALIZAR UN CLÁSICO**
Por Alberto Catena

AUTORIDADES NACIONALES

PRESIDENTE DE LA NACIÓN

Mauricio Macri

VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN

Gabriela Michetti

MINISTRO DE CULTURA

Pablo Avelluto

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

CONSEJO DE DIRECCIÓN

DIRECTOR EJECUTIVO: Marcelo Allasino

SECRETARÍA GENERAL: José Ramayo

REPRESENTANTE DEL MINISTERIO

DE CULTURA: Federico Irazábal

REPRESENTANTES REGIONALES:

José Ramayo (NOA), Marcelo Padelín (NEA),

Francisca D' Agostino (Centro-Litoral), Teresa

Jackiw (Centro), Marcelo Lacerna (Nuevo Cuyo),

Fernando Aragón (Patagonia)

REPRESENTANTES DE

QUEHACER TEATRAL NACIONAL:

Rodolfo Pacheco, Marcelo Díaz

Jorge Onofri, Claudio Pansera

AÑO XIII - Nº 30 / OCTUBRE 2016

CUADERNOS DE PICADERO

EDITOR RESPONSABLE

Marcelo Allasino

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

David Jacobs

EDICIÓN

Graciela Holfeltz

CORRECCIÓN

Fernando Montes Vera

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes - SujetoTácito

ILUSTRACIÓN DE TAPA

Oscar "Grillo" Ortiz

FOTOGRAFÍAS

Magdalena Viggiani

DISTRIBUCIÓN

Teresa Calero

REDACCIÓN

Avda. Santa Fe 1235 - piso 7

(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 100/211

CORREO ELECTRÓNICO

prensa@inteatro.gob.ar

editorial@inteatro.gob.ar

IMPRESIÓN

Edición a cargo de EUDEBA.

Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen

S.A., Agustín de Vedia 3533, CABA, Argentina

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

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

Registro de Propiedad Intelectual en trámite.

La edición 30 de **Cuadernos de Picadero** presenta a los lectores un conjunto de textos y entrevistas que se proponen reflexionar sobre el concepto de Adaptación Teatral, a partir del valioso aporte de periodistas, dramaturgos, directores y escritores de reconocida trayectoria a nivel local e internacional. En cada caso particular, se intentó explorar sobre los procesos de construcción escénicos y textuales, teniendo especialmente como referencia la experiencia individual de cada uno de los creadores.

La lectura manifiesta

De la adaptación a la reescritura

CIPRIANO ARGUELLO PITT / DESDE CÓRDOBA

La problemática de la adaptación y la re-escritura en el campo del teatro están fuertemente ligados a la problemática de la autoría. La producción contemporánea agudiza los vínculos y procedimientos que involucran textos de otros autores en nuevas obras generando siempre campos de tensión y lucha. En los últimos años se ve en Córdoba una cantidad importante de trabajos que abordan la adaptación y la re-escrituras de obras literarias y teatrales clásicas y contemporáneas. Este trabajo intenta analizar el fenómeno y mencionar algunas de las experiencias producidas en Córdoba en este sentido.

Acabo de leer que murió Carlos Gorostiza. Uno de los primeros trabajos como estudiante de teatro, fue intentar hacer una escena de una de sus obras: **El puente**. La hacíamos, ya que el profesor de Historia del Teatro Argentino, nos enseñaba a partir del ejercicio de la puesta en escena de obras claves. Era comienzos de los 90 y tratábamos de comprender el texto, el contexto en el que había sido escrita –la emergencia del teatro independiente argentino– y al mismo tiempo la situábamos en nuestra contemporaneidad. Entonces, la adaptábamos, la acercábamos a nuestras posibilidades, a nuestra realidad.

En principio, en la adaptación a partir de un texto fuente, se construye otro texto que reconoce la existencia del primero. Adaptarse es en principio acomodarse, reconocer una realidad distinta a la de origen. En la adaptación, hay algo que se gana y algo que se pierde, un texto primero se transforma en otro nuevo.

La adaptación señala una lectura particular que hace el adaptador, que dialoga con el autor y a veces lo desplaza, transformándose en un nuevo autor de una obra pre-existente. Entonces surge la pregunta, ¿Quién es el autor?

A Shakespeare se lo acusa de plagiar la historia de **Hamlet**, que al parecer era una historia que circulaba en la época Isabelina donde un príncipe finge locura para salvar su vida. Thomas Kyd (1558-1594) escribe *Spanish Tragedy*, en la cuál se plantea una historia



• ESCENA DE "COSMOS", DE JOSÉ LUIS ARCE.

similar. Parece que Shakespeare toma el nombre de Hamlet de la conjunción de dos palabras nórdicas: Amele y Othi, que parecen significar algo así como "bravo en la batalla". Al mismo tiempo los críticos y estudiosos de Shakespeare señalan que ya la historia era famosa en Inglaterra en 1200, y que esta era un mito de la época. Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1955) afirma, que hay documentos que probarían que Shakespeare

no existió, que fue posiblemente el seudónimo de Bacon. ¿Es importante esto? Para leer **Hamlet** como la conocemos hoy, no son necesarios estos datos, la obra posee su propia autonomía. Williams Shakespeare, o quien haya sido, escribió una obra que se titula **Hamlet**, (aparentemente hay por lo menos tres versiones) y que hoy es una de las obras más representadas por su vigencia y su poesía. La obra como la conocemos, tiene su autonomía, por más que es posible que haya sido adaptada para el teatro por Williams Shakespeare. Recuerdo cuando Luis Cano hizo **Hamlet de Williams Shakespeare** y firmando debajo de este título su nombre "Luis Cano", escuché de algún colega decir que se "cargaba al autor". La obra de Luis Cano era una re-escritura. La adaptación no solo parece discutir la autoría, sino la autoridad, la originalidad. La obra de Cano, justamente actualiza la contemporaneidad de la obra, le da un nuevo sentido al mismo tiempo señala la fuente.

Vuelve a mi la frase famosa de Beckett "Qué importa quien habla, dijo alguien, qué importa quien habla". Todo parece ser un mal entendido jurídico. ¿Quien es el autor? Desde mi perspectiva como director, creo, que la obra no le pertenece a nadie, la obra es en principio algo que sucede entre los actores y el público, la obra es puro acontecimiento. Es inmaterial en el sentido que sucede en el momento de su representación.

La adaptación reconoce un problema de la literatura y es que cualquier creación tiene una que le precede, no hay originalidad. Hay discusiones, puntos de vistas, particularidades. Una obra, cualquiera que sea se re-escrive y se inscribe en su contexto. Por supuesto que esto no es apología del plagio, sino un reconocimiento al diálogo. La diferencia con el plagio es que este último no reconoce la fuente, se presenta como "original" cuando en realidad no lo es.

La apropiación es distinta al robo ya que la operación que propone es de re-elaboración, dando origen a una

re-escritura. En el robo no hay desarrollo creativo, hay simplemente un cambio de lugar. Lethem (2009) dice: “hallar la voz personal no es sólo vaciarse y purificarse de las palabras de otros, sino adoptar y acoger filiaciones, comunidades y discursos. La invención, debemos aceptarlo humildemente no consiste en crear algo de la nada sino a partir del caos”.

Lyotard decía que uno de los problemas de la contemporaneidad son su relaciones múltiples, estamos cruzados de informaciones complejas que hacen que los discursos sean diversos. No hay una sola procedencia, hay diversidad. Hace un tiempo viendo fotografías de un ritual de una comunidad andina, me llamaba la atención cómo a pesar de mantener los aspectos rituales, las sociedad de consumo se filtraba de diversas maneras. Los danzantes, ataviados en sus ropas típicas, tenían zapatillas Nike. Jean Francois Lyotard decía “el grado cero de la cultura es su eclecticismo”. En este sentido la apropiación es una manera de volver particular eso que en principio tiene otra procedencia. Por esto creo que hoy las prácticas de adaptación teatral ya no son simples, como pretendería lo jurídico.

Gerard Genette (1982) clasificaba diversas operaciones transtextuales que se pueden identificar en un texto con relación a uno precedente, tales como la architextualidad, la metatextualidad, la intertextualidad, la hipertextualidad y el palimpsesto. Clasificación que plantea en principio diversas operaciones y tipos de relaciones con un texto fuente. La cultura puede ser pensada como texto y por esto estas figuras también pueden ser leída en cualquier creación cultural. Sin embargo estamos lejos de querer clasificar operaciones que realiza un adaptador teatral, más bien nos interesa saber cuales son los motivos que llevan a decidir trabajar sobre un texto u otro, o incluso por qué hacer dialogar textos que en principio no se conectan entre ellos. ¿Cual es entonces la posición del nuevo drama-

turgo frente al texto primero? José Luis Arce en 2012 estrena en Córdoba, **Cosmos** una re-escritura a partir de **Cosmos** (1964) de Wiltold Gombrowicz que surge a partir de preguntas, la lectura pareciera ser uno de las primeras operaciones dramatúrgica que se realizan. Leer es ya re-pensar algunas perspectivas particulares en función de un nuevo proyecto, Arce dice: “¿El nuevo presente de ese texto será su copia? ¿Una adaptación será siempre una especie de versión teratológica de aquel original? Aquel tupe de la imagen es su actualización, su actación, su capacidad de hacerse acto. Se trata de la felicidad de un nuevo acto que eclosiona como una ‘fábula de fuentes’, esto es, con la potencia para generar relatos, con una referencia más o menos atendible. Las nuevas condiciones exceden los códigos de respeto al texto”.

La mirada de José Luis Arce señala un doble problema: la del director y la del dramaturgo, que no son miradas en oposición, sino en tensión, la de la literatura y la de la escena, lo que se ofrece es una transustanciación, tal como la que realiza un alquimista, su pensamiento está en ofrecer una experiencia a los espectadores que no necesariamente conocen el texto original. Para Arce, el efecto condensado de la literatura de **Cosmos** en el teatro, se despliega como experiencia sensorial y material. El trabajo bajo ciertas condiciones precisas, por ejemplo actores muy jóvenes, que se enfrentan por primera vez a esta literatura, crea un campo de tensión que deviene en sentidos insospechados. “Seleccionados los elementos de la versión, parecen larvas en un líquido amniótico impotente. Hace falta un shock de crecimiento, una amplificación, un engorde. La amplificación se hace a costa de inflar los signos, al punto que la teatralidad ha podido ser definida como parte de ese sobredimensionamiento. Este procedimiento hace de la teatralidad una manifestación poco sutil”, dice José Luis Arce.

TODO MENOS EL TEXTO

Pareciera ser que uno de los problemas de la adaptación se refieren a potenciar su teatralidad, tal como lo decía Roland Barthes (1964) “teatralidad es todo menos el texto”, lo que se encuentra por fuera del mismo, “esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales”, es decir, desde mi interpretación; aquello que sucede en la lectura, en el efecto de la imaginación. La imaginación, tal como lo plantea Rodari (1968) produciría “una gramática fantástica”, nuevos relatos.

Otro grupo que ha desarrollado la adaptación desde otras perspectivas, es el grupo Cirulaxia, que desde comienzo de los ´90 viene realizando diversos trabajos a partir de clásicos de la literatura. Su propuesta consiste en adaptar estos clásicos y a partir de esta operación generan una poética y discurso particular del grupo. Su trabajo ha sido reconocido a lo largo de más de 25 años de trayectoria. Entre sus obras sobre clásicos se pueden recordar: **Ladran Sancho** (1990), a partir del Don Quijote de la Mancha, **Jettatore** (1992) de la que dicen en su página web, “versión libre “homónima de Gregorio De Laferrere, **Campeando al Cid** (1993) inspirada en el Mio Cid, **UBU** (1994), sobre **Ubú Rey** de Jarry, **Purolope** (2000) sobre **Fuenteovejuna** de Lope de Vega, entre otras.

Al preguntarles por qué elegían este repertorio, Elena Cerrada, integrante del grupo responde: “La elección de los textos tuvo y tiene que ver con la temática que nos interesa afrontar en el tiempo histórico y social que nos atraviesa. Desde la pulsión individual y grupal, nos reunimos en torno a los temas que despiertan preguntas y abren a la reflexión y nos hemos permitido asomarnos al mundo de algunos clásicos desde nuestra particular perspectiva del humor, para encontrar una nueva manera de contar lo que fue escrito, dándole valor, abriendo nuevos significados a la luz del tiempo y tal vez despertar interés por los argumentos o

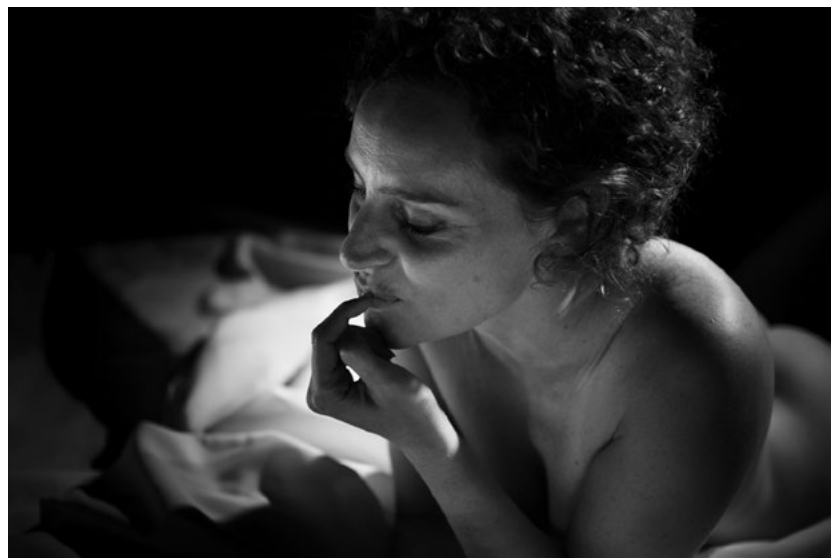
contenidos originales, ya que uno de nuestros principales destinatarios fue y de algún modo continua siendo el público juvenil”.

En la adaptación, tal como lo anticipamos hay una evaluación del contexto, del público destinatario, esto para el trabajo de Cirulaxia es absolutamente fundamental, el teatro habla de otra cosa, es una metáfora para pensar la realidad, es uno de los grupos del país que mayor difusión y promoción del teatro hacen entre los jóvenes. Me atrevo a pensar en cierta ética con relación a la profesión que implica un dialogo con el contexto cultural en el que participamos. Adaptar el lenguaje del clásico, es también conocer ambos discursos, tal como lo hace el traductor, aunque tal como lo señalaba Jorge Luis Borges, la palabra traducción ya es una traición. El trabajo de Cirulaxia en la mayoría de los casos los inscriben como versiones libres, esto implica que no hay un respeto literal del texto sino más bien tomar algunos aspectos de la fábula, ciertos planteos temáticos, pero hay una gran libertad a la hora de pensar la escena, sobre todo porque lo que resaltan es el espacio lúdico del teatro. En el teatro de Cirulaxia, recuerdo claramente **Campeando al Cid**, hay una fuerte parodia al modo de decir del clásico, una manera de actualizarlo es también su parodia, que es en principio una crítica al modo canónico de cómo se aprende los clásicos de la literatura y cierto halo de solemnidad que le imprime la academia.

Luciano Delprato y la Organización Q, en 2015 y con el motivo de celebrar los 15 años del grupo estrenan **Aleeeegría**, una re-escritura que parte del **Ulises** de Joyce, el proyecto es un imposible, ¿que se puede llevar a escena del **Ulises** de James Joyce? Ese libro que es monumental y que resulta ya en su lectura un desafío, en palabras de Borges, “un libro que ha sido muy analizado pero no se si habrá

alguien que lo leyó alguna vez” ironizaba. Un texto, hablo desde mi experiencia, que te pierde en su lectura. La operatoria que realiza Luciano Delprato es impactante, primero porque el estudio que hace del mismo es minucioso, al igual que en **Edipo R**, versión de **Edipo Rey** de Sófocles (2010), toma aspectos centrales de la estructura; **Aleeeegría** se basa en la primera parte de **Ulises**: La Telemaquia, que toma los tres primeros capítulos de los dieciocho que posee el original; y la traslada a Córdoba, más bien a la “cordebisidad”, tal como Joyce lo hace con Dublín. El texto parte y no de manera simple, sino de manera bien compleja de analogías y lo que aparece es la crítica profunda al sentido de ciudad, a la construcción del espacio público. La experiencia tuvo dos instancias; la primera (2014), una serie de lecturas escénicas y después (2015) la puesta en escena con otro dispositivo, la de un grupo de rock. La acción se trasladaba, a la canción, a la musicalidad del texto, entonces ya no solo es la estructura análoga al original, sino también la actualización de cierta musicalidad que se puede leer en la obra de Joyce. El título refiere a Joyce, como traducción de Alegría, pero la traducción es cordobesa “Aleeeegría” que además aparece como el estereotipo del humor cordobés. El texto dialoga con otros textos, como los del poeta cordobés Vicente Luy. El proyecto de re-escritura es una utopía, o más bien un pensamiento utópico, un deseo de comunidad que pretende re-inventar la ciudad en la que vivimos. En este sentido quiero destacar que un proyecto que dialoga con otros textos son proyectos que plantean desde un modo conceptual la transformación, como una acción que construye identidad, y un nuevo texto se diferencia de su precedente.

Daniela Martín estrenó en 2015 **Bilis Negra**, un obra que parte del mito de Fedra, pero no la **Fedra** de Eurípides, no la de Racine, no la de Mayorga, no la de Seneca, no la de Unamuno, y al mismo tiempo todas.



• ESCENA DE “BILIS NEGRA. TEATRO DE AUTOPSIA”, DE DANIELA MARTÍN.

El trabajo de Daniela Martín podría pensarse como un re-escritura. Lyotard nos recuerda que “la re-escritura indica que en el prefijo “re” hay una instancia posterior a una escritura”, esta no niega la precedente, sino que toma ciertos aspectos para escribir una nueva historia.

En **Bilis Negra**, Daniela Martín cruza diversas versiones de **Fedra** con cincuenta y ocho indicios sobre el cuerpo de Jean Luc Nancy y con textos de Foucault. ¿Que es lo que le permite asociar el mito de Fedra, al planteo de un teatro de autopsias, como el que propone?

En principio la directora y autora confiesa algo del territorio personal: su deseo de trabajar con la actriz Maura Sajeve. El material lo propone la actriz (**Fedra** de Racine) y al momento de empezar los ensayos la actriz atravesaba un estado de ánimo particular, la tristeza. Daniela Martín al mismo tiempo realizaba lecturas de Jean Luc Nancy para un trabajo de su doctorado. **Fedra**, Foucault, Nancy, la tristeza... Todo parece bastante aza-

roso, pero justamente el trabajo dramaturgico se basa en asociar lo que no se asocia evidentemente. No hay azar. Un texto nuevo que reconoce sus fuentes pero que al mismo tiempo las vela. Daniela Martín señala que quizás por su relación histórica con la creación colectiva, toma al material textual como un material a intervenir.

El director cordobés Paco Giménez me contaba en el primer número de **Cuadernos de Picadero** (2003) que cuando realizaron **Intimatum** (2002) obra que tomaba textos canónicos del teatro, como **Casa de Muñecas** de Ibsen, **Madre Coraje** de Brecht, entre otros, él no leía los textos y decía: “los textos eran para los actores. Yo no había leído **Casa de Muñecas** ni la otra ni nada; para mí son los actores los que tienen que estudiar. Después ellos hablan y se enrollan y dicen: Porque el marido tal cosa, la culpa la tuvo tal otra y no sé qué... Toda una cosa doméstica que aborrezco porque yo no lo hago ni en la vida. Después un día leo el libro y digo “esta parte es para vos”. Esta operación que realiza Paco Giménez es una práctica que señala la lectura fragmentada del original. No hay ninguna voluntad de serle fiel, ni siquiera de respeto, sino más bien una lectura irreverente, pero que toma aspectos del original. La pregunta que surge es evidente ¿entonces, por qué partir de un texto previo? ¿Por qué no escribir el propio texto?

Daniela Martín dice que en principios la fascinación con algunos aspectos de la obra, en el caso de **Griegos** (2007) en la que trabaja sobre **La Orestíada** de Esquilo, confiesa el interés de un personaje particular, Casandra, que la lleva a pensar en Clitemnestra y Agamenón. “Después de la lectura del original, prácticamente no vuelvo sobre el mismo, mi trabajo se encuentra en el medio entre la adaptación y la re-escritura... no entiendo el clásico como algo a respetar, sino como un material de juego, hay algo del sentido del clásico que me provoca. Como la pasamos tan bien haciendo **Griegos**,

nos planteamos hacer la trilogía de distintas maneras” dice. De esta experiencia surgen **Al final de todas las cosas** (2008) y **Con la sangre de todos nosotros** (2009).

¿Será que la adaptación y la re-escritura dependen de la lectura?

¿QUÉ ES LEER?

Leer es ya una puesta en escena, un recorte que imprime un sentido, y también sabemos que no hay una manera correcta de leer. Leer es imaginar, inventar, proyectar. Sin embargo, en la lectura podemos acercarnos a la propuesta de otro. El problema de la lectura radica en la escucha. La escucha como el espacio donde emerge el sentido de lo inesperado. De lo no sabido. Por esto, desde mi postura, leer es en cierta manera conectarse con el imaginario de otro, o mejor: con otro imaginario.

Leer implica una toma de postura frente al texto y a su sentido. La escena a crear es la posibilidad que deviene de la lectura del texto. Eco, en **Lector in fabula** (1987), señala que “un texto es un mecanismo perezooso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él”. Todo texto está incompleto, no sólo los teatrales. Todo texto presenta espacios en blanco, ningún texto puede decirlo todo, y cada puesta en escena es su actualización. No tendría sentido montar un texto si no se pregunta por su actualidad. El lector trata de comprender más allá de su fábula: descubrir un sentido profundo.

En una primera lectura se intuye que lo que se dice no es todo lo que sucede, que las imágenes que se presentan se vinculan con desplazamientos del sentido aparente o primero; pero que se enfrentan y ponen en tensión en la escena. No hay una potencia a priori. Lo que hay es una interpretación que no depende de la materialidad ni de la época, depende de la lectura. Son numerosas las lecturas y en cada una de ellas nuevos

sentidos aparecen; el texto siempre está abierto. La escena impone un sentido revelador, el de la palabra en acción, que modifica aquello que suponíamos del original. La idea de adaptaciones en el sentido canónico del término se ha transformado en re-escrituras. En diálogos profundos con la cultura, con la comunidad, con los textos, con las condiciones de trabajo y con la posibilidades de acción, pero sobre todo aparece el sello personal de quien lee. La escritura nace siempre, necesariamente de una lectura. Esta lectura a veces aparece velada, otras veces manifiesta.

BIBLIOGRAFÍA:

Eco, UMBERTO (1987), *LECTOR IN FABULA: LA COOPERACIÓN INTERPRETATIVA EN EL TEXTO NARRATIVO*, LUMEN, BARCELONA.

LAMPEDUSA, GIUSEPPE TOMASI (2009) *SHAKESPEARE*, NORTESUR, BARCELONA.

LETHEM, JONATHAN (2008), *CONTRA LA ORIGINALIDAD: UN ENSAYO ICONOCLASTA*, TUMBONA, MÉXICO

LYOTARD J. FRANÇOIS (1999) *Lo INHUMANO: CHARLAS SOBRE EL TIEMPO*, MANTIAL, BUENOS AIRES.

RODARI, GIANNI. 1997(1972). *GRAMÁTICA DE LA FANTASÍA*. ED. COLIHUE. BUENOS AIRES.

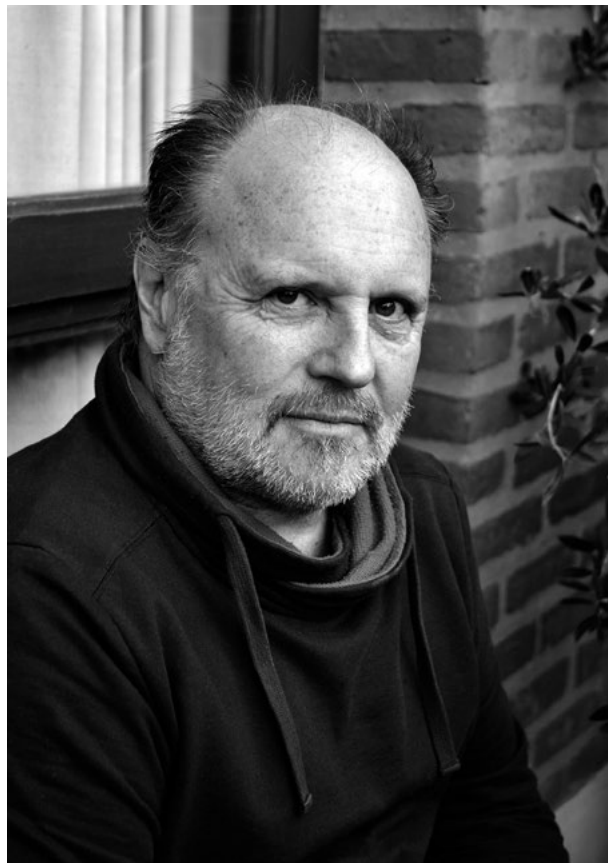
Incrustaciones

JUAN JOSÉ SANTILLÁN / DESDE CABA

Durante los últimos diez años Daniel Veronese redujo la escritura de textos propios. Canalizó esa práctica fundamentalmente hacia adaptaciones y versiones de diversos autores. Sin embargo, cada uno de estos proyectos, sean para el circuito comercial o para el alternativo, estuvo marcado indudablemente por su condición autoral y sobre todo por los requerimientos que le demandaba, desde la dirección, la escena y sus actores. Veronese, en el caso de Chéjov, por ejemplo, fusionó textos de **Tío Vania** con fragmentos de **Las criadas**, de Genet, entre otras incrustaciones al original. Y la máquina funcionó.

Desde 2006 emprendió una serie de adaptaciones y versiones que le plantearon distintas formas y modos de considerar la escritura y la dirección. Aceptó, según él, la “modalidad parásito”. Plegarse sobre la sustancia de otro para provocar la circulación de su propia vitalidad. Pero en su caso hay claramente una profundidad al atravesar los límites entre lo propio y lo ajeno. Es un tráfico de ida y vuelta por materiales muy distintos entre sí. Intervenir clásicos o textos contemporáneos fue en su caso el resultado de una práctica que siempre puso la mira en el territorio del ensayo, a determinados actores y en gran medida al espectador.

Frente a la diversidad de autores en los que circuló mantuvo una premisa: “No soy un purista de la palabra, soy purista de las situaciones”. Así atravesó, entre otras, desde **Tío Vania**, **Tres hermanas**, de Chéjov; **Casa de muñecas** y **Hedda Gabler**, de Ibsen; y la dramaturgia nórdica, **Vigilia de noche**, de Lars Norén y **La noche canta sus canciones**, de Jon Fosse; hasta obras del cir-



• DANIEL VERONESE

cuito comercial que van desde **El método Gronholm**, de Jordi Galceran; hasta las recientes **Bajo terapia**, del joven santafecino Matías Del Federico; y **El padre**, del francés Florian Zeller.

Tal vez porque su rol de adaptador / versionador esté cumpliendo un ciclo y necesite reciclarse, acaba de concluir un texto de su autoría. La primera versión se titula **Cuando vuelva**. “La empecé durante dos meses en los que estuve sin viajar ni dirigir. Todavía soy muy cuidadoso en hacerla circular para que otros la lean. La escribí casi sin darme cuenta, se empezaron a juntar ideas y finalmente se armó esto”.

Esta pausa, que coincide con su vuelta a la escritura, tal vez sea un buen momento para revisitar su práctica como adaptador / versionador. La conversación fue realizada en su casa, y transcurrió en los días previos a unas vacaciones. En ese momento Veronese recién había llegado de Lima donde dirigió **Bajo terapia**. Se le propuso charlar sobre ejes específicos: Adaptación, versión, traducción. Ejemplos concretos de sus abordajes tanto en la reescritura de proyectos propios (**Un hombre que se ahoga; Espía a una mujer que se mata, El desarrollo de civilización venidera**, etc.) hasta las producidas en el circuito comercial. De este encuentro se desprenden conceptos personales de una práctica sostenida en el tiempo. Según Veronese estas palabras que siguen a continuación “no son un método ni una escuela. Fue mi forma de llegar de manera orgánica a un resultado”.

1) ADAPTACIÓN / VERSIÓN. CONFLUENCIAS POSIBLES

“Adaptar es traer una obra hacia una lectura más cercana para el espectador. Un texto que puede ser extranjero para hoy, ya sea porque provenga de otro país o porque sea una obra vieja que, por alguna razón, no puede hablarle al espectador actual. La adaptación es lo que hago antes del ensayo, sirve para las primeras lecturas con los actores”.

„Versionar, en cambio, tiene que ver con lo estructural, con un cambio dramático que se acerca a mi forma de dirigir. Es lo que necesito como director en el escenario. La versión tiene que ver con una modificación, pensando también en los actores con lo que voy a trabajar”.

“Estos dos trabajos se mezclan. A veces voy *versionando* a medida que *adapto*. Suele pasar que un texto me va sonando extraño, por las malas traducciones, o por las adaptaciones previas que se hicieron en España o en México”.

2) LAS TRADUCCIONES COMO INSTANCIA DE PRUEBA: JON FOSSE Y LARS NORÉN

“La traducción al castellano a veces llega con varias intervenciones previas. Por ejemplo, Jon Fosse (**La noche canta sus canciones**) me llegó del noruego al inglés, y de ahí al castellano. Eso es tremendo porque no sabes como fue realmente traducido”.

“Estos problemas con la traducción los resuelvo teniendo una libertad muy grande. Necesito siempre versionar los materiales, amoldarlos a mi juego y a lo que pretendo en el escenario. Tengo que tener mucha libertad para traducirlos a mi trabajo de director. Las concesiones que pido son muchas, y a veces muy pocas. Nunca cambio por cambiar, pienso siempre en lo necesario para que la obra funcione. Entonces la traducción queda modificada ya desde las primeras réplicas de los personajes”.

“No soy un purista de la palabra, soy un purista de las situaciones. Es raro que una traducción no me guste o diga ‘con esto no puedo hacer nada’, sino que la convierto a mis necesidades del momento. Si el autor me dice ‘no hagas eso’ realmente no puedo dirigir ese material. Como soy dramaturgo reescribo en función de lo que creo que la obra me pide. Trato de seguir la melodía, pero incorporo elementos para que se mantenga de pie según mi punto de vista”.

“Lars Norén (**Vigilia de noche**) viene del sueco. Había obras suyas traducidas en México, y otras que venían del sueco al francés y de ahí al castellano. Para **Vigilia...** trabajé fundamentalmente con esas versiones mexicanas que tienen una pasada por la máquina doble y te alejan mucho del original”.

“El primer manuscrito que me mandaron de **Vigilia...** tenía 400 páginas, era algo imposible. Ya desde el vamos tenía partes en rojo que agregó Lars Norén para una versión en Alemania. En las indicaciones el autor decía que a esos párrafos “el director puede tomarlos o

no”. Es decir, que había un 20% de la obra que agregé sólo para el último montaje que habían realizado. El original no consideraba la síntesis espacial, y al formatearlo eliminé páginas. A los agregados en rojo los cambié. Finalmente hubo toda una parte de acomodamientos y reescrituras que son fundamentales cuando dirijo. Después de todos esos movimientos creo que le hago llegar el material al espectador de una forma más fácil y directa”.

3) DIRIGIR ES TRADUCIR

“En definitiva traduzco al terreno teatral. Y también para el actor. Hay actores que si le modificas un poco una frase se les hace más fácil decirla, si no se le vuelve muy dura. Y en los momentos de ensayo necesito que todo sea blando y suceda”.

“Sigo generalmente una serie de etapas. Primero, tengo el original y trabajo en una versión de escritorio que luego les hago leer a los actores. En esa instancia modifico cosas. Luego los actores se aprenden la letra, sigo revisando cosas, pruebo qué funciona y qué no; y sobre eso continuo modificando. Los actores tienen que aprenderse de memoria esta primera versión sabiendo que el texto siempre puede seguir cambiado”.

“Estas etapas no son un método ni una escuela. Es una forma de llegar de manera orgánica a un resultado. Cuando me propuse hacer versiones, las primeras fueron de Chéjov. Me figuré que muchas personas me iban a decir ‘¿cómo haces esto con Chéjov?!’ Me escuché en que mi objetivo era hacer teatro con Chéjov. No digo que no se pueda hacer con las obras tal y cómo están, si alguien lo hace y queda bien, me encanta. Pero no respeto *per se* esos textos escritos hace tanto tiempo para una platea que cambió considerablemente la percepción. Sólo en los últimos diez años se modificó muchísimo el pedido de elementos que requiere un espectador cuando va al teatro. Esa escritura de hace

más de ciento veinte años necesitaba ser revisitada para volverse atractiva”.

4) TIEMPOS, RITMOS Y PAUSAS EN CHÉJOV

“¿Cuál es el ritmo de Chéjov? La gente confunde esos mundos bucólicos, tranquilos, conquie ahí no pase nada teatralmente. Puede haber una gran excitación y un tremendo movimiento y no pasar nada en una obra. No son aburridos los personajes chejovianos. A ellos les pasan un montón de cosas, pero lo que les pasa no es sustancial a su deseo. Ahí está lo maravilloso de la melancolía en Chéjov. Esos personajes pueden vivir aquí, pero piensan que la verdadera felicidad está detrás de algo. Así se les pasa la vida y cuando se quieren acordar están a punto de morir. Pero no significa que sean vidas pausadas o lacónicas. Estos personajes son casi una familia de italianos. **Tío Vania** bien puede ser un teleteatro de la tarde, amo esa obra. Está llena de encuentros y desencuentros amorosos; los personajes viven en el campo, tienen una energía equivocada, pero energía al fin. Nunca me propuse en mis versiones acelerarlos ni demorarlos. Siento que ellos están más cerca de una familia italiana que de una melancolía campesina casi muerta”.

5) TÍO VANIA. FINALES

“Por ejemplo, en **Espía a una mujer que se mata** (versión de **Tío Vania**) metí textos de **Las criadas**, de Genet. A Serebriakov lo convertí en un catedrático de teatro que odiaba al “al nuevo teatro que vendrá”. Y Vania y Astrov se vanagloriaban de que sabían textos de Genet de memoria y los decían. Ellos se despiden en mi versión con el final de **Las criadas**. La obra se diluye y pensé que la única forma de despedirse que tenían estos dos personajes era utilizando algo que habían aprendido del teatro. No me puedo imaginar a **Tío Vania** sin pensar en ese final, lo digo con todo respeto,

pero lo siento así. Hay cosas de las que no me puedo hacer cargo y otras que sí. Esta es una de ellas”.

6) ALGUNOS PROCEDIMIENTOS PARA CHÉJOV

“No hay una receta, sí cosas que me predispongo a hacer. En Chéjov encontré a un autor que escribió hace más de cien años, que fue incomprendido en sus principios dramáticos y estructurales porque era parte de un teatro nuevo. Fue un humanista, alguien muy conectado con lo social. Siendo un médico escribía para poder atender gratis a los pacientes. Hoy no hay alguien de esa calidad que no viva de su profesión solamente. Con esas experiencias produjo un pensamiento sobre el hombre que se ve en todas sus obras y trasciende a su época y a su nacionalidad. No se si se lo planteó, pero Chéjov escribió para la posteridad”.

“Hay cosas que nos siguen pasando ligadas al acontecer de una familia, de una pareja, de una persona frustrada y que son transferibles a todos nosotros hoy. En sus textos siempre hay un pensamiento hacia el futuro, alguien que sufre por algo que no hizo o al revés, por algo que quiere hacer pero sabés que nunca lo hará”.

“Chéjov me emociona de una manera que no lo hacen otros autores. Pero es una estructura vieja, hay muchos soliloquios, escenas de a dos y otras que sólo informan al público de algo. La información hoy no la traga tan fácil el espectador. Ese tipo de estructuras necesito modificarlas. Entonces meto personajes y cambio escenas para que el espectador reciba a partir de la acción toda la información necesaria. Después hay parlamentos que se repiten en casi todas las obras, personajes que dicen cosas muy parecidas. En ese caso sintetizo situaciones y todo lo que aparece repetido lo quito”.

“Empecé a escribir teatro tratando de hacerlo como él. Lo mismo que hice con Griselda Gambaro. Pero con Chéjov no pude, él habla de la vida, es como si no ha-

blara de temas teatrales, pero sin embargo vuelve todo muy teatral. En los 90` encontré la frase “*Un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata*”, que pertenecía a Urs Graf. Estaba incluida en un libro de Jacques Prevert en el que citaba a varios autores. Cuando leí eso, la copié y me acompañó varios años. Al versionar a Chéjov entendí que eso es lo que le pasa a sus personajes. Esa frase es una síntesis: alguien que se mata espía, como quien no quiere llegar a eso, a alguien que se ahoga. Es un círculo que se cierra como si todos estuviésemos destinados a sufrir, aunque tengamos momentos de felicidad. Aquella frase de Urs Graf fue el título de mis versiones de **Tres Hermanas** y **Tío Vania**”.

7) LA EXPERIENCIA CON IBSEN

“Fue un matrimonio que no duró mucho. No nos llevamos bien. Creo que Ibsen no le hablaba a la posteridad, le hablaba a las problemáticas de su tiempo. Hoy a sus obras no las veo estructuralmente difíciles, sino falsas. En Chéjov nunca me preguntaba por qué un personaje hacía algo inconcebible y lo entiendo. En Ibsen, en cambio, veo a un autor armando una estructura para decir determinada cosa. En este caso, mi lucha fue mucho mayor y menos agradable. Hice dos obras. A **Hedda Gabler** todavía no la comprendo. Es una obra que después de estrenarla se me desafinaba con muchas facilidad, había cosas que no les podía explicar a los actores. A ellos les explico cosas muy simples, muy *actuables*. Nunca le voy a pedir algo que no lo pueda explicar con acción. Jamás le diría ‘Hedda entra como si un molino de viento levanta su vestido y en la garganta siente el fragor del fuego’. Les digo más bien: ‘entrás y se te traba el vestido; él te quiere dar la mano y vos no querés’. Cosas que rompen el equilibrio entre los actores. Así y todo **Hedda Gabler** me fue muy difícil dirigirla, pero no tiene que ver con los actores. No podía comprender por qué pasaban las cosas



• DANIEL VERONESE

que pasaban. Muchas veces uno inventa y se arma un significado”.

“Cuando hice la versión de **Casa de muñecas** entendí un poco más, pero era un texto con una gran cantidad de entretenimientos. Si en una obra pasa algo que podría no pasar es un problema. A eso le llamo entretenimiento, porque todo lo que pasa tiene que ser inexorable. No tiene que haber tantas cosas probables o posibles. Por ejemplo, si ahora que estamos conversando, entra el encargado con una llave propia, es algo posible. Pero lo más probable es que no lo haga”.

“Este ejemplo trasladado a **Casa de muñecas** lo noté

en la maravillosa escena del final, cuando Nora le propone hablar al marido. Él la estuvo maltratando toda la obra, la consideraba un objeto en sí, como una mascota. Cuando había que reprenderla le pegaba, era como su perrito. Nora en un momento le dice ‘sentate que vamos a hablar’. Pensé que era muy difícil y poco probable que hablen, luego ella se vaya y él sólo se quede mal, triste como lo escribió Ibsen. En mi versión que estaba Carlos Portaluppi con mi ex mujer, María Figueras, que es muy flaquita, él después de escucharla sólo le decía ‘vos no te vas’. Se convirtió de golpe en una obra de violencia de género. Y después él le dice todo lo que la odiaba y se armaba una pelea feroz. Me acuerdo hoy de algunos ensayos en los que pensé que se mataban. Finalmente él le revienta a Nora la cabeza contra la pared. Cuando ella se levanta, agarra la llave, él le toma la mano. Y así termina. Para mí la mataba en serio. Siempre supe que en mi versión ella salía por la puerta, sí, pero con las patas por delante”.

“En este caso, convertí la violencia pasiva de esa pareja que había en el original en una violencia activa. Nora generaba un escozor en la platea de su tiempo. Hoy la mujer se puede ir, pero la violencia de género es terrible. Me preguntaba cómo se separaba esa pareja, no conversaban y estaba empujado a decir algo. Siempre pensé que Ibsen armó primero el final y después el resto de la obra. Cuando estuve en Oslo, me comentaron que la mujer de Ibsen publicó un libro donde confiesa que lo amenazó si escribía que Nora no se iba de la casa. Ibsen parece que era muy dominado por la mujer, por eso planteó ese final. Hay otras obras que gustan como **El enemigo del pueblo**, me parece muy actual, pero vi la de Thomas Ostermeier y me mató. Me quitó erotismo ver esa puesta. Fue hermosa”.

8) CIRCUITO COMERCIAL UNA RELACIÓN SIN ROCES

“El teatro comercial es otra cosa. La versión tiene

como objetivo que la obra circule bien y recibís obras más armadas. En estos casos las versiones que hago implican cambiar escenas para acelerar ciertos ritmos y que todo funcione fluidamente. No puedo hacer mis versiones personales en el teatro comercial, necesito que la gente salga contenta. Sin embargo, las obras que elijo tienen una mirada que me interesa. Selecciono obras que, por general, pueda dirigir”.

“En estos trabajos soy contratado para producir un efecto. Es como cuando a un fotógrafo le piden que haga una foto y transmita cierto glamour. Es un mero efecto. Y el límite de este tipo de obras es que de ninguna manera te podés poner a la platea en contra o hacerla entrar en conflicto con lo que ella piensa. En el mejor de los casos, si una obra es inteligente, va a decir lo que piensa la gente. Del teatro comercial tenés que irte pleno. Tiene que ser algo que te mantenga entretenido y que te haga pensar, que siempre vaya en la dirección del bien común, digamos, nunca en contra”.

“Rescato varias experiencias. **El padre** (de Florian Zeller). La veía y lloraba. Pepe Soriano me emociona profundamente. Te mete en la cabeza de un personaje, seguís su razonamiento. Es una obra dolorosa y también muy bella. **El método Gronholm** fue la primera que hice. La leí y era puro juego. En mitad de la comedia un personaje decía: ‘murió mi mamá’. Después te dabas cuenta que todo era una mentira. También me gustó mucho lo que hicimos en **Bajo Terapia**. Hice la versión, le modifiqué todo el final. Otra importante fue **Los elegidos**, donde conocí a (Jorge) Marrale. En el texto original eran nueve escenas y las convertí en siete. La autora escribía Sitcoms y cada escena terminaba como un bloque televisivo. A esa estructura le di un carácter más dramático”.

“No puedo dirigir cuando no entiendo por qué los personajes hacen lo que hacen. Ir al teatro es ir a ver personajes que hacen cosas y con eso producen una

emoción. Cuando un actor me dice en un ensayo ‘tengo que sentir’, le digo que no me interesa que sientan, sino que lo hagan sentir al que los está viendo. La sensibilidad viene después de la acción”.

“Cada verbo esconde una acción, decía mi maestro Kartun. Lo entendí cuando dirigí, no cuando escribía. Esto es que cada palabra tiene una acción concreta. Hay obras que hablan de un tema y no sobra nada. No tiene ramificaciones ideológicas. Lo que se tiene que decir sucede. Esas son las obras son teatralmente más atractivas”.

9) DIEZ AÑOS DE VERSIONES. LA DIRECCIÓN COMO LUGAR PREDOMINANTE

“Las versiones pasaron a ocupar no el 100% pero sí el 95% de mi escritura. He escrito en estos últimos diez años sólo tres obras. Y antes escribía tres obras por año. Tiene que ver que empezó a ocupar un lugar más grande la dirección de actores”.

“No me interesa mucho mi lugar como autor. Fui una vez a un taller de Kartun con cinco páginas y él, que es un maestro maravilloso, me dijo ‘ahí tenés una obra’. Primero me puso ahí arriba, y me empujó. Y la terminé en cuatro días. Ni puedo decir que sea buena, pero esa energía de escritura me la dio él y me duró mucho ese impulso”.

“Pienso claramente en etapas. Empecé trabajando como mimo, luego con títeres, después escribí y finalmente dirigí. Es decir, pasé de no hablar, a hablar con objetos y de ahí a darles la palabra a otros hasta que me hice cargo de todo. Es un compromiso muy grande dirigir porque no hay nada detrás tuyo. Cuando sos actor o escritor te exponés, pero hay alguien que es responsable de todo. Me di cuenta que en la vida lo que más me gusta es dirigir. Estoy continuamente pensando en cómo aprovechar tiempos, cómo sintetizar y optimizar los recursos. Cada día me levanto y tengo eso muy

presente. Casi como un Toc. Logré llevar la dirección a un lugar creativo y satisfactorio. Para mí estructurar lo dramático tiene un sentido, incluso en lo más cotidiano. Descubrí que con la dirección me puedo explayar como no lo hago en ningún otro lugar. Imagino que pierdo la conciencia como cuando un pianista improvisa con lo que tiene a mano”.

10) ESTRUCTURAR LO DRAMÁTICO / EL MAL DE LO CONTEMPORÁNEO

“Estructurar lo dramático es darle forma a las energías que hacen que nosotros tengamos pensamientos, comportamientos, entendimientos. Es darle forma al azar. Pero, por supuesto, es una categoría superior a la realidad, dado que la realidad es azarosa y pueden pasar muchas cosas sin sentido”.

“En el teatro hay que colar lo que te sirve y darle un cierre. En ocasiones veo obras que son maravillosas y no cierran. Kartun siempre decía que lo más difícil es hacernos cargo. A veces estamos preparando todo con una fuerza impresionante, pero no nos atrevemos a entrar en la escena debida. Hay que meterse ahí. La dramaturgia contemporánea tiene algo que a mí me enoja o veo como una falta. Se arman situaciones ma-

ravillosas y cuando tiene que pasar algo contundente se deja un final abierto. Me pasa con una obra que acá tuvo mucho éxito: **El principio de Arquímedes** (del catalán Josep María Miró). Me la dieron en España hace tres años, la empecé a leer, iba a explotar hacia un lado y finalmente no pasó nada. Es como si yo te preparara para algo, pero te corto antes de que explote. A mí esa obra me dejó frustrado”.

“Me gustan los trabajos donde se hacen cargo de esas situaciones. La escena debida es la que le debes al público. Creo que abandonar hacia afuera algo que en definitiva vos creaste es un mal de lo contemporáneo: tenés que hacerte cargo de ese hijo. Los finales abiertos te hacen sentir que los autores no se meten ahí porque no saben qué hacer. Es la parte más difícil. El *chanchan*. Con esto no digo que yo lo puedo hacer, sino que es necesario hacerlo por el bien del teatro. No todos somos grandes autores, tenemos limitaciones. Para mí eso es un gran problema, me veo seguido tratando de salir de esa zona tan compleja. Por eso agarro versiones. Prefiero reescribir como un parásito sobre otro y ahí me siento con la libertad de modificar. Tomo obras que tienen vencidos los derechos y finalmente nadie se molestaría por lo que hago”.

Escribir desde el corazón

ROBERTO SCHNEIDER / DESDE SANTA FE

El nombre del santafesino Edgardo Dib está inscripto ya con letras de molde en el panorama de las artes escénicas de la Argentina. Su larga y aquilatada trayectoria da cuenta de una actividad incesante que, en muchos casos, tiene una nota distintiva: le encanta trabajar con texto clásicos para, desde su inteligente mirada, reactualizarlos. Para que cobren nueva vida y, esencialmente, para que las nuevas generaciones tomen cuenta de su existencia. La de los clásicos.

Tomemos tres casos de una rica cronología realizada por Dib. La producción teatral de Florencio Sánchez se caracteriza por una exposición naturalista de su contexto histórico y de un individuo atravesado por las circunstancias de una modernidad creciente y las coyunturas económicas-políticas. Pero la maestría de su pluma lo ha elevado a la categoría de “clásico” ya que su planteo humano, filosófico y sociopolítico ha trascendido lo meramente contextual. Éste es el caso de **Barranca Abajo**, considerada la mejor obra de Sánchez ya que su estructura dramática, el planteo y desarrollo del conflicto superan respecto de sus otros textos el cuadro de costumbres y sus marcas de estilo literario. Ha pasado más de un siglo desde que aquel texto subió por primera vez a escena pero la desesperanza de la familia Carabajal sigue estremeciendo los cuerpos de los actores y emocionando al público.

EDGARDO DIB DESDE UNA MIRADA CONTEMPORÁNEA.

Poder hablar desde el arte sobre un flagelo tan actual como el desalojo, la pérdida de lo construido por el esfuerzo del trabajo y la fragilidad de las relaciones



• EDGARDO DIB

humanas es el objetivo que inspira **¡Barranca Abajo!**, el trabajo de Dib con la Comedia Cordobesa.

Para “entrecruzar” estos dos tiempos (el de Sánchez y el nuestro) el director santafesino decidió una puesta en escena en la que, desde sus signos teatrales, convivan lo contemporáneo con lo histórico. De este modo, en la escena, lo histórico estará construido desde la palabra de Sánchez (sus marcas de estilo y el lenguaje rural), la anécdota y su contexto temporal. Conviviendo



• ESCENA DE “EL JARDÍN DE LOS CEREZOS. SUITE PARA CUATRO PERSONALES”, DE EDGARDO DIB.

con lo anterior, la puesta en escena atraviesa lo contemporáneo a partir un registro actoral más próximo y una escenoplástica (espacio escénico, vestuario e iluminación) austera y metafórica donde sean el cuerpo del actor, la palabra y la intensidad emocional los que ganen protagonismo.

¡**BarrancAbajo!** habla de nosotros, de nuestras desolaciones y de una familia en crisis. Allá, a principios del siglo XX o aquí, cerca, en este XXI que ya nos devora; es un aullido humano que se lanzó desde las páginas escritas en otro tiempo y aún nos conmueven los ecos de ese alarido. Una barranca que raspa la garganta con su consonante duplicada, que también es barro, tal vez.

SERVIDOS EN BANDEJA

Cuando vimos este espectáculo reflexionamos que los clásicos están ahí, servidos en bandeja. El tema esencial es que hay que tener talento para llevarlos a escena. Es el que desborda Dib con **BarrancAbajo**, el

espectáculo de la Comedia Cordobesa perteneciente al Plan Federal de Coparticipación del Teatro Nacional Cervantes. Venciendo el mito de que hay autores con mito, Dib acrecienta su enorme instinto teatral con este trabajo. La propuesta dibiana reactualiza un texto estrenado en 1905, porque su trabajo es también un juicio crítico sobre una situación socioeconómica. La crítica de Sánchez a su tiempo es tácita (el suicidio): no puede impedir la transformación rural argentina a comienzos del siglo pasado, pero en la dolorosa destrucción del “nido” de don Zoilo quedan ejemplificados sus alcances de opresión social.

Otro caso paradigmático de adaptación en la carrera de Dib es **Edipo y Yo**, basado en la tragedia de Sófocles, considerada como uno de los pilares de la historia universal e inspiradora de las teorías psicológicas más importantes de Freud. “El género en sí mismo fue un desafío porque es la primera vez que dirijo una tragedia griega”, dijo Dib en oportunidad de su estreno. “La obra está interpretada sólo por hombres, ese hecho puede tener un parangón con que las tragedias griegas eran interpretadas por hombres, pero surgió de manera intuitiva, de una imagen que vino a mi mente: un grupo de hombres vestidos de traje, enfrentados a una pared. Todos los hombres que actúan hacen de un único Edipo”. Desde la puesta hay una clara decisión conceptual, los intérpretes son hombres y todos rotan en la personificación de Edipo. La teatralidad es la apuesta y el recurso que el director busca destacar gracias a la profesionalidad de los actores Sergio Abbate, Guillermo Frick, Raúl Kreig, Claudio Paz, Marcelo Souza y Rubén Von Der Thusen. Dos funestos vaticinios que vuelven del pasado para concretarse: el uno, “tu hijo te matará y se casará con tu esposa”; el otro, “matarás a tu padre y te casarás con tu madre”. En fin, **Edipo y Yo**, hace honor a la tragedia que le da su nombre.

En ocasión de su estreno, sostuve que “hay que aplaudir en esta versión la sinceridad y la noble espectacularidad de la puesta en escena. Dib subraya el texto de base de Sófocles con vigor, utilizando inteligentemente los elementos anacrónicos pero, sobre todo, haciendo que sus actores se entreguen con auténtica pasión a las palabras llenas de amarga sabiduría y de angustiosa hermosura del nuevo texto escrito por él: el hábil uso de los pocos actores, el ágil movimiento escénico, la belleza de las ilustraciones musicales. Sabiamente se mezclan narración y representación; se rompen posibles identificaciones con personajes o situaciones mediante cambios de ritmo, realizando ante la vista de los espectadores las mutaciones escénicas y, lo más brillante, desdoblado la interpretación de personajes protagónicos, como Edipo y Yocasta. Lo más peculiar del espectáculo es, tal vez, la irreverencia de la totalidad. Pero es una irreverencia que da en la tecla porque es un concepto teatral que acerca a los espectadores.

CHÉJOV, WILLIAMS, TCHAIKOVSKY

Tras un suceso incuestionable como lo fue **Edipo y Yo**, Edgardo Dib y su equipo de actores apostaron a un autor clásico: Antón Chéjov. En su última obra, **El jardín de los cerezos**, Chéjov narra la historia de una familia aristócrata rusa que transita una decadencia económica y social debido a la inconsciente administración de sus recursos monetarios en el marco de los movimientos políticos de la época: la abolición de la esclavitud de los siervos y el surgimiento de una burguesía comerciante.

Pero como todo texto chejoviano, **El jardín de los cerezos** bucea en lo profundo de los vínculos humanos. Tomando este entramado familiar y la anécdota general, Dib escribe su “suite para cuatro personajes”, reduciendo la producción de Chéjov originalmente para una docena de actores – a tan sólo cuatro seres que

vivirán intensamente este momento bisagra de sus vidas.

Para ello, y como muestra una vez más de su permanente inquietud como creador, Dib re-escribió el texto del autor ruso interviniéndolo con otras obras del mismo Chéjov y de Tennessee Williams, su discípulo norteamericano en el siglo pasado y, a la vez, ligándolo con una escritura propia y contemporánea. Esta reelaboración dramatúrgica intenta concentrar la fábula chejoviana en los vínculos familiares más próximos.

Cuando el espectador ingresaba a la sala, tres actores y una actriz funcionaban como marionetas sin hilos visibles. Son esas mismas marionetas que el director maneja luego con sabiduría prodigiosa, entregando una de las más bellas puestas en escena de los últimos años en la cartelera santafesina.

Con ese esquema narrativo como base, Chéjov dibujó una serie de personajes cuyas actitudes ponen en descubierto sugestivas zonas del alma humana, sin excluir un humor irónico. En su clima se respiran largos silencios y casi se palpa esa sensación de minutos de vida que se escurren inevitablemente entre los dedos de un siglo que se desvanece, el siglo XIX, y de otro por nacer. La dirección del espectáculo, responsabilidad del mismo Dib, dibuja en buena medida la tenue atmósfera de la historia y consigue transmitir con matices la melancolía del adiós a una felicidad sin boleto de vuelta, como si el ruido de un hacha contra uno de los cerezos señalara el fin de una época irrecuperable.

En la puesta, además de aquel núcleo estructurante, pasan muchas cosas más: el inicio de un nuevo siglo, las derrotas familiares, los encuentros y desencuentros, la puesta a prueba de principios éticos y una tensión permanente entre la vida rural y la de las grandes ciudades. El texto de Dib parece haber sido sólo el punto de partida de un largo trabajo de investigación escénica. Es como contrabandear al público a lugares



• ESCENA DE "¡BARRANCABAJO!", DE EDGARDO DIB.

habitualmente ocultos y contrabandear lo cotidiano, los triunfos y los pesares de estar vivos. El recurso narrativo nunca vela la rotunda teatralidad. En un rápido chasquido de dedos se pasa del pasado al presente, de la alegría al dolor, de lo que nunca termina de transcurrir a lo que nunca empezó a suceder. El vértigo de las escenas, el ritmo preciso, aceitado y en un zigzag permanente son otras de las características centrales de esta adaptación de Dib.

REFLEXIÓN EN VOZ ESCRITA

Solícito, amable y siempre entregado a su quehacer, Dib responde al interrogante sobre el porqué de su inveterada costumbre de re-visitar a los clásicos. Nos dice que esta respuesta es como una página que está en blanco. "Tan en blanco como cuando empiezo a escribir un texto dramático. El mismo abismo. El cursor que titila. El mate a un lado. Los cigarrillos, malditos, al lado. La ansiedad, adentro. Pienso que empecé a escribir en

papel y birome. Que luego lo pasaba a máquina. Una naranja, portátil. Olivetti, creo. Y ahora, casi treinta años después de haberme enamorado definitivamente de mi labor, en una notebook. "Mi hijita", le digo. Porque aquí dentro tengo mi vida. Mi vida es mi labor. Mi gran amor. El único. Un amor de treinta años de convivencia. Y hablando en voz alta desde mi Word, veo que digo "escribo" y no "re-escribo" o "adapto" o "reversiono". Esos términos los dejo para un detalle distanciado de mi labor, para que lo nominen los especialistas, para poder contar a otros –a veces para convencer a mis actores– lo que estoy haciendo. Pero pareciera, según mis palabras, que lo que yo hago es escribir".

TEATRISTA QUE ESCRIBE

"Siempre dije –continúa Dib– que no soy dramaturgo. Soy un teatrista que escribe. Dramaturgo es una categoría muy alta y compleja. Pero, al tener que referirme a mis roles, digo Actor (siempre primero, así nací), Director, Dramaturgo. Algo tengo que decir. No puedo dar toda esta explicación en una tarjeta personal. Creo que la labor más compleja del universo de hacedores teatrales es la del dramaturgo. Solo. Sus palabras. Su imaginario. Sus acciones hechas didascalias. Solo. O por lo menos, así lo vivo yo. Habla la cabeza y las manos ejecutan. Solo. Miles de seres conviven en la conciencia-inconciencia, y van apareciendo como retazos, como errores, como sorpresivas certezas en la blanca soledad del papel. Quizás porque reflexionar sobre mi actividad como re-escribiente de otros grandes escribientes me lleva a un lugar de memoria y nostalgia. Porque recordar significa que uno sea revisitado por seres que están y que no están, por juventudes y años de amores perdidos. Cuando doy clases sobre puesta en escena –una dramaturgia escénica, como suelo nombrarla– siempre les digo a mis alumnos que el tema siempre es encontrar el corazón de uno en la

obra a dirigir. Si uno no encuentra su corazón en un texto ajeno, si no se ve allí, si no se enamora, no se puede dirigir. Menos, escribir”.

ESCRIBIR

Volviendo a estas vagas ideas de “escribir” (y no simplemente adaptar o “re-escribir”) y la de descubrir mi corazón en las palabras de otro autor que pronto serán las mías, es como arranco mi labor de dramaturgo (escrito esto en voz baja). Siempre sé que es Edgardo quien está escribiendo. Cuando me preguntan –un colega, un amigo, mi tía, mis papis– “¿Qué estás haciendo?”, yo respondo: “Estoy escribiendo...” No “Estoy reelaborando, revisitando, readaptando, re, re, re...”. Porque en verdad siento que eso hago. Escribo algo nuevo y que me pertenece. Creo que aquello que me inspira y me moviliza, el texto clásico original, pasa a ser un gran texto que flota en mi memoria e invade mi cuerpo, como una voz que pertenece a la humanidad y que hago propia. Una imagen, un parlamento, un suspiro de instinto me asalta en la primera lectura del texto “real”. O es un *algo* que traigo de hace tiempo –un vínculo emocional– con algún texto ya conocido por mí y de pronto suceden las coordenadas de espacio y tiempo para que ese *algo* se haga materialidad”.

DE LOCURAS Y PRECIPICIOS

“Cuando escribo, viajo. Viajo con Chéjov, con Shakespeare, con Camus, con Tennessee, con Sófocles o con quien sea la pobre víctima de mi escritura. Viajo también con el traductor –si lo hubiere–. No busco la mejor traducción. Uso la que está ligada a mí por memoria, por emoción, porque es la que amé en algún momento tiempo atrás dando clases o tan sólo leyéndola. Y como todo viaje, desconcierta. Y como todo amor, espanta. La escritura me sumerge en días de locura y de precipicios. Dirán ‘¿para qué escribe, entonces?’; que

se quede con el mate y el pucho y nos liberaríamos de algunas empantanadas escénicas’. Sí, tendrían razón. Pero soy obstinado y voy por mi presa, el nuevo texto”.

VIAJAR CON LOS AUTORES

Viajo con los autores, decía, con sus mecanismos de escritura, con las diferentes sintaxis, con un vocabulario específico, con una poética concreta y, claramente, con los personajes. Todo prestado. Todo nuevo. Todo distinto. Todo atravesado por el que suscribe. Chamánicamente juego a ser un poco ellos: los *edgardizo*, o ellos me *enchejoban*, me *entennessean*.

CONVIVENCIAS

“Durante el proceso de escritura convivo con ellos y con sus personajes. Literalmente convivo. Están mientras escribo, mientras miro otros espectáculos, mientras champagneo, mientras miro “Intrusos”, mientras pienso en mi familia, mientras voy de una ciudad a la otra, mientras hago el amor (si la fortuna me acompaña). La verdad, no me dejan en paz. O yo a ellos. Me convierto en una mancha voraz que deambula de la computadora a la vida durante todo el proceso de escritura. Miro sin mirar, hablo sin hablar, respiro porque es instintivo. Obsesivo como soy no quedo en paz hasta que termino. Luego empezará otro periplo, la puesta en escena, pero en él tengo mis actores que hacen de Virgilio. Y como siempre estoy escribiendo o dirigiendo, la vida se transforma en un tren fantasma creativo. Obviamente, el placer escondido o más a flote está, si no estaría aquí reflexionando”.

LOS CLÁSICOS

“¿Por qué clásicos? ¡Por que siempre quedan bien! Un traje y corbata. Un vestido marca Chanel. Imposible quedar mal vestido. Los clásicos del teatro universal, imposible que no sean una buena historia o que nos

sean indiferentes. Quizás también, debo admitirlo, por ambicioso y por ir allí, donde el fuego arde y surge la fascinación de tocar lo prohibido, lo complejo”.

Me vienen también imágenes de mi hermana, Profesora en Letras, que cursaba su carrera paralelamente a mis años en el secundario, ver los libros en su habitación o escucharla en sus reuniones de estudio. Luego yo también cursé varios años de esa carrera y en aquellos años (fines de los '80) había una materia que se llama “Literatura Contemporánea” donde conocí a Ibsen, Chéjov, Virginia Wolf, Camus, entre otros. Creo que eso me marcó. Estaba en primer año del Profesorado y leí **El jardín de los cerezos**. Veinticuatro años después la montaría en Santa Fe y sería **El jardín de los cerezos – suite para cuatro personajes-**.

LAS RAZONES

“¿Por qué empecé a escribir? O más bien, ¿con qué necesidad ponerte a escribir y no hacer la obra tal cual está! Si respondo desde un lugar más distanciado, claramente diría porque cada lectura de un clásico es siempre una re-lectura, desde un presente y desde una contemporaneidad, que no es lo mismo. No sé si hoy reescribiría a **Otelo** como lo hice en 2009 con **Iago, escena para un crimen**. En ese momento tenía un equipo de mujeres en Buenos Aires con las que había hecho **La casa Alba o la otra orilla del mar**. Ése era mi presente. La idea de ‘HACER UN SHAKESPEARE’ – sí, así, en letras mayúsculas en mi deseo– ya venía de Santa Fe, antes de radicarme en Buenos Aires y era completamente distinta. Mi presente, decía, me arrojaba a un grupo de mujeres –terminaron siendo cuatro estupendas actrices– con quienes decidí hacer esa versión. Otelo, Iago y Casio eran mujeres interpretando roles masculinos pero desde su femineidad, dispustándose otra mujer, Desdémona. Tiempo atrás, una de mis Maestras, Laura Yusem, me había dicho

‘hacelo con los actores que tenés’. Pues ahora tenía actrices. Y la contemporaneidad atravesó el texto desde en un mundo donde el rol de la mujer comenzaba a tomar –por fin– ribetes relevantes. Esta mixtura –lo masculino en voz femenina– dio potencia a la relectura de ese clásico del siglo XVII. Al adaptarla sabía que eran mujeres-hombres y la labor textual me llevó a enfatizar lo íntimamente femenino, la naturaleza hembra, el vínculo mujer-mujer. Surgieron así escenas donde se avivaba el chispazo cotidiano entre mujeres, donde se envidiaba del mismo modo el poder o un vestido. El fantasma de Shakespeare me perseguía como a Hamlet, el de su padre. Tal fue el punto de persecución del inglés que tuve que esconder el libro con el texto original para poder escribir libremente; y cuando alguna duda me asaltaba, lo buscaba en otra habitación, leía y lo volvía a esconder. Algo similar me pasó con la versión que escribí de **Tío Vania**, de Chéjov. Época de fotocopias, aún. Como había decidido hacer una versión santafesina de ese texto maravilloso, ubicar a los rusos en una casaquinta de Santa Fe, Chéjov me levantaba algún dedo inquisidor y me paralizaba. Corté en pedazos las fotocopias. Hice un *parquetry* de textos *chejovianos*. Tijera y tiritas de texto. Lo hice picadillo literalmente. Sólo así puede atreverme. De ese modo, dejó de ser Vania y pudo ser **La casa del campo (allegro pianissimo)**, escrita en mi casaquinta, en medio del calor y mosquitos. Así, digo, Iván Petróvich Voinitski, Serebriakov o Elena Andréievna pudieron difuminarse para dar lugar a Raúl, Jorge o Milagros. Y con ellos, mi familia, mi casaquinta (mi lugar en el mundo, mi casa del campo, mi jardín de los cerezos) y un Edgardo a punto de dejar Santa Fe para venirse a Buenos Aires –cual personaje chejoviano en eterna partida– pudieron establecerse en el texto también. La madre de Raúl-Vania era una de mis tías ancianas, Marina (la criada) evocaba a otra tía postiza, criada de

nuestra familia; Carolina-Sonia y Milagros-Elena, me representaban”.

LA FAMILIA Y EL TEATRO

Y creo que esto último, trae otra pregunta: ¿Por qué siempre hablás de lo mismo?! Sí, ya lo sé. Siempre hablo de la familia y del teatro. De los vínculos humanos y el metateatro. Hablo siempre de lo mismo porque no me sale otra cosa, respondería simplistamente. De un modo más psicológico, diría que son mis obsesiones, mis fantasmas y una necesidad por construir un escenario de vida donde reconozca los hilos que la manejan. De una manera a corazón abierto, porque a la familia se ama y se duele, porque los míos me acompañan y a ellos los honro con cada hecho artístico, porque conviven en mi cabeza diariamente como mis personajes. Y el teatro y sus mecanismos de artificio, el comentario del teatro en el teatro... porque me fascina sus estrategias y sus engaños, porque amo su maquinaria y su ilusión. Siempre, siempre, siempre vuelvo a ellos: la familia y el teatro. Aún cuando no dirijo un texto que haya escrito, siempre aparecen. A eso me refiero cuando decía que busco a mi corazón en cada texto. Parece que mi corazón viene con estas dos recurrencias, inevitablemente. Por suerte, siempre tratando de buscar distintas formas de narrar en el texto o en escena, ése es mi desafío personal, pero aquello está. Esperando que mis viejos o mi hermana o mis queridos se sienten a ver y se vean, allí, en escena, amados.

LOS DESEOS, LAS IMÁGENES

¿Cuánto tiempo me lleva la escritura? Por lo general, cuando me lanzo a un nuevo proyecto y con él, a una nueva escritura, en ese preciso instante que surge el deseo, aparece la imagen que va a conte-



• ESCENA DE “EDIPO Y YO”, DE EDGARDO DIB.

ner el espectáculo. Ahí, de entrada, “de una”. Aparece el vibrar particular, el color específico, la idea madre, muy puntual, de lo que será meses después en escena. Muy seguramente, también el final. La nota azul dijera Chopin. Es algo raro pero que está, muy presente, ‘como si de una oscuridad emergiera una luna clara’ diría Elena Andréievna. Después, claro está, aparece la noche, inexorable, intimidatoria, que es el proceso de escritura. Pareciera que esa luz de luna quedara perdida lejos y la sobrevuelo. O como si su resplandor me tomara tanto que me enceguece y no logro ver bien para escribir. Entonces la rodeo, la rodeo como se arrean vacas hasta apresarlas. Esto es realmente lo que siento cuando escribo. Como si fuese en un helicóptero y veo todo desde lejos y el plano se va acercando hasta lograr encerrar a las ideas-vacas. ‘Lo estoy cercando’, suelo decir cuando estoy escribiendo. Hay textos, como el que acabo de escribir, **La Dama, Su Perrito, Su Amante y El Narrador**, que el arriado fue vertiginoso e



• EDGARDO DIB

intenso. Menos de tres días. No podía despegarme de la computadora. Obviamente, con futuras correcciones y cambios y más cambios. Será un unipersonal en el que vuelvo a escena como actor y está inspirado en el cuento **La dama del perrito**, de Chéjov. Otro, en cambio, *esto NO es CALÍGULA* tiene las vacas descarriadas. Desde octubre de 2015 que escribo, escribo y escribo. **Calígula**, de Albert Camus es tan sólo el disparador y a medida que lo escribo he descubierto que el texto nada tiene que ver con el original. Por eso “no es Calígula”. No sólo por una cuestión de inaccesibilidad a los derechos de autor (cosa que motiva muchas de mis re-escrituras), sino porque al escribirla fui advirtiendo, sin que me diera cuenta, que mi texto hablaba de otras cosas y no del emperador romano en sí. Habla de nosotros, de un equipo de actores con los cuales vengo trabajando hace años en Santa Fe –mis amigos y familia teatral, como suelo decir–, porque habla de mí y del pavor de la

muerte. De la partida de quienes amamos. De nuestra partida, siempre latente. Esto hizo que la escritura sea fragmentada, agobiante, alegre, yuxtapuesta, hilvanada, descocida. Es un proceso nuevo para mí. Un desafío. Por eso, allí voy”.

PUIG, EL RUSO Y LA MÚSICA

“Dos cuestiones: mi vínculo con el ‘ruso’ y con la música. Hay algo de Chéjov que me enamora. Lo mismo me sucede con Tennessee Williams. Quiero detenerme un segundo en esto porque creo que tiene que ver con mi modalidad de escritura a partir de los clásicos. Creo que casi todos mis trabajos como director – sean de mi autoría o no– se *enchejovizan* en algún momento. Y cuando digo esto me refiero a mi mirada sobre Chéjov. No sé si el pobre Antón estaría contento. Quizás desde algún lugar bajo tierra estará deseando que lo olvide. Pero lo cierto es que cuando escribo, escribo desde la memoria, desde la percepción, desde el afecto por él y otros autores. Mis textos suelen ser muy intertextuales. Lo fue mi primer trabajo, **Génesis y Apocalipsis de un amor carmesí**, en el ’91. Allí abordaba un clásico de la literatura romántica americana, **María**, de Jorge Isaacs, en el cual ya hablaba de una familia, una casa y aparecía ‘el autor’ interrumpiendo a personajes y la ficción. Uno de los mecanismos de escritura de aquel texto fue, fundamentalmente, la intertextualidad –un término tan en boga allá por los ‘90 junto al famoso ‘post-modernismo’–. Textos de Isaacs, míos, boleros hechos textos, pasajes bíblicos, palabras de San Francisco de Asís (mi amado Francesco), la cortina musical de los almuerzos de la Chiqui Legrand (cuando conseguirlo era todo un reto) intervenían, narraban y distanciaban el relato escénico. Pero esta labor intertextual, que hoy sigue presente, no es ex profeso. Me habita. Me atraviesa. Es decir: no escribo un texto pensando que aquí irrumpirá la voz de Tennessee. Simplemente apare-

ce y la dejo correr. No aparece **La Gaviota** a propósito en medio de **El Jardín de los Cerezos**. Cuando me di cuenta, escribiendo, el personaje original de Maria es Kostia y comienza a decir, sin pedirme permiso, textos de la obra a la cual pertenece. Y termina resultando un escritor suicida en medio de un jardín rematado. Así, también escribí **Yo siempre me soñé novela**. Ante la imposibilidad de hacerme de los derechos de Manuel Puig para montar **Boquitas Pintadas**, escribí ese texto tratando de recrear los mecanismos escriturales del novelista. Como si él se pusiera en mis manos para escribir otra obra, una que relatara un corpus de telenovelas argentinas de los '70 y '80 que permanecen en la memoria colectiva. Teniendo muy presente su “cómo” narrativo me lancé a su juego de escritura –sin su exquisita pluma, obvio–. Pero cuando quise contar una telenovela en forma teatral y condensar en una hora lo que en la televisión sucedía en meses o años de transmisión, empezó el caos. Vi fragmentos en Youtube y recorrí estudios sobre la telenovela en Argentina y en Latinoamérica, todo en vano. Me di cuenta de que debía conjurar mi propia memoria intertextual. Mis recuerdos de infancia y de juventud, mis telenovelas de la tarde, mis Kulioks, mis Del Boca, mis Colmenares. Y ellas solitas invadieron el texto y armaron un collage divertido y sensible”.

“Por último, no quiero serle infiel a la música y decir unas palabras sobre ella. Escribo con música. Cuando estoy empezando –y más estos últimos años que tenemos la bendición *youtubeana* para los curiosos como yo– a escribir cada vez me resulta más imperioso encontrar ‘la música’ del espectáculo. A veces la elegida suele estar en la obra una vez montada; otras, no. En **El**

Jardín de los Cerezos – suite para cuatro personajes-, invadió hasta el título de la obra: “suite”. Tschaikovsky y su Suite Cascanueces me acompañaron desde muy chiquito, en un vinilo que tenía en la tapa unas borrosas bailarinas en azules y lilas, como salidas de un cuadro de Degas. A la suite no tenía que escucharla. Estaba en mi mente y en mi alma. Kostia pone un viejo disco en escena y escucha el *paux de deux* como yo lo hacía cuando era chiquito. Y, secretamente, el cuento de El Cascanueces recorre la versión de El Jardín: todo sucede en Navidad y sus vísperas, hay un tío mago (Gáiev), un rito de comer nueces, un Rey Ratón (Lopajin) dispuesto a acabar con todo. En el resto de mis trabajos dramáticos la música está presente desde su inicio y engendra narración. Hasta el mismo silencio, que es otra música. En **La casa Alba o la otra orilla del mar** – versión del clásico de Federico – que hice en Buenos Aires sólo escuchaba silencio y una nana. Nana que caraduramente compuse para que cante Josefa, la abuela, con fragmentos de sus propios textos. En **Las Hijas de Bernarda**, la versión para “teatro en danza” como nominé al espectáculo que estrené este año en Resistencia (Chaco), la música invadió. Haciendo un correlato con el hecho de que se trataba de un texto clásico, el espectáculo estaba narrado escénicamente por clásicos de la música universal: el Réquiem de Mozart, el Preludio N° 20 de Chopin, el Verano de Vivaldi, el *Nessum Dorma* de Verdi entre otros, fusionados todos con palmas y zapateos flamencos. Este vínculo amoroso con la música me ha permitido también ‘escribir’ escénicamente espectáculos que celebraban un homenaje a boleros, tangos y canciones de amor –como **Envenenados de amor**– o genios como Gershwin”.

La lección de Shakespeare y Spinetta

MARA TEIT / DESDE CABA

“(…) que toda intervención, desde la traducción hasta el trabajo de reescritura dramática, es una recreación, que la transferencia de formas de un género a otro jamás es inocente, sino que implica la producción del sentido mismo.” Así cierra Patrice Pavis su definición de Adaptación en su Diccionario del Teatro. Algunos de los factores claves a la hora de planificar un proceso concreto de actualización y comprometerse con él, tienen más que ver con ese sentido y la búsqueda de un lenguaje específico que contenga al tema en el recorte mismo. Pero, ¿cómo trasladar una obra enmarcada en un contexto socio-histórico de hace más de 400 años? El adaptador se enfrenta a una serie de problemas en referencia a la plataforma de origen, que deja impresas señales fuertes de época. Se ponen en juego a la hora del traslado, cuestiones del orden del respeto por el autor o la necesidad estética de correrse de lugar, la búsqueda esencial para aproximar ese deseo a un esquema realizable que lleve a ponerlo en escena, una posición política frente al lugar de la moraleja y de hacia donde se direcciona la purgación, la catarsis, la relación con el decir de los personajes como maquinaria preponderante de comunicación directa, la literalidad y los pequeños resguardos con respecto a la cantidad de personajes que suelen aparecer en estos clásicos, o la relación con ciertas referencias, o la búsqueda de la propia identidad a través de un texto ajeno, o más

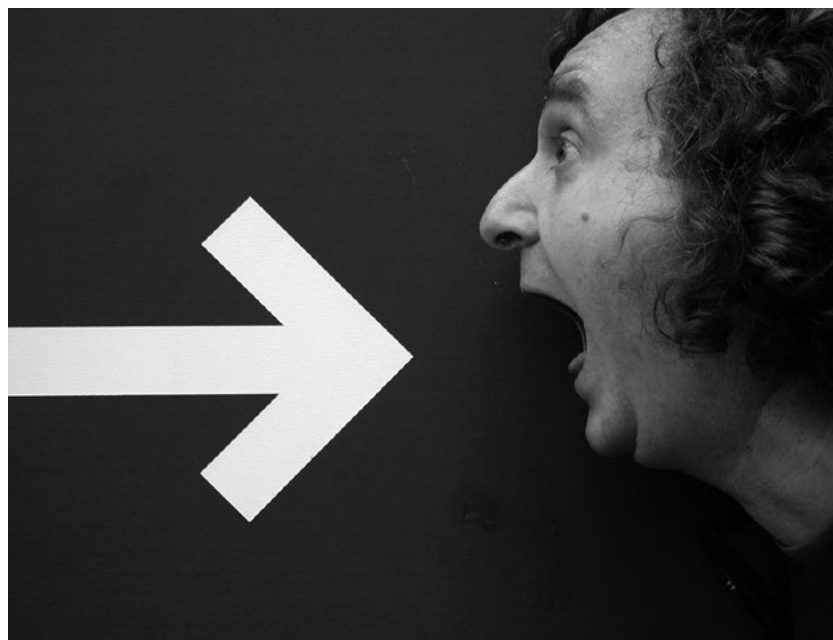
aún, de lo vernáculo. En las tragedias shakesperianas hay temas universales obsesivos que insisten en instalarse en la conciencia colectiva y que hoy resultan anacrónicos, a pesar de los cambios históricos pero sobre todo teatrales. Gran ejemplo son las adaptaciones Brechtianas, que actualizan a Shakespeare, que a su vez actualizaba a los griegos, sin modificar la estructura formal de la obra, pero adicionando elementos distanciadores que resignifiquen su encuentro con el lector/espectador.

Desde 2012, Gabriel Chamé Buendía presenta una versión particular de Shakespeare. Particular no sólo en su lenguaje, arrastrándola de lleno desde una lógica clown, sino también, en el modo de actualización de los temas que no necesitaron un corrimiento de estilo. “En Shakespeare ya está la comedia del arte, son argumentos de commedia dell’arte a la inglesa y no a la italiana. Todo eso ya está en Shakespeare y tengo mucha práctica que aparece desde la rítmica de la escena, el diálogo, las situaciones van y cabalgan, se complican los argumentos a gran velocidad.” **Othello** estructura la tragedia a través del engaño y las frustraciones, del entreteje y los malos entendidos. Esta versión permite trasladarse al terreno de lo tragicómico, apelando a la complicidad con el público, de un grupo de cuatro clown en presente absoluto frente al trabajo de las imágenes épicas y la metáfora, y el gesto o el gag que las evidencia en su distancia temporal.

Este año, luego de cuatro años en cartel en Buenos Aires y por las ciudades teatrales más importantes de Argentina, la obra se irá de gira por Barcelona, España, con nuevo elenco. El trabajo de la adaptación, entonces, toma un nuevo sentido, vinculado a lo vital en la escena. “Una buena adaptación tiene que ser sólida, una columna, y si se empieza a mover es que ya estaba mal. Tiene que tener flexibilidad, si no permite que se juegue también estamos en problemas. Tiene que estar vivo y para eso debe haber una sensación de vértigo. La estructura de la obra es buena y sólida y por eso sigue funcionando. Estos nuevos actores deberán encontrar su riqueza en todo esto.”

Shakespeare ha sido uno de los autores más adaptados y con los que se han probado distintas estéticas. Sus temas universales se renuevan adaptándose al contexto social, cultural, estético y lingüístico. Esto suele ser peligroso ya que en el afán del respeto absoluto o por el contrario, del distanciamiento más radical, el público se ha alejado del verso blanco del maestro inglés. Entonces, la toma de decisiones frente a los procedimientos escenográficos y del desarrollo de las situaciones ha sido esencial para que se mantenga a sala llena durante tanto tiempo en la cartelera del off porteño. “Si vos le das a la mente del público ese espacio, el público viaja solo. Hay un ejercicio que hace el público a velocidad luz. Desde ahí tratan un poco las adaptaciones, sirven para encontrar en escena al mundo. La adaptación mía no tiene ni un solo chiste. Como director trato de no hacerlos y que sucedan en el presente de los ensayos. Presento un texto y los dejo hacer chistes, si el chiste elimina al texto, sonamos. Que sean sólo un complemento, un chocolatín y no la torta”.

-¿Cómo se inscribe esta versión de *Othelo* en tu trabajo sobre los clásicos?



• GABRIEL CHAMÉ BUENDÍA.

-Shakespeare se articula en una necesidad muy propia de mi camino hacia el teatro. A uno lo traumatizan acerca de la idea de lo que es un payaso. En la búsqueda del estudio teatral me fui dando cuenta que me sentía más identificado con los clásicos, porque los clásicos tienen que ver con el clown. Somos de la misma época. En Shakespeare vos encontras que un personaje aparece como paisano o rústico pero en inglés dice “clown” directamente, o bufón, o loco. Él los señalaba claramente, entonces me sentía muy cómodo. Me encontré con que además el teatro de Shakespeare se hacía para el público, no había esa cuarta pared y se hacía a la luz del día. Y empecé a fascinarme con la precisión de cómo va contando las situaciones que son tan ricas. En mi época del Clú del Claun, con Juan Carlos Gené hicimos **La historia del teatro universal**. Cada uno iba a elegir un género teatral de una época,



• ELENCO DE "OTHELO" CON SU DIRECTOR, GABRIEL CHAMÉ BUENDÍA.

y yo elegí trabajar con la Isabelina. Como cada uno tenía diez minutos, tuve que hacer todo **Macbeth** en diez minutos y la hice a toda velocidad. Eso ya es dramaturgia, es una manera de escritura, una manera de síntesis. Una frase de él podía definir la escena y, aunque se perdía toda la belleza del texto, era posible. La segunda experiencia fue ya en Europa, en el año 1992, con un grupo de chicas: **Las hijas del Rey Lear**. Se dio un poco lo mismo: Shakespeare se adaptaba al clown. Los personajes están ridiculizados por el clown. Poco a poco empecé a mirar en Europa muchos espectáculos de los grandes directores: Bob Wilson, Arianne Moushine, Peter Brook, Robert Lepage. Todos hacían Shakespeare, y cada uno a su manera. Me empecé a dar cuenta que yo también tengo una forma con la que puedo contribuir. Se puede respetar a Shakespeare adaptándolo a tu propio lenguaje. No tiene nada que

ver el de Peter Brook o el de Lepage o el de Wilson, pero todos respetan el texto y las situaciones claves. “¿Por qué no lo hago yo?”, pensé. Trabajé mucho tiempo en una escuela muy importante en Sevilla y en el ‘96 con el grupo de montaje, hice mi primera adaptación: **Trabajo de amo perdido**, a la que llamé **Penas de amor perdido**. Una comedia. Y me metí a traducir. Tengo muchas versiones en español, dos o tres del francés, ya que siempre confío en dos o tres traductores, y la versión en inglés. Ahí me doy cuenta que cada uno lo va interpretando a su manera. Y ahí encuentro mi síntesis, que es mi palabra. Porque es imposible hacer una traducción literaria para teatro. La mayoría son traducciones literarias muy difíciles de actuar. El gran problema, entonces, no es Shakespeare, sino los traductores y su solemnidad. Cuando estudiaba con un profesor francés y estas chicas brasileras, cada uno, gente de todas partes del mundo, decía en su idioma la misma escena: alemán, inglés, cada uno en lo suyo. Entonces el inglés me dice “Tu texto dura más, es muy raro”. Claro, en inglés Shakespeare es mucho más sintético. En otros idiomas hay que a adornarlo y explicar de más. Creo que tiene que tener una simplicidad del lenguaje, contemporáneo y poético a la vez. Claro que no así lo pomposo de la antigüedad, porque la gente se aleja. Shakespeare es un tipo popular, y con estas adaptaciones se vuelve al origen. Después, hice **Los hidalgos de Verona**. Dos versiones, una en París y otra en Madrid. En Francia supervisé la traducción. Aunque no la hago yo, estoy obligado a supervisarla en mi rol de director.

-¿Por qué asumiste ese lugar múltiple de traductor, adaptador, director?

-Irremediamente debo asumirlo. Por ejemplo en **Othello**, cuando estoy traduciendo, lo hago para cuatro actores. Si tal actor hace *esto*, ¿cómo hago para ar-

mar la escena y que pueda entrar y hacer *aquello*? Los personajes los voy definiendo. Quién es cada uno, eso es más fácil. Pero lo difícil es descubrir cómo puede el actor hacer el cambio de un lugar a otro, y ahí ape- las al payaso. Una vez que ya traduje la obra, recién tengo la idea de la estructura. No llego sabiendo qué hay que hacer. El primer día llegué ya sabiendo que el personaje de Tincho (realizado por el actor López Carzolio) iba a componer a Rodrigo y a Cassio y que iba a suceder ese enfrentamiento. “Vas a entrar y salir” fue mi única indicación. Luego, el *cómo* lo hizo él, es una maravilla, y ves cómo se va estructurando.

-Al mantener la multiplicidad de sentidos de los textos de Shakespeare, el clown opera libre entre todos ellos.

-El payaso te resuelve todo. Como no es un lenguaje realista, el payaso no tiene ninguna necesidad de hacernos creer que es verdad. El teatro está muy armado en la realidad teatral. En el clown arrancas con que “esto no es verdad” y luego vas viendo de qué forma lo vas a jugar. La verdad de la escena es todo un tema. Cuando enseño, debo sacarlos de ese lugar de la verdad. A qué jugas, cómo lo jugas. Es la riqueza de ese cómo. Opera la materialidad del actor y su entrenamiento. Un actor clown debe tener un talento fuera de lo común que es el talento cómico, y además un entrenamiento físico y vocal. Lo importante es que una vez que tenés esa estructura en la cabeza, ya podes empezar, y ahí hacer como cualquier obra de teatro: indicaciones de intenciones. El personaje quiere esto, pero el *cómo* es un tema aparte. El cuerpo sabe perfectamente cómo resolverlo, la cabeza no tanto. Trabajo desde ese lugar: en el teatro físico, la relación es redescubrir las intenciones del texto en escena pero con una lúdica determinada. En cada escena se juega a algo distinto, tiene que ver con que no es verdad, pero debe ser muy profundo en tú ser, eso

es lo interesante. La lúdica es ancestral, está en el inconsciente colectivo. Lo que le pasa al payaso es terrible, siempre es horrible. Ahora: es un juego. Estamos en un doble sentido, el cerebro está conectado con dos polos, uno es un aspecto terrible y otro es lúdico, ligero. Las dos fuerzas hacen que sea muy atractivo. Y encima, desarrollan la catarsis.

-En cuanto al proceso, ¿hay reglas determinadas que vengas desarrollando desde el Clú del Claun al versionar clásicos?

-No hay reglas, tiene que ver con el lenguaje propio del payaso y que el payaso se abra a muchas lógicas. El payaso no es sólo el del circo. La lógica es Charles Chaplin. Buster Keaton, por ejemplo, trabaja la misma lógica: una lógica de gags, donde la rítmica es muy importante y el *tempo* es preciso, y si el *tempo* no es perfecto, no surge la risa. Primero tengo que buscar lo que quiero y, como tengo un lenguaje, esto que quiero se adapta a mi lenguaje. Lo más importante es que no es una técnica o un estilo, es un lenguaje. No tiene nada que ver si encontras un Tennessee Williams con Marlon Brando y ves una de Charles Chaplin, ambas son maravillosas pero imposibles de comparar porque son dos lenguajes completamente distintos. Dos maneras diferentes de posicionarse frente al mundo. Ambas tienen miradas sociales y profundas a su manera. Hay una forma de expresión antigua que tiene que ver, sobre todo la risa, con el *tempo*. Primero generas esa estructura buscándola, con mucha fragilidad ya que es muy arriesgado lo que uno está haciendo. En un momento determinado el público te va diciendo cómo funciona. Esa es la forma y por eso la gente vuelve a verlo y vivir con eso. No hay que tener miedo del ridículo. El clown es una rara mezcla entre la precisión maquinal que se repite, al mismo tiempo con el presente total.

EL HUMOR

-¿Cómo opera el humor, por ejemplo al hablar de temas como la traición, la xenofobia, e incluso y más aún, la violencia de género?

-Imagínate que Shakespeare en su época era muy jugado, porque el Renacimiento tiene una filosofía muy determinada, con una revisión de los griegos. Hay un punto de vista del mundo, que no es crítico como esto de “qué está bien o mal”, sino que te muestra cómo todo pasa y tiene su eje. Eso es terrible: su inteligencia. No señala ni juzga la maldad. Entiende a Yago pero lo hace desmesurado. ¿Cómo puede ser que un tipo celoso porque no le dan el cargo, destruya todo? Como buena gente de teatro, no lo somete a la moral sino que lo presenta como un hecho real social del ser humano. Hay tipos que tienen una capacidad de engaño increíble, y hay tipos que son sanguíneos, y otros que matan mujeres. Shakespeare dice “esto pasa”. Lo terrible es hacer reír a la gente con eso. Cuando hicimos la obra, una de las escenas más difíciles fue la del femicidio. Yo quería hacerla bien, tenía claro que no era una parodia. Al actor le costaba muchísimo, no somos inmunes a eso. Cuando decidimos hacerlo con la cámara, duplicamos la ficción, y ahí otra vez entra el imaginario del público. El público sabe que no es verdad. El respeto tiene que ver con no haber hecho un chiste, no es el momento de la obra para hacerlo. Cuando crees que hay una situación que puede ser dura para alguien, hay que blanquearlo de la manera más directa y más abierta. Pero tener miedo a las cosas no es positivo. El arte no es un lugar moral, uno tiene que lograr poder decir algo que no es la vida, es un artificio. La capacidad de hacer un hecho poético de esto, siempre va a ser mucho más sano. No trato directamente el femicidio, sino a Shakespeare que te dice “esto no es nuevo” y se mete con todos, el negro, el judío, los romanos, con los poderes.



• GABRIEL CHAMÉ BUENDÍA.

-Hiciste carrera por todo el mundo, ¿todos nos reímos de las mismas cosas?

-Hay un chiste de Julieta Carrera en la obra, quizás el chiste más malo del mundo. Un día sale al ensayo, y descubro que lo gracioso está en la reacción de Matías Bassi, y le digo, “Quedate quieto, anda de a poco mirando al público”. Lucho contra la explicación del chiste de Hernán Franco y Tincho sobre “lo malo que es” porque el chiste no funciona así. En Francia ese chiste perdía valor por el idioma, porque no se entendía, hay gestos que son muy argentinos. Pero cuando Othelo hacía el gesto de mirar al público, estallaba todo, y eso se descubrió gracias a *O-tela*. Othelo acaba de entrar a escena, los caga a piñas, tiene una energía satánica. Y ella entra y hace el chiste, la libertad de la ruptura estalla.

-¿Entonces, cómo funciona el chiste argentino?

-La puesta no tiene que ver con lo argentino, más que en el vos y las palabras elegidas en la traducción.

Los actores que no tienen una relación internacional, tienen tendencia en lo argentino, pero los chistes deben ser internacionales, a lo sumo algún chiste local del momento. Fue muy lindo de ver en el mundo que a la gente le gustaba que fuera argentino: “Buenísimo el Shakespeare argentino” pero es un arte popular de una capacidad de adaptación tremenda. Cuando hago un Shakespeare lo importante es que hay que quererlo, tener ganas de hacerlo, disfrutar mucho, hacerlo cercano. Es como con Spinetta: la primera vez que lo escuchas, no entendés nada y luego no podes dejar de escucharlo. Entra por otro lugar, como la risa.

“Respetar la esencia del texto no siempre quiere decir hacer lo que el texto dice”

El director mendocino tiene, en su larguísimo historial de estrenos, una trayectoria en la que ha dialogado con diversos autores. La poética teatral latinoamericana es la que más lo identifica. Aquí, en esta entrevista, Juan Comotti brinda una semblanza de cómo aborda esta tarea de transposición de un texto al escenario y cuáles son sus referencias.

PATRICIA SLUKICH / DESDE MENDOZA

La adaptación suele ser motivo de debate e intercambios, a veces enriquecedores, pero también traumáticos para la compañía que se propone hacer un texto y su autor. Al igual que en el cine, o de modo muy similar, el pasaje de un texto dramático a la adaptación escénica puede darse de diversos modos: por una simple traslación –o transposición– de los contenidos narrativos a los contenidos dramáticos; o a través de toda una operación dramática que involucra negociaciones entre el autor y quienes han de llevarlo a la escena: montaje, reorganización del relato, supresión o adición de personajes, distinta concentración o ‘puntuación’ dramática, etc.

En este proceso, cada director tiene su decisión artística y poética tomada y con ella como base aborda las obras de su repertorio. Y, particularmente quien nos ocupa en esta entrevista, el director mendocino Juan Cristóbal Comotti, adscribe sin dudar a la operación dramática; que emprende con entusiasmo y como

parte de su creación personal: “Creo que siempre hay diferencia entre un texto y la dramaturgia escénica. El hecho de trabajar con cuerpos implica esa diferencia; a no ser que uno hiciera una cuestión de museo. No soy una persona a la que le guste hacer eso –dice, categórico y continúa–. Está bueno ir a ver Shakespeare por tipos que lo hacen fielmente, en Londres; o a Brecht hecho por gente del Berlín Ensemble; pero no es lo que a mí me interesa hacer”.

Juan Comotti es hijo de dos referentes de la escena local mendocina: Gladys Ravalle y Cristóbal Arnold. Pero, lejos de revisitar la obra de sus padres y recrear sus gestos de estilo, Juan ha gestado un camino propio con su grupo El Enko. Y en él hay sellos indelebles: la casi maníaca cantidad de producciones que estrena cada año, un cierto desapego por la corrección y la prolijidad en sus puestas, el riesgo como la adrenalina esencial de cada trabajo, la pasión irrenunciable por indagar en la historia y la política argenti-

na, una afición al concepto de “máquinas teatrales” que aprendió de Pompeyo Audivert y la intención de construir un repertorio ligado especialmente al discurso narrativo latinoamericano. Es por esto último que los autores en los que abreva tienen esta procedencia. “Nosotros nos terminamos haciendo amigos de los autores. Tal es así que generalmente no hacemos una sola obra del autor; hacemos una, dos o tres (se ríe): terminamos medio enganchados. Tuvimos una fascinación por Jorge Díaz, Andrés Binetti y Mariano Saba, por Víctor Winer pero también por la dramaturgia catalana de Sergi Belbel. Ahora nos interesa la poética de Pompeyo (Audivert) que es lo que más nos gusta realizar”.

Si es la operación dramatúrgica en el plano de la adaptación lo que trabaja Comotti, nos interesa indagar aún más cómo es que construye ese proceso, qué entiende por adaptación y cuándo considera que es un éxito o un fracaso. De la mano de estos interrogantes nos lanzamos a preguntarle.

-¿Cuáles son las premisas con las que trabajás a la hora de adaptar un texto?

-Pensar que uno está trabajando un texto para estrenarlo. Por eso es muy importante la lectura de los textos, de la cual no se habla mucho. Es muy difícil leer teatro. Los directores estamos acostumbrados a hacer lecturas con los actores para ver como “suena” el texto en los cuerpos. O sea que el esquema mental muy rara vez existe; me refiero a que el director o el dramaturgo se imagina equis cuerpo de tal actor. El texto teatral es una cosa que, por lo menos a mí, se me está haciendo cada vez más difícil de leer, porque tiene una lógica complicada que generalmente, en el texto más clásico, nace de personajes que dicen dentro de una historia, narrada de algún modo. Es distinta esa narrativa teatral a la de un cuento o la novela. El teatro que hago



• JUAN COMOTTI.

tiene mucho que ver con el cuerpo y no es extraño que necesite ver lo que se lee; más que escuchar, es también “ver” lo que se lee. Porque te propone imaginar de una manera distinta las variables que puede tener esa lectura colectiva. Hay textos que los he empezado a trabajar sin adelantarme en la lectura; o me ha pasado también de detenerme casi en la mitad del texto y sentir “no quiero saber cómo termina”. Me planteo: “voy



• ESCENA DE "LAS BRUTAS", DE JUAN RADRIGAN.

a ir dirigiendo esta obra y voy a ir descubriendo, de la mitad para adelante, las escenas con los actores; con la premisa de que cuando estemos llegando al final recién ahí vamos a ir descubriendo qué pasa". Por supuesto que hago esto con textos en los que sé que los autores, si tengo que cambiar el final, no van a tener ningún inconveniente. Esto me permite no condicionarme, no prevenir de antemano cuál es la historia y la puesta. La segunda premisa sería desacralizar la situación de que el teatro es un ritual y que los actores llegan a la primera instancia de reflexión del texto a partir de un trabajo de mesa extendido. Nosotros directamente empezamos a jugar con el texto: con sonido, moviéndolo en el espacio, y con la premisa de marcarlo. Lo más probable es que ese texto ya se haya hecho en algún momento, tal vez fue estrenado y funcionó. Ese resultado nos abre un camino largo, que es la realización de una obra. La propuesta para trabajarlo, entonces,

es: "veamos qué sucede haciendo de cuenta que eso ya existió en nosotros". Es decir: acopiar en el cuerpo esa experiencia que el texto ya trae consigo.

-¿En qué consiste para vos la adaptación de un texto dramático?

-Creo que uno puede potenciar el texto haciendo otra cosa, pero que esa cosa no se desdiga de la esencia del texto. Cuando trabajamos **Freno de mano** lo hicimos con una escenografía que no tenía que ver con el texto escrito por Winer: una especie de nada, de corteza de árbol parecida a la desolación de un bosque. Entonces ese texto empezó a potenciarse ahí, a partir de la idea escenográfica. Me gusta aclarar que **Freno de mano** se estrenó en el país con esta puesta nuestra.

-¿Cuáles son los textos que te interesa adaptar?

-Hablamos de una cuestión de empatía, primero. La adaptación es necesaria porque un texto pertenece a otro tiempo y a otro entorno. La mayoría de la dramaturgia nacional es burguesa y pasa por Buenos Aires. Aspiro a los dramaturgos que no están en ese camino. Por ahí autores que no vienen del mundo de la dramaturgia textual, que empezaron a escribir teatro después, o que producen textos desde la improvisación, me resultan más atractivos que otros ya consagrados y vienen con sus gestos porteños, urbanos. Me gustan más los autores del interior del país por estas razones.

-¿Cómo planteas tu proceso para la adaptación de un texto dramático a tu propia mirada escénica?

-El texto surge de lo que imagina una persona en su escritorio y plasma en un papel. Ese papel te llega y vos tenés dos opciones para trabajarlo: estar dispuesto a respetarlo mucho o a destruirlo por completo. Y ahí es donde está la esencia del texto, que es algo muy dicho pero que vale la pena rescatar. Respetar la esencia

del texto no siempre quiere decir hacer lo que el texto dice. Hay una cosa interesante que dice Bartis, él plantea que hay que ser medio tonto –no sé si es esa la palabra– para que te salga mal la dirección de una obra de teatro que está buena, si todos los elementos ya están plasmados en el papel. Si la obra está bien escrita es un juego de producción. El director se empieza a transformar en una especie de instrumento necesario para que los actores accionen. Recuerdo que mi papá (Cristóbal Arnold) me decía afligido que se pasaba tardes enteras esperando que los actores, de a poquito, fueran elaborando ese camino. Hay algo de eso: del culto de los ensayos, del esquema de armado de la obra, que tiene que ver con ir incorporando la dramaturgia de a poco en el cuerpo del actor. De tal modo que vaya asimilándose el texto a medida que uno va transitando el espacio. En eso tiene que ver la dramaturgia que hizo el autor previamente, porque se transforma en un resonar en el actor. Y esas variables múltiples, que van saliendo en el devenir de los accidentes a través del espacio, no son ajenas al texto. Ahí lo aleatorio se transforma en permeable y uno logra una comunicación que trae nuevos códigos al texto y nuevas resignificaciones desde el cuerpo.

-¿Podrías citar algún ejemplo de cómo se fue gestando ese proceso?

-En el caso de **Tres jueces para un largo silencio**, de Andrés Lizarraga, nosotros planteamos que se ubicara en un cementerio y que, en lugar de trabajar un espacio naturalista o histórico para estos personajes, estos próceres saliesen de las tumbas y volvieran a ellas; que es donde están en este momento. Jugamos con los distintos estratos sociales de los personajes. De tal modo que si los muertos eran indígenas, no tenían tumbas; si eran los criollos, tenían unas tumbas muy feas; si eran, los jueces tenían unas bóvedas hermosas.

Eso hizo que la dramaturgia cambiara absolutamente. No tocamos el texto, pero al cambiar por completo la variable espacial todo se resignifica. Lo mismo nos sucedió con **Antígona Vélez**. Hicimos la tarea de ir transformando paulatinamente la puesta desde un espacio actual hasta terminar como si fuese teatro griego, con coturnos, zancos... No cambiamos ni una coma del texto de Marechal pero sí jugamos con el modo de decir de los actores.

-¿De qué aspectos de esa dramaturgia podés prescindir?

-Lo importante es, para nosotros, saber a dónde queremos ir con esa puesta. Lo que queremos hacer irá apareciendo mediante la conducción, esa es la premisa principal de la adaptación, del resto podemos prescindir. Yo sé qué no tengo que hacer, o voy sabiendo qué no tengo que hacer. Y eso se me devela el último día. No tengo fórmulas, no tengo un esquema. La clave es confiar en esa incertidumbre que me va marcando una pauta y un camino. Esto puede surgir del texto en el actor, del texto en el espacio, del cambio en los personajes, del modo del “decir”. Y es importante que los actores también sepan que el modo de trabajo es ese, cuando se encuentran conmigo; porque es un trabajo más aventurado pero más tedioso. Soy un director que hace muchas intervenciones, creo en intervenir. Pero, además, en el texto que uno elige, los aspectos que tienen que no estar son los de la negociación con el autor. Hay obras que las hemos transformado en otra cosa y los autores están agradecidos. Pero hay otras en las que los autores no te dejan tocar ni una coma, y esos elementos deberían verse reflejados en la puesta como una rigidez. Me refiero a decisiones del autor que dejan de ser creación dramática y se convierten en dirección escénica: para directores, estamos nosotros.



• ESCENA DE "EDIPO EN EZEIZA", DE POMPEYO AUDIVERT.

-¿Cuáles han sido los trabajos de adaptación más difíciles que has abordado?

-Son los que tienen que ver con las adaptaciones de mis propios textos como dramaturgo a los que he tenido que dirigir después. Un ejemplo es **Vacuna**, que ganó el premio Argentores, con la cual recorrimos el país. Tenía que ir adaptando la obra a medida que iba cambiando el público. Tenía que ir haciendo nuevos textos escénicos para el técnico que me manejaba las luces y el sonido; porque los espacios que frecuentábamos eran distintos. No es lo mismo un bar, un baldío en un barrio, un corral, un teatro alternativo o si la

hacíamos con bailarina o no. Y eso tenía que ver con la dramaturgia propia de uno. También me cuestan las dramaturgias de obras que tienen canciones, porque generalmente no me gusta hacerlas tal como dice la obra. Soy un tipo que parodia mucho el teatro musical de Broadway porque me parece que apesta. Tampoco me gusta la ópera culta, entonces siempre termino haciendo parodia de eso. El asunto es que para hacer parodia de eso hay que saber un poco (ríe), hay que investigar y estudiar. Me cuesta y me fascina, entonces terminamos haciendo también esas adaptaciones.

-¿Cuál ha sido el más fácil?

-Lo más fácil es raro. Tiene que ver con los procesos que uno lleva con los actores. Cuando tus actores están entrenados para ciertas obras o personajes, los procesos no cuestan nada si la obra está maravillosamente escrita. Te puedo dar como ejemplo **El Coordinador**, de Benjamín Galemiri. Es una obra que preparamos en un mes, con la cual salimos de gira a muchísimos lados y ganamos muchos premios. Es una obra que, por sobre todo, está maravillosamente escrita. O nos pasó con **Llanto de perro**, de Andrés Binetti, que es una obra con la que seguimos cosechando premios y oportunidades de gira: la armamos en seis ensayos.

-¿Tenés algún referente en el que te guiás para ese trabajo de adaptación?

-A mí me sirvió como referente para hacer este trabajo el proceso de **Armando Discépolo**; una obra que se realizó en Buenos Aires y en la que fui uno de los asistentes. Participé de todo el desarrollo del trabajo. Con ella Pompeyo (Audivert) realizó una especie de collage con la dramaturgia de Discépolo; pero armado en base a improvisaciones y lecturas con los actores. La dramaturgia se iba armando y desarmando sin dejar de perder esa cadencia esencial de la obra de los her-

manos Discépolo, pudiendo ver lo macro y lo micro, desde una concepción general y abarcadora de la dramaturgia de Discépolo, sin detenernos en una obra en particular. Todo tiene su encanto, como el proceso que hicimos con Pepe Parlanti sobre **El organito**, también de Discépolo. Los procesos de asistencia de dirección que realizaba con mi madre, cuando era chico; con mi padre, siendo técnico; con otros directores con los cuales he tenido la oportunidad de trabajar; los encuentros; los festivales... Todas esas experiencias te ayudan a ver y aprender.

-¿Cuál es tu adaptación con la que estás más conforme en su resultado?

-No creo en las fórmulas, en el sentido de que está bueno que te sorprenda el texto y no ya saber su esquema de armado previamente. Para eso uno está en contacto con autores que piensan más o menos de la misma manera que uno, o que generaron las obras desde una cualidad distinta. Por todo esto es que no creo en las situaciones más logradas. No estoy nunca conforme con algo. Nos han dado muchas alegrías las obras con las que hemos salido de gira y nos evidencian que funcionan con distintos públicos. Pero si uno es meticuloso, obsesivo con el trabajo, nunca termina disfrutando totalmente del proceso de la adaptación de un texto. Soy un director que hace generalmente trabajos de otros autores. Si fuera un director dramaturgo, otro sería mi trabajo. De hecho, pretendo ya empezar a probar también eso. Lo que pasa es que hoy mi tarea tiene que ver con la improvisación: me gusta muchísimo lo que sucede con el trabajo de improvisación dramática y poética. Nos gusta esa índole esporádica, efímera, transitoria que es la de la improvisación teatral. Lo que sale de ahí es más maravilloso que cualquier obra de las que yo he leído. En ese concepto de trabajo teatral me ayudó mucho lo que hicimos con



• ESCENA DE "PAJARITO", DE OSCAR NAVARRO.

Ramponi y una máquina. Se llamó **Disidencia en la piedra**. Fue un trabajo con una máquina de máquinas: un aparato mediante el cual los actores escuchaban mis intervenciones a través de un auricular. Entonces esa improvisación colectiva también iba guiada esporádicamente por consignas de dirección. Cuando hacés eso con veintiocho personas es fantástico lo que podes lograr, si ellos han investigado sobre lo mismo. En este caso eran los autores mendocinos de una determinada generación, sobre la tablatura o la temática de Ramponi.

-¿Hay diferencia entre la transposición de un texto a la escena teatral y el texto dramático en sí mismo? Quiero decir: ¿trabajás la idea de la "traducción"?

-Creo que siempre hay diferencia, transcripción y transposición. Me pasó con **Pajarito**, de Osjar Navarro. Cuando vi su puesta me di cuenta de que, a nivel de dirección, yo lo había respetado más a él que él a sí

mismo como director de su propio texto. Elegí hacer ese texto con luz general, con actores mirando todo el tiempo al frente y al público. Es un texto absolutamente realista, de aconteceres cotidianos en la acción, y nosotros decidimos contar esa historia despojados de todo elemento. Para mí **Pajarito**, que es la última obra con la que nos fue excepcional, tiene en mi puesta un respeto total y absoluto a ese texto cosas que en detalles y sutilezas el mismo autor como autor, como director, fue más bastardo que yo o con el cómo autor. Ese cruce es curioso, creo que se lo comenté a él también (se ríe) y tiene que ver con el trabajo con los actores y con lo que uno crea de un texto.

-¿Qué elementos tiene que tener un texto teatral para que te interese emprender el trabajo de la adaptación a un escenario?

-Más que elementos del texto me parece que hay imágenes y que hay sensaciones que te producen ciertos textos. Uno piensa que un texto está buenísimo porque le gusta tal escena o porque le gustan los persona-

jes o porque le gusta qué pasa. Hay ciertos elementos que a uno le resuenan poéticamente en la cabeza por diversos motivos. En mi caso particular, me imagino elementos del texto que le resulten bien al público, tanto experimental como popular. Por eso el grotesco se empieza a convertir en una decisión.

-¿Qué otras puestas recordás especialmente por su trabajo de adaptación?

-La experiencia que más recuerdo, y que llevo en mi corazón, es **Puente Roto**. Este año ha recibido muchos premios en Buenos Aires, pero cuando nosotros estrenamos la habían estrenado sólo como una escena. Nosotros transformamos esa escena en una obra. El texto nos pedía más texto y más personajes; y se transformó en esa obra maravillosa que en ese momento giró por el país. También nos pasó lo mismo con una obra que se llama **La plebe**. Nosotros transformamos en museo plebe a esa obra que ellos proponían con un formato más ligado a la estética de las máquinas teatrales.

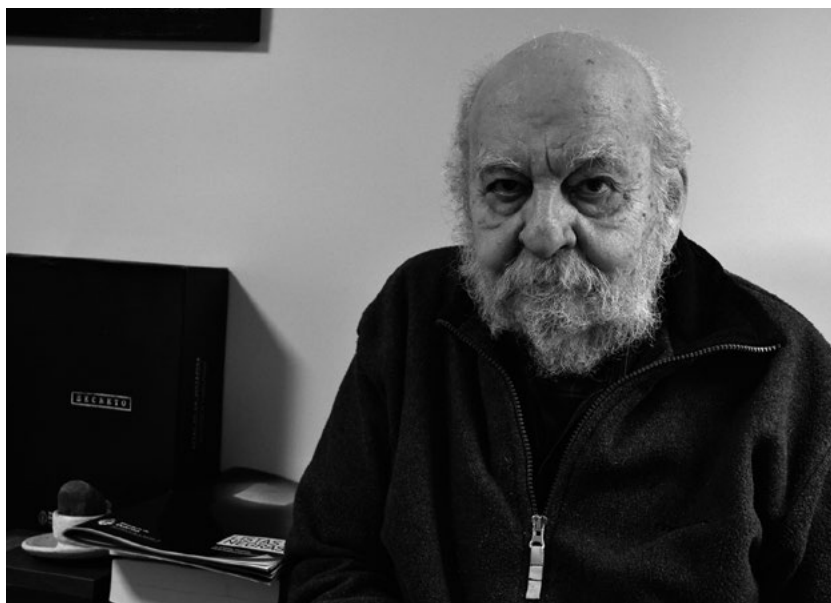
La ceremonia de transformar un mundo

GRACIELA HOLFELTZ / DESDE CABA

“Me dijiste que íbamos a hablar de adaptación, ¿verdad?”, pregunta Roberto “Tito” Cossa cuando me siento frente a él en su cálida oficina de trabajo. Asiento con la cabeza y tardo unos segundos en prender el grabador. Verlo aplastar el tabaco, encender su pipa y dar la primera pitada es una ceremonia que merece presenciarse en silencio. Una siente que está a punto de interpelar a “el” Teatro Argentino. Todo con mayúscula y objetivado en este hombre que parece no cansarse nunca de estrenar, escribir notas, seguir peleando por los derechos del autor y hasta casarse a los 81 años, confirmándonos que la vida bien vale la pena ser vivida con pasión y compromiso, solidariamente. Intento concentrarme en el tema que nos convoca. Ahora sí. Con la primera pitada comienza esta entrevista.

-En su libro *Escribo para estrenar* usted confiesa que, cuando lo llamaron para trabajar en el *Tartufo* de Molière, terminó haciendo una versión más que una adaptación. ¿Cuál es la diferencia entre una y otra?

-Mirá, no lo sé muy bien. Creo que la adaptación es más respetuosa del texto original. Si bien hay modificaciones, los núcleos de teatralidad se mantienen. El problema fundamental con los clásicos es el lenguaje. A nosotros nos siguen llegando en español antiguo y eso ya no va, no funciona. Es un lenguaje lejano, solemnizado por las traducciones españolas. Siempre elijo el *usted*, que era un trato típico de esa época. Los



• ROBERTO “TITO” COSSA

hijos trataban a los padres de usted, y viceversa. ¿Ves?, ese es un buen recurso para ablandar el texto, para traerlo más a este tiempo. En cambio, la versión permite otras libertades; se mete más con la historia, la cambia, la modifica más.

-Puede volar en distintas direcciones

-Exacto. Yo, por ejemplo, a *Tartufo* le cambié el final. Más cuando me enteré de problemas y prohibiciones que atravesaron, tanto la obra como él. Entonces, me tomé esa licencia. Con los clásicos no hay tantos pro-

blemas. No creo que Molière vaya a molestarse conmigo. Y nadie va a decir que es mejor la adaptación de Tito Cossa que la pieza original, ni siquiera el autor mismo. Pero creo que logré trasladarla adecuadamente a este tiempo. No sé si sabes que Molière, cuando escribía las primeras carillas, se las leía a sus viejas cocineras para ver si eran graciosas, si se reían. Aquí no lo haría ni el último de los guionistas de televisión. Son situaciones típicas de la historia. Es notable, a Shakespeare lo desconocieron durante casi cien años. El tiempo lo modifica todo, va evolucionando. Y junto a él, la teatralidad. Hoy no podrías montar las obras de Shakespeare tal cual las escribió en 1500.

-Durarían cuatro o cinco horas.

-Y muy pocos se arriesgarían. Salvo los ingleses que lo siguen respetando mucho, hoy todo el mundo se toma esa licencia. Y está muy bien, porque así llegan mejor al público, son más accesibles. Se reinventan una y otra vez. Como decís vos, ¿quién aguanta hoy tantas horas en el teatro? Y con varios intervalos.

-Era una época. Los intervalos se transformaban un evento social, un momento para el encuentro.

-¡Se comía en los intervalos! Pasaban los mozos con bandejas y copas con bebidas. Mucha gente iba solo a los intervalos. Eran un fenómeno social, casi más importante que la obra. Sin embargo, por algo están en el bronce, porque han sabido retratar la condición humana de tal forma que no pierde su vigencia. El desafío de nuestro trabajo al adaptarlos, es hacerlo bien, trasladarlos a este tiempo con honestidad. En mi caso, soy muy respetuoso de la ideología y el estilo de una pieza. Para mí, es lo fundamental. Cuando alguien me pide adaptar una obra mía, siempre advierto, “Muy bien, pero no me cambien ni el estilo ni la ideología. Lo demás, se puede discutir”.

-Ya vamos a ir a ese punto. ¿Es más difícil adaptar un clásico que un contemporáneo?

-No, no creo que sea más difícil. Lo que tienen los clásicos es que te dan más libertad porque, justamente, ya son clásicos y conocidos. Insisto con esto, nadie te va a decir nada a la hora de abordar un texto clásico. Y como uno no lo hace para festivales internacionales o grandes giras, sino para salas pequeñas, ese resque-mor no existe. En cuanto a los contemporáneos, (le da una pitada a su pipa y reflexiona) es raro adaptarlos. Para mí, por lo menos. Me he adaptado a mí mismo, como en el caso de **Un hombre equivocado**.

-¿Y *La novia de los forasteros*?

-Sí, aunque no es tan contemporánea. Pero, sí.

ME GUSTA ADAPTAR

-De acuerdo a la pieza elegida, adaptar implica el respeto a una época, un estilo y un lenguaje. ¿Pueden considerarse los tres temas integradamente? ¿O alguno de ellos prima sobre otros?

-No, son coincidentes. El lenguaje es el del autor. Nunca he adaptado una obra escrita hace cien años para que transcurra en el presente. Se puede hacer, no lo invalido, todo se puede hacer. Pero, depende de cómo. A veces, cuando se trabaja una adaptación, se cambian ciertas palabras porque adquieren otro significado. Un personaje de **La novia de los forasteros** se llamaba De la Rúa y entonces lo cambié por De la Calle. Hubiera significado algo equívoco en el público, como una suerte de guiño erróneo.

-¿Qué lo entusiasmó para abordar la vida de esa gigante de la canción francesa que fue Edith Piaf?

-Un pedido. Ya te dije, yo siempre adapto por pedido. Por ejemplo, **Tartufo** me lo pidió el Teatro San Martín. Me llamaron para que abordara fundamentalmente el

problema del lenguaje. Pero, cuando comencé a trabajar, a investigar y a enterarme de todos los tropiezos y las penurias que había atravesado Molière, no pude ceñirme sólo al texto. Uno se encariña con ese mundo y lo hace propio, le pone su impronta. Con **Piaf** ocurrió lo mismo. El pedido vino por parte de Rubens Correa y Virginia Lago. Me trajeron una obra de teatro, bastante floja por cierto, para que yo la adaptara. Y quedó muy bien, realmente. Nos dio muchas satisfacciones.

-Los clásicos argentinos, como *La novia de los forasteros* o *Cremona*, tienen su especificidad, sus reglas propias, al igual que los clásicos internacionales, como *Tartufo* y *María Estuardo*, tienen las suyas, ¿cómo describiría una y otra?

-En ese caso se entra en una voz, un estilo que yo no modifico, me lo ofrece el autor original. **María Estuardo** es una tragedia y ahí radicaba el desafío, porque ni lo trágico ni la reconstrucción histórica me convoca como estilo. La versión que hice de **Tartufo** me acercaba más a mi forma de mirar, a mi universo creativo. **María Estuardo** es una obra desprolija y frondosa, que tiene varias sagas. Fue ideada para representarse en cinco horas, aproximadamente. Como decíamos antes, algo imposible para cualquier público actual. Sin embargo, fue una experiencia muy satisfactoria, con esos párrafos eternos, esos conflictos. Me gustó mucho adaptarla. (Vuelve a darle otra pitada a la pipa. Piensa) Mirá vos, ahora que reflexiono sobre el tema, confieso que me gusta adaptar. Y más, cuando no te aparece una idea y te traen una obra escrita, obras que inevitablemente necesitan una adaptación, es muy estimulante. Porque sé que conservo el respeto por la obra original.

-Y allí puede jugar más libremente.

-Me permito ese privilegio, sí.

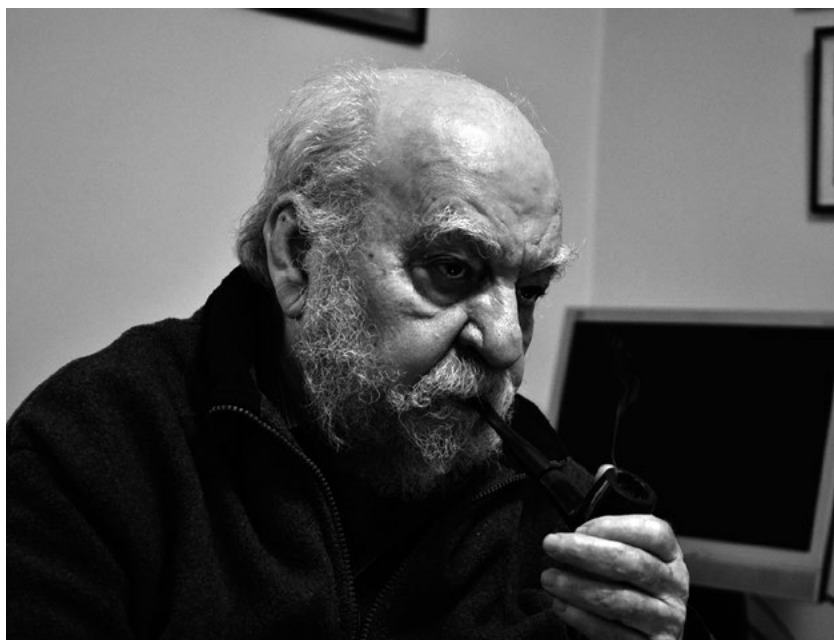
-Hay una creencia generalizada que, al igual que los traductores, los adaptadores son unos canallas. ¿Está de acuerdo con esto?

-¡No! ¿Cómo voy a estar de acuerdo? ¡Si no, yo sería un canalla! (Nos reímos bastante. Tito aprovecha para cargar otra vez su pipa) Con las traducciones no me meto porque no hablo el idioma original. Nunca podría decir “la leo en francés” porque no leo francés, no tiene sentido. Insisto con la cuestión del lenguaje. Nosotros hablamos un idioma de “segunda” que es el argentino.

-Y, aparte, se tiene de por medio al traductor.

-Claro, pero yo investigo. Abordo una obra, la estudio en su contexto histórico-social. Con **Tartufo** leí la vida de Molière, y me vino muy bien, porque me facilitó avanzar más. No es la obra que hubiera escrito Molière. Sobre todo el final, porque está comprobado que le fue prohibido. Y la prueba es que la obra termina mal, termina débil. Así que me pregunté, ¿qué hubiera hecho Molière de acuerdo a cómo venía la historia y a ese momento tan opresivo? Y entonces, me mandé por ese lado. Afortunadamente, el teatro no tiene la rigidez de la literatura. El teatro es una ceremonia que toma un texto, un mundo, y después hay que ver cómo se hace para que a la gente le llegue la versión escénica. Lo importante, insisto, es conservarle la fuerza original. Si fue provocadora y transgresora en su época, tiene que serlo también en la nuestra. Obviamente, no tanto como para que la prohíban. Pero que un hombre hace cuatrocientos años tenga esa mirada sobre la sociedad, resulta increíble.

-La cuestión de la fidelidad al texto, tanto más de una novela que de una obra teatral, generalmente resulta infructuosa. El público suele quejarse de que “el libro es mucho mejor”. Por el contrario, a veces superan al



• ROBERTO "TITO" COSSA

autor mismo. *El padrino*, por ejemplo. O *Lo que el viento se llevó*.

-Bueno, ese es el riesgo. Nunca adapté una novela. Salvo *No habrá más pena ni olvido*, de Osvaldo Soriano, pero para cine.

-De *Rasga corazón*, cuyo autor es un brasileño, a *La isla*, de un sudafricano, podría decirse que hay un sin fin de diferencias.

-No tanto, eran historias bien contadas. O no del todo, porque hubo que modificarlas bastante. (Sonríe levemente) Me hiciste acordar, nunca las hubiera nombrado. A *La isla*, sobre todo. Si mal no recuerdo, es la historia de dos presos en una cárcel sudafricana. Están ensayando una obra y de ahí surge una rebelión. Qué curioso... (El humo del tabaco va dibujando formas extrañas en el aire) Bueno, lo mismo. Fueron pedidos. La

adaptación tiene que ver con eso: o hay muchos personajes, o el lenguaje no se adapta al lugar, etc. Y uno se toma esa libertad para rehacerlo de acuerdo a su mirada.

-Es interesante lo que menciona. Recuerdo la versión de *Peer Gynt* que durante muchos años hizo Franklin Caicedo. Se adaptó la obra de Ibsen a un monólogo bellissimo. ¿Cómo es? ¿Va matando personajes?

-Ahí está la libertad de la que hablo. Vos tomas un texto y lo rehacés de acuerdo a la estructura que querés darle, ya sea con menos personajes o uno solo. Por eso, no estoy de acuerdo con que los adaptadores seamos unos canallas. El gran problema, insisto, es que el nuestro es idioma de "segunda".

-Antes usted lo mencionó. ¿Por qué cree que es de "segunda"?

-Por el "voseo". Imaginate a Tartufo diciendo, "¿Vos qué hacés acá?". Suena horrible. Si bien el castellano es muy rico, no es igual en todos los países de habla hispana. Inclusive en Argentina. Hasta el año sesenta, muchos autores argentinos escribían con el "tú". Hay un tango hermoso. (Canturreando suave) "Tú, milagrosa musiquita de cristal..." Era la forma de expresarnos aquí y, un poco menos, en Uruguay. Realmente, es un gran problema. Acabo de hacer una contratapa para el diario *Página 12* donde digo que una cosa es, "Enciende el samovar, Catalina Ivanovna" a, "Preparate un par de mates Catalina". Vos te reís, pero es lo mismo dicho en nuestra forma. Son músicas distintas.

RELACIONES

-¿Le agrada que adapten sus obras?

-Siempre tuve buena relación con los directores que trabajé. Para versionar, doy obras que ya han sido estrenadas. *La Nona* se hizo en comedia musical y funcionó. A *Yepetto*, Omar Grasso le sumó un personaje.

Costó bastante, pero finalmente quedó muy bien y fue un éxito. También recuerdo una versión de **El viejo criado** dirigida por Villanueva Cosse. Villa, -como le decimos nosotros- es un director muy imaginativo, de esos que se olvidan del autor y trabajan solos. Durante un ensayo eliminó unas líneas del texto y ni me preguntó. ¡Y eso que estaba al lado de él!

-Digamos que defiende su trabajo. ¿Tuvo algún disgusto?

-Sí, varias veces. Y muchas otras de las cuales no quiero enterarme. Por ejemplo, no sé si sigue aún, pero en el Teatro Nacional de Escocia, están haciendo **La Nona**. Me mandaron la versión en inglés y una chica conocida mía me la tradujo. ¡Un desastre! En un momento hasta entraba la Thatcher, nada que ver. Al final les dije que hagan lo que quieran. En teatro, y más ahora, el autor ha perdido valor literario. Un autor de teatro es considerado sólo algo más que un guionista de cine. Y se toman muchas atribuciones, no hay un valor sobre ese texto. Vos antes tenías un Tennessee Williams, un Arthur Miller, un Brecht. (Tiene en mente a alguien y se inquieta por no recordarlo) Un...

-Harold Pinter.

-No tanto. Además, Pinter es más cercano. Yo digo autores como O'Neill, Ionesco. Y el más aburrido de todos... ¡¿Cómo se llama?!

-¿Bernard Shaw?

-¡Ése! No me digas que no es un aburrido. Así y todo, él y los otros que fuimos nombrando, eran escritores que llegaron a ser universales. ¡Hoy eso no existe más, admitámoslo de una vez!

-¿Será que se ha empobrecido el lenguaje en estos tiempos de redes sociales?

-Eso es una parte. El problema es que hoy el protagonismo del autor pasó a manos del director. Como decía Jaime Kogan, y no estaba tan equivocado, "yo soy el autor del espectáculo; vos, el de la pieza, pero yo del espectáculo". Y esa práctica ha ido evolucionando con increíble rapidez, dando como resultado un teatro más de imagen, de movimiento. Mucha música y pocas palabras. Sumale a eso la tecnología. (Su pipa vuelve a apagarse. La vacía) Y bueno, es así. Ya pasó primero con el cine. Ahora es otro golpe más. Encima me cambian las palabras... googleame, twitteame, meilíame... ¡Por favor, es una barbaridad! ¡Qué destrucción!

DAR VIDA AL TEXTO

-Hay obras que se basan fundamentalmente en elaboración de sus personajes y otras que describen una combinatoria de situaciones. Pienso en *La novia de los forasteros* que, si bien es la historia de Rosalía, hace una semblanza de un pueblo y sus costumbres en la pampa bonaerense. Y pienso en *María Estuardo*, con ese duelo verbal entre las dos reinas. ¿Es distinto el abordaje en una y otra? ¿Cómo se construye el personaje?

-No, ya viene. Lo que sigo sin entender es cómo Shiller se perdió la ejecución de María Estuardo. Yo la puse porque resultaba un momento fuerte, de gran teatralidad. Y esas son las decisiones que hay que tomar cuando se adapta un texto: darle vida, enriquecerla. Si no, no tiene sentido. Uno tiene que enamorarse de esa pieza, apropiarse y ponerle lo de uno. Si falta esa comunión, ese apasionamiento por la historia y todo lo que gira alrededor de ella, repito, no tiene ningún sentido.

-También fue un pedido.

-De Ruby Gattari y Stella Maris Closas, dos actrices a las que respeto y que quiero mucho. ¿Sabés?, tengo ganas de hacer una adaptación para radio de **Un guapo**

del 900. Me lo han pedido y me entusiasma porque es una obra magnífica. Claro, lo mismo que a los alcauciles, habría que sacarle las primeras hojas, trabajar bastante. Pero lo considero un lindo desafío. Y como es una obra que siempre se va a hacer, no creo que haya problemas. Vamos a ver...

-¿Qué ocurre en la adaptación de una obra de teatro al cine?

-Es distinto. La ventaja es que, al revés de lo que pasa en el teatro, el cine te permite abrir la obra, mostrarla escena por escena, poner todo y verlo en tiempo real. Ojo, puedes hacer una muy buena película con dos personajes hablando solos en la mesa de un café. Pero estarías desaprovechando la multitud de recursos que ofrece, justamente, el lenguaje cinematográfico. Pensemos en **La Nona**, por ejemplo; un director jamás se perdería el momento en que Chicho la saca a pasear. Esa escena, en el teatro, está sugerida por el texto. El cine puede incluir lo que quiera, el país entero es una locación. Pero siempre hay un guión como relato preexistente. Y es la narración la que potencia la imagen y la carga de sentido. Para textos realistas es muy enriquecedor.

-Con Osvaldo Soriano hicieron una dupla inolvidable. ¿Cómo resultó el trabajo? ¿Está satisfecho con esa experiencia?

-El proyecto comenzó con un llamado de Héctor Olivera. Me dijo que quería filmar **No habrá más pena ni olvido**. “¿Vos la adaptarías?”, “Pero, claro. Encantadísimo”. Con el Gordo éramos muy amigos y nos parecíamos bastante. Aunque él escribiera novela y yo teatro, teníamos, tenemos una estética similar. Siempre me decía, “Yo soy el segundo mejor dialoguista. El primero sos vos”. Y así surgió la película. Recuerdo una anécdota muy curiosa: en la mitad de la filmación, Olivera me llama muy preocupado,

“Tito, hicimos todo, hablamos en contra de todos, ¡y no pusimos a la Iglesia!”. “Tenés razón”, le contesto. “Entonces, no muestres ni una iglesia, ni un cura, ni nada que remita a ese tema. Si no está, nadie te lo va a preguntar”. Y así fue. Nadie preguntó nada. El cine es como un haz de luz que ilumina una parte. No tires penumbra porque alguien va a decir, “¿Qué pasa, qué es eso?”. Ahora, si no tiras penumbra, el espectador ve lo que la cámara quiere que veas. Nos dio muchas alegrías. Fue premiada con el Oso de Plata en Berlín. Tuvo mucho éxito.

-¿Trabajaron juntos con Soriano?

-Sí y no. Porque el Gordo estaba en París y yo aquí. Conoció la versión al llegar a la Argentina. En esa época no había correo electrónico. Calculo que Olivera, quien obviamente participaba y opinaba, fue mandándole algo en el transcurso del trabajo. Pero la versión completa la leyó cuando estaba terminada. Soriano era muy profesional y, al hacerse del material, alguna cosa habrá aportado, ya no recuerdo.

-El problema del cine, a diferencia del teatro, es que uno no es el verdadero responsable del resultado.

-Exacto, es el director. Y eso es lo que está pasando en el teatro. Actualmente, los próceres de la escena son Daulte, Bartis, Veronese. Directores que trabajan su propio universo, su teatralidad. El autor está siendo muy relegado.

-Desde el punto de vista legal, ¿puede adaptarse todo? ¿Cuáles son los límites?

-Sí, claro. Como adaptar, se puede todo. Pero hay reglamentaciones. Si el autor falleció hace más de 70 años, no vas a tener problemas con cambiar, estirar o versionar su texto. Un ejemplo vivo fue la cantidad de obras de Roberto Arlt que se estrenaron cuando se

cumplió esa fecha. Era difícil conseguir los derechos de sus textos. Ya no, por suerte. Ahora, en el caso que elijas a un contemporáneo, tenés que tener autorización, ya sea del autor si es que está vivo, o de sus herederos si es que falleció.

-Antes eran 50 años, luego se extendió.

-Y no estuve de acuerdo. Siempre digo lo mismo: los derechos se los legó a mi hijo, o los hijos de mi hijo. Hasta ahí llego. Porque, ¿qué sé yo si el que sigue no se transforma en un torturador?

-Como el hijo de Lugones.

-Tal cual, mira que buen paralelismo. Pero retomando tú pregunta, y esto es importante, nunca te tires a hacer algo sin autorización, podés pasar un mal momento y hasta un proceso legal. Por eso, si vas a adaptar, que sea a los clásicos. No necesitas nada, son de derecho público.

-¿Es una pieza teatral un reflejo adaptado de la realidad?

-Suele decirse que la vida imita al arte. Soy bastante escéptico en ese punto. No creo que el arte cambie la realidad; creo que la ilumina, que con el tiempo va generando subjetividades. Un dicho recurrente mío es que si no hubiera existido el Martín Fierro, no existiría el peronismo. Pero no hago esa valoración sobre el arte. Son cuentos, son pinturas, son sonidos de gente que está capacitada, que quiere seducir a través de esas historias. El artista es un intento de seducción. ¿Por qué, si no, uno se dedica a esto? Además de ganar dinero, el objetivo es atrapar a alguien con una historia.

-Vivimos en un mundo muy convulsionado. ¿Estamos adaptándonos a la crueldad?

-Depende de lo que entendamos por crueldad. No va-

mos a adaptarnos nunca al terrorismo criminal, a las masacres irracionales, no. Ahora, tenemos que seguir viviendo. Los que atravesamos la dictadura militar estamos fogoneados para adaptarnos a tiempos duros. Uno lo mira desde hoy y piensa, “¿Cómo pude subsistir a semejante barbarie?”. Ya en los ‘80, cuando estuve en Europa, me hacían esa pregunta. ¡Es que mientras tanto, había que vivir! Iba al teatro, a pasear, comía, hacía el amor. Hasta llegas a adaptarte al miedo. Esa preocupación constante de ver un auto sospechoso, de que te sigan o te lleven preso. En fin...Y sin embargo, aquí estamos. Mala o buena, es la realidad que nos ha tocado. Y hay que vivirla.

-Sartre dixit. ¿Qué obra le hubiera gustado escribir, ya sea extranjera o nacional?

-Alguna de Chejov; **La muerte de un viajante**, que fue la que más me sacudió a mí y a todos los de mi generación; **El acompañamiento**, de Gorostiza. (Da una larga pitada y suelta lentamente el humo) Hay muchas, supongo. Pero si me lo preguntas tan de golpe...

Tres pipas, dos cafés y una entrevista que se termina. Lamentoirme y no poder conversar sobre otras tantas cosas que guarda dentro de sí este monstruo sagrado de la dramaturgia argentina.

Espero, no me falte esa oportunidad.

Crear un sistema, una entidad, una identidad en la puesta.

EDUARDO ROUILLET / DESDE RÍO NEGRO

Adaptar tiene varias acepciones congruentes según los diccionarios: modificar una obra para difundirla entre un auditorio diferente de aquel al cual iba destinada o darle distinta forma de la original; referido a una persona, es avenirse, acomodarse a diversas circunstancias, condiciones; o amoldarse al entorno, para un ser vivo. Para el material dramático, también puede servir acomodar, o sea colocar algo de modo que se ajuste o adapte a otra cosa; disponer, preparar o arreglar de manera conveniente. La adaptación debe expresar el espíritu del libro original, acomoda determinadas cuestiones para que resulte más asimilable por el público. Aproximarse y percibir esa sustancia es un nudo a resolver por la sensibilidad del adaptador, entre otras, como hallar y quitar todo lo referente al procedimiento teatral pretérito, evitar citas alejadas de las condiciones de la obra puesta hoy ante el espectador. El diálogo con el director Darío Levín en su casa de El Bolsón, Río Negro, en un lluvioso martes de julio, comenzó consultándolo sobre si su trabajo de adaptación de **Pedido de mano**, de Antón Chejov, bajo el nombre **Ensayo Ruso, compendio de inquietudes** fue de adaptador o versionista.

-Más de versionista, me parece, porque el texto de Chéjov no fue tocado. Para **Ensayo Ruso...** tomé la traducción de Galina Tolmacheva (1895-1987), actriz rusa alumna de Konstantín Stanislavski (1863-1938) que

vino a vivir a Argentina y tradujo toda la producción del citado autor, a un español bastante argentinizado. Hay allí palabras que nos resuenan mucho: “me está tomando para la chacota” dice Natalia, que no es un españolismo sino un argentinismo. Y al tratarse de una comedia me pareció gracioso no tocar su texto en ciertos descalificativos como salchicha, cachorro, mocoso, niña de teta, vago. Es una humorada en un acto y no hacía falta. Incluso dejamos el tú porque no iba a hacer ruido...

-Y marca la distancia que existe entre los personajes.

-También. No modificamos una coma. Podría entrar en el terreno de la adaptación donde yo escribí –el original tiene un monólogo de Lomov- los monólogos de Chubukov y de su hija Natalia. Me pareció como un espejo que estos dos últimos personajes también hablaran de lo que les pasaba, con la salvedad de que funcionan de forma simultánea. O sea, dicen sus pensamientos en una especie de pingpong sin diálogo, en el que cada uno expresa lo que sucede. Esos parlamentos los armamos a partir de improvisaciones, de ideas, y yo lo terminé. Es lo único novedoso en el texto.

Hubo otras variables muy importantes a la hora de pensar la obra, que no se relacionan con ella en sí misma sino con las operaciones de producción que para mí siempre son determinantes al armar un espectáculo. Una fue fomentar el diálogo con este lugar (El

Bolsón) donde me vine a vivir hace dos años y medio, con centros culturales que albergan un montón de disciplinas pero sin una sala de teatro independiente dedicada exclusivamente a esa actividad. Levantarla es una materia pendiente que tengo acá. En Bariloche, en Esquel hay, en Neuquén, en todo el Valle de Río Negro, en Río Colorado. Aquí no.

Entonces, o me ponía a construirla, lo cual significaba mucha energía, dinero y dedicación, o empezaba por lo que más me gusta que es hacer teatro. En esta casa encontré el dispositivo perfecto para realizar funciones de forma regular. Una obra madura con las repeticiones, en el encuentro con el público. La posibilidad era clara: hacerla regularmente y dosificar a la gente, cosa también muy importante. Entran veinte personas y con quince, la sala está llena, y a lo largo del tiempo podríamos distribuir al público local.

MANIFIESTO DEL TEATRO CASERO

“De todas maneras, hay cada vez más personas que se radican en el Bolsón y alrededores, está la Facultad de Arte Dramático en Bariloche, el Profesorado de Teatro en Lago Puelo, la Facultad de Audiovisuales en nuestra ciudad, de modo que el corredor cultural va creciendo. No es casual que fueron a la Fiesta Nacional del Teatro dos puestas de La Comarca, nosotros y por Chubut, **Nuestras vacaciones**, de Gabriel Brizuela (en el Círculo de la Prensa). Casi la mitad de los representantes de Patagonia son de esta zona andina. Y no es un dato menor”, destaca Levín.

“Volviendo a los motivos de la adaptación en una casa y hablando de métodos de producción, no quería depender de un subsidio para montar la obra y realizarla durante tres meses de funciones en una sala habilitada. Creo que el Instituto Nacional del Teatro tiene



• DARÍO LEVIN.

todos los mejores propósitos por divulgar y fomentar el teatro en el país, ojo, está muy buena esa política pero –es una opinión- eso también genera poéticas de las cuales no está mal abrirse un poco. Y para ello hay que crear otros mecanismos productivos. En este caso, mi casa no está habilitada y yo armé una suerte de manifiesto del teatro casero para que la gente en lugar de ser espectadores, sean invitados. Bueno, es donde yo vivo y nadie puede decirme nada, en ese sentido. Por suerte, acá todo es mucho más flexible que en las grandes ciudades, lo que también contabiliza, ¿no? Venimos dando funciones desde agosto de 2015, llegamos al Festival Provincial con más de veinte y ya vamos por las cuarenta y cinco. Que para acá es mucho...”

-En Buenos Aires, fuera del área comercial, en pequeños teatros independientes o en el Gran BA, también.

-Cierto. Por eso, como te decía, en la adaptación esos procedimientos de producción fueron fundamentales.

-¿Cómo hiciste para que no se viera el salto temporal desde fines del siglo XIX al presente?

-Más de un siglo... Creo que el tema es muy singular, sobre todo las discusiones materiales entre Lomov y Natalia, entre el pretendiente y la pretendida. El problema de la tierra en disputa resuena muchísimo acá porque en esta zona comarcal hay muchos paisanos que se pelean por tierras, por los animales a veces, porque alguno le roba un caballo a otro y se hace el distraído. Son cuestiones que nos siguen resonado mucho más que en una ciudad. La elección no fue ingenua, yo sabía que eso iba a funcionar sin necesidad de traer la obra a la cosa local, sin cambiar los nombres rusos por lugareños.

-La adaptación empieza en la elección del texto.

-Exacto. Sabía que iba a resonar mucho en este contexto donde la vida de campo, del campesino, de los paisanos, está más cerca que en la ciudad. Y por otro lado, las disputas por cuestiones materiales son universales y de ellas no se habla porque empiezan a primar las diferencias, las discusiones. Es muy gracioso porque Lomov viene a pedir la mano de Natalia y no puede hacerlo porque le pesa más agarrarse a su propiedad. Es una mirada en Antón Chéjov sobre el capitalismo, de apropiarse, de adueñarse, aferrarse a lo material, por encima de los sentimientos y los valores.

Pedido de mano no fue elegida ingenuamente, no solo por la historia y su resonancia en el aquí y ahora, sino porque Chéjov se adaptaba muy bien a esta región por la cuestión del frío, de la gente en su hogar, ya que transcurre en una vivienda familiar así que todo estaba muy a mano. Mi casa se transformó en la escenografía.

-También optaste por no anticipar en comienzo de la acción. Silvina (Orlando) sale al patio, cierra la puerta,

gira sobre sí misma –imagino- y con un empujón, un golpe, la abre y entra como Natalia Stepanova. Pasa de actriz a personaje en un segundo.

-Ahí dialogo con el ámbito y con algunas hipótesis que manejaba al inicio como no transformar en teatro el espacio no convencional; no llenarlo de bambalinas, de telas negras o de luces; no iba a haber tachos, decorados, telones por los cuales poder aforar. Todo debía estar a la vista, la teatralidad, los mecanismos teatrales, los actores. Para mí, el momento en que ella sale, es como cuando un actor camina por los pasillos porque ya sale a escena. Tenía que verse al actor instantes antes de comenzar la acción. Entonces, se ve lo que siempre está oculto. La actriz va hasta el lugar donde comienza su accionar, en este caso la puerta que da al patio, a la vista. Por eso también se ve cuando nos felicitamos o nos decimos ¡Mierda! como se estilaba antes de comenzar una función. Sin actuarlo, hacemos que el público participe de esa experiencia, visibilizando la trastienda teatral. Por la misma razón, lo recibimos con mate.

-Previo al momento del portazo, ustedes acomodan objetos, una mesita alrededor de la cual girarán muchas situaciones, cuelgan un retrato de Chéjov en la pared, los actores terminan de vestirse de rusos; una puesta en situación casi natural. Sin darnos cuenta, van armando la escena e irrumpe la actuación.

-La gente no está en la platea sino sentada rodeando el escenario, entonces, mira la escena desde cerca; una propuesta que me ofrecía el ámbito y debía indagar para descubrir un lenguaje de realización donde el público iba a estar dentro de la escena, de la ficción, e implicaba tener en cuenta su cercanía y actuar casi en redondo. Así, el actor ya no proyecta en una sola dirección sino que debe emitir, dosificar en todas las direcciones posibles, trabajar con los primeros planos, con fugas que se producen en los exteriores, con la

profundidad de campo –como en el cine- porque se ve una primera escena y por detrás puede transcurrir otra en segundo plano.

DIÁLOGO CON EL ESPACIO

“Fueron materiales que yo sabía iba a encontrar y quería indagarlos, particularmente cierta intimidad a lograr con el espectador, sin por eso excluir los momentos más explosivos de la obra, cuando ocurren las discusiones por bienes materiales. Me interesaba jugar con la comedia y la tragedia, colores fundamentales del teatro. Para lo cual tuve que operar sobre la comedia de Chéjov, desacelerando algunas zonas para entrar en algo más verdadero, más sensible, más dramático”.

-También vestiste a los personajes con muy pocos elementos.

-Por eso se llama **Ensayo ruso...** por tener algo de ensayo. A mí me llama mucho la atención qué hacen los actores al ensayar, se ponen cualquier cosa para dar idea de lo que un día llegará cuando el vestuarista termine los trajes, los diseños y su realización. Más allá de la obra que se elija, me atrae todo lo que ocurre antes de ella. Donde va un vaso, por ahí los actores toman un lapicero... Eso me crea una ilusión, un juego interesante a organizar de alguna manera para que sea repetible; armar un dispositivo de ensayo que tenga equilibrio para ser luego representado y vuelto a presentar cada vez.

Allí aparecieron los vestuarios de abrigos que puestos al revés mostraban la piel y daban estilo ruso, o un pedazo de piel mal cocido que es el gorro ruso. La mesa petisa y las sillitas estaban en mi casa y nos vinieron muy bien porque crean una perspectiva hacia abajo, pareciendo un pequeño teatro. Cuando los



• ESCENA DE “ENSAYO RUSO, COMPENDIO DE INQUIETUDES”, DE DARÍO LEVIN.

actores se sientan, quedan bajos y el público que no está en gradería, los ve en un nivel inferior. Todo eso lo descubrimos ensayando y ahí se dieron las elecciones.

-Decisiones formales sustentadas fuertemente en el conocimiento de los mecanismos en juego.

-Totalmente. Hay cosas fijas como los ventanales, el afuera, que deben estar en cualquier casa que vayamos. Pero como hablamos de adaptación, el diálogo mayor se hace con el espacio. Esta obra debía adaptarse a un ámbito real y eso implicaba no maquillar la casa de teatro, que el público estuviese lo más relajado posible sentado en medio de la escena. En ese juego se armó la puesta.

Durante 2016 Levín estrenará otra adaptación, **Tío Vania**, que el mismo autor ruso publicó en 1899, en un ambiente no convencional, esta vez un galpón de madera. “Una pieza más compleja con ocho personajes,

cuatro actos –describe el director de El Bolsón– y muchas historias contadas paralelamente, si bien hay una central. La estamos trabajando en una carpintería de la zona semirural. Las diferencias son bastantes, estamos el pleno proceso, usando mucho el lugar que tiene un entrepiso, escaleras, ventanales, es una caja de resonancia, elementos que debo poner a favor al adaptarla. El galpón suena como un instrumento musical, hay una escena de tormenta en el segundo acto, hacemos vibrar la casa y parece que estamos dentro de un diluvio. Me gusta mucho dialogar con lo real, con el sitio, con la geografía donde vivo, es fundamental para mí”.

-Podría decirse que un primer paso, para el adaptador, reside en su capacidad de lectura, de percepción del entorno, las características de la obra, los personajes y su cantidad, los actos, un cóctel en el que hay que ubicar los ingredientes y mezclarlos para obtener un trago coherente.

-Que termine siendo coherente y tuyo. Justamente, adaptar es hacer algo propio, ajustarlo a tu sensibilidad. Desde mi mirada, el texto no es el único eje con el cual se construye teatralidad. Es un pilar más dentro de algo que podríamos llamar dramaturgia escénica y articula con los demás elementos. Por ejemplo, que el padre (Chubukov) no tenga la edad que la obra requiere, es algo con lo que dialogar, no se puede ocultar pero tampoco maquillarlo para que aparente ser un hombre mayor. Hay que construir considerando esas cosas que están al revés, pero puestas en la misma dirección crean un sistema, una entidad y una identidad en la puesta.

Como señalabas, los vestuarios no son tales, el padre no tiene la edad que debería tener, no hacemos teatro en una sala convencional, los objetos escenográficos que usamos –como la mesa y las sillitas– tampoco terminan de ser realistas, el público no está separado de



• ESCENA DE “ENSAYO RUSO, COMPENDIO DE INQUIETUDES”, DE DARÍO LEVIN.

la escena sino en el escenario... Son un montón de indicadores que ponen dentro de un dispositivo diferente al habitual y ahí empieza a aparecer una adaptación o una versión singular, donde el texto va a articular con todos esos elementos.

A MODO DE SÍNTESIS

“Primero hay que enamorarse del material original, que haya un amor que yo tenía desde hace muchos años con **Pedido de mano** y con el autor. Creí mejor comenzar con una obra corta, comedia en un acto con pocos actores, más adecuada a mi medida para que me fuera más fácil adaptar variables como las que te conté. Después de esa elección basada en el amor y en reconocer mis posibilidades, hay que trabajar y ver dónde el imaginario o los intereses propios se vinculan con ese material”.

“Los clásicos se siguen haciendo porque todavía no

está todo dicho, siempre vuelven a interrogarnos, a expresar nuevas cuestiones. Por eso son clásicos. Siento que tengo libertad para hacerlos como me resuenen, respetando siempre su estructura, su integridad. La obra debe dialogar conmigo, con mi imaginario, con mi sensibilidad. Respetándola y, a veces, faltándole el respeto con cariño. De lo contrario, estamos siempre tomados por ciertos conceptos cerrados más relacionados con la cultura, que marcan cómo hacer tal o cual autor. No digo que eso esté mal, pienso sí que

las cosas pueden realizarse de otra forma, sin estar cristalizados por lo que dicta cierta tradición. Para ello hay que poner manos a la obra, analizar qué nos interesa, qué queremos y con todo el amor del mundo, conversar con ese clásico, con los actores, con la música, el espacio, la luz, con todos los elementos que hacen al teatro y generan algo específico. Y con el encuentro con el público, esencia del teatro, ese momento donde se encuentran los cuerpos de los actores, de los espectadores, la especificidad de lo teatral”.

“Chéjov ve a sus personajes como si observara patologías de sus pacientes”

MERCEDES MÉNDEZ / DESDE CABA

Cada vez que empezaba a pintar, Francis Bacon hacía manchas sobre la tela hasta que aparecía “el accidente”, algo así como una mancha en particular de la cual saldría el resto del cuadro. No trataba de comprenderlo porque eso se volvería ilustración. Dejaba que empezara a actuar el imprevisto y, de ahí, surgía lo que él definió como “la imaginación técnica”. Ese método profundo y complejo que utilizó el artista inglés, es lo que trata de llevar a la escena teatral el director Marcelo Savignone, uno de los teatristas argentinos que más investigó y adaptó obras de Antón Chéjov en los últimos diez años.

-¿Cuál sería el accidente en un ensayo de teatro?

-Sucede en los cuerpos. En los ensayos trabajo siempre con la letra sabida, que después puede cambiar. Ahí vamos escuchando y viendo lo que sucede. Es un momento bastante alienante. Con las obras de Chéjov, la gran adaptación la hago en los ensayos poniendo el cuerpo, probando situaciones, dejando que algo, que no tiene que ver con la razón, suceda. El texto funciona como una gran columna vertebral, esas ideas se prueban en el cuerpo y después lo cotejamos en un trabajo donde empezamos a buscar el sentido. Pero eso lo podemos hacer porque antes se puso el cuerpo, que nos llevó a un lugar que no esperábamos y al cual no

podríamos haber llegado por medio de la razón. Hay que permitirse ese accidente, esa irrupción, para llegar a lugares nuevos.

Así explicado su método -que siempre está en permanente mutación- Marcelo Savignone montó cuatro adaptaciones sobre obras de Chéjov. Comenzó en 2006 con **El vuelo**, una pieza en la que combinó la estructura dramática de **Tío Vania** con **La Gaviota**. De esta fusión, surgió una nueva forma que devino del mundo de ambas. Los personajes y los acontecimientos se transformaban en una única expresión consumida por su pena. Con **El vuelo** propuso una mirada crítica y singular sobre el territorio, una investigación del lenguaje y la instalación en el escenario de una atmósfera frágil, siempre a punto de estallar.

En 2011, llegó **Matrioska**, una creación colectiva que funcionó como proyecto de graduación de los estudiantes de la carrera de actuación de la UNA (Universidad Nacional de Artes). A partir del disparador de un teatro en ruinas y un grupo de artistas que le buscaban un sentido a su profesión, surgían los memorables textos chejovianos que los estudiantes interpretaron desde el juego creativo.

Dos años después, estrenó **Un Vania**, una relectura del clásico de Chéjov pero que logró tener una impron-

ta propia del director. En aquella puesta, podían convivir los textos originales del autor ruso con coreografías de danza contemporánea, canciones y una dinámica que distingue a las obras de Savignone.

En 2014 presentó **Ensayo sobre la gaviota**, tal vez su propuesta de adaptación más experimental. Esta vez, Savignone no solo tomó la obra de Chéjov, sino que además incorporó **El cuaderno de Trigorin**, de Tennessee Williams. Cada vez más apoyado en la contemporaneidad del lenguaje, continuó indagando en personajes atemporales, con vidas decadentes y conscientes de la necesidad de un cambio, aunque no sepan cómo.

Para este año, se espera el estreno de su versión de **Tres hermanas**. Otra vez Savignone se hunde en el mundo gris de Chéjov para intentar, como pretendió el autor, encontrar algo de luz.

-¿Cómo llegaste a Chéjov?

-Siempre me gustó, pero tenía una rebeldía tonta de la juventud, que de alguna manera es la que te deja equivocar. No quería hacer **La Gaviota** directamente, entonces combiné esa obra con **Tío Vania**, para crear **El Vuelo**, esa fue mi primera adaptación. El mundo de Chéjov aparece todo el tiempo en las creaciones. Gente que queda en el tiempo, que no acciona, que ven pasar sus sueños. Esa es la gran crítica de Chéjov. La no acción de la persona sobre sus sueños, la descripción de seres que eligen quedarse en lo cómodo como una forma de sobrevivir y no de vivir.

-¿Qué pensabas de las versiones de Chéjov que veías?

-Me gustaba mucho leer a Chéjov pero no me gustaba lo que veía. Iba al teatro y pensaba por qué acá me aburro tanto, si en Chéjov, por ejemplo, hay partes graciosas. Que Vania tire dos tiros y no le pegue a nadie es muy grotesco. Pensé que la obra y el autor pueden



• MARCELO SAVIGNONE.

llegar a condicionar a un director y que si me proponía un juego desde la dramaturgia, por ejemplo mezclar dos textos, evitaría esas limitaciones. Entonces, en mis obras no se ve un Chéjov formal, se percibe un perfume chejoviano, en el cual se trabaja más lo que considero el lenguaje escénico de Chéjov. Un lenguaje que conocí muy bien una vez en el Abasto, en un bar a las dos de la mañana, cuando me crucé con unos rusos muy borrachos y sacados. La forma en que Chéjov observa el comportamiento humano fue un viaje maravilloso que nunca más se desprendió de mí. El tiene la rigurosidad de un cirujano para analizar las conductas humanas (siendo él mismo médico, además). Chéjov ve a sus personajes como si observara patologías de sus pacientes.

-¿Cómo se trabaja la inacción de los personajes chejovianos en tus obras que siempre son dinámicas?



• ESCENA DE "ENSAYO SOBRE LA GAVIOTA", DE MARCELO SAVIGNONE.

-Creo que en la inacción aparece la suposición. Un miedo que nos lleva a suponer. El terreno de la suposición es un terreno muy importante en Chéjov: muchos no hacen porque suponen que les va a ir mal. Empecé a preguntarme cómo podía poner en el espacio esa suposición. Por ejemplo, cómo le daba una característica onírica a Vania, pero no desde la ensoñación, sino del movimiento interno que produce un miedo y cómo funciona eso en el cuerpo.

Fue el propio autor ruso quien definió el espíritu de sus personajes, cuando dijo: "Se exige que el héroe y la heroína sean dramáticamente vigorosos. Pero en la vida la gente no se suicida, no se ahorca, no se enamora ni dice cosas geniales a cada minuto. Pasa la mayor parte del tiempo comiendo, bebiendo o diciendo tonterías. La vida en la escena debe ser lo que es en realidad, y la gente, por tanto, debe andar naturalmente y no sobre zancos". De esta forma, el subtexto de sus obras, aquello que no se dice pero que sucede y que

casi siempre tiene que ver con una angustia existencial, es la carga más dramática de sus piezas.

-¿Cómo desarrollás en la escena el subtexto de Chéjov?

-En mis obras, muchas veces el subtexto que implican los diálogos de Chéjov se convierten en un movimiento coreográfico, algo que también refiere a la función del coro en la tragedia. Una forma de explicar poéticamente lo que está sucediendo. Las coreografías son un lenguaje en sí mismo, pueden ser ilustrativas, poéticas y además relatar. Para mí, han sido una manera de manifestar en Chéjov lo que no se dice. Las coreografías no están en el mismo plano que la realidad, funcionan como una realidad paralela. Y en Chéjov eso que no se dice es una realidad paralela. Es como el juego de manifestar el interior en el espacio y convertirlo en acción. En definitiva, que eso que no se dice también sea una regla del juego teatral.

-Es común pensar qué tiene de actualidad un texto clásico, aunque los grandes directores plantean que los clásicos trabajan fuera del tiempo, trascienden la noción misma de tiempo. ¿Cómo opera eso en Chéjov?

-Nuestra sociedad, ahora, habla de cosas que en las obras de Chéjov no se podía hablar. Una adaptación tiene que estar atenta a esas cosas. El mundo cambió. Hubo guerras mundiales, la bomba atómica. La tormenta de la que siempre hablaba Chéjov, al lado de las tormentas que nosotros vivimos, no son las mismas. Cuando uno adapta un texto, es muy importante no perder de vista el contexto social que está viviendo. Qué quiero decir a través de este texto clásico, pero más que nunca desde el presente. Mis personajes no quieren volver a Moscú. Nosotros tomamos el clásico para que se convierta en algo universal y hacemos un teatro que tiene que ver con Latinoamérica. En **Matrioska** se

vendía el teatro. Hoy parece ser un tema bastante cercano que uno no pueda sostener un teatro porque no puede pagar la luz. El arte es escalofriante.

UN MUNDO PARA LOS HIJOS

En los últimos años del siglo XIX, Chéjov llega a una conclusión: “No se puede seguir viviendo así”. Uno de sus traductores, José Lain Entralargo, hace hincapié en cierto espíritu optimista de Chéjov que no ha sido prioritario en sus puestas teatrales. “Chéjov nos dice hay que buscar nuevas rutas, una nueva concepción del mundo y una actitud nueva ante la vida. Hay que hacer, hay que mostrarse activo. Qué y cómo, no está claro sin embargo. Ese mismo espíritu preside en el teatro chejoviano. Sus obras se hallan inspiradas en la insatisfacción. El mundo viejo se viene abajo, hay que cambiar, hay que mirar la vida con otros ojos. No basta alimentar nobles ideales que en un ambiente de podredumbre no pasan de ser utópicas aspiraciones. Hay que hacer algo para que toda Rusia se convierta en un jardín”, explica.

Entonces, Chéjov escribe por fuera del tiempo y de cualquier coyuntura. Anhela los mejores deseos humanos. El hombre quiere la belleza y el bien, pero no nos caerán del cielo: hay que conquistarlos. Sostiene Entralargo: “Sin una gran idea no es posible vivir: la vida equivale entonces a la muerte, dice el propio Chéjov. Y esa gran idea hay que ganarla y materializarla en hechos”.

-¿Intentas buscar en tus adaptaciones una luz al mundo chejoviano?

-Siempre. Quiero un mundo mejor para mis hijos. El aporte que puedo hacer es para construir algo. En Chéjov siempre hay al menos un personaje que es esperanzador y trato de hacer obras con

esperanzas, porque todo el tiempo estoy pensando en el mundo que le quiero dejar a mis hijos. Mis hijos han sido una inspiración, que ha ido más allá de mí, por suerte. Lo que hicieron mis hijos fue correrme del centro del mundo, me dijeron mirá que el mundo es otro y vos tenes que hacer algo por eso. Disfruto del privilegio de ser padre. Intento construir, aunque sean castillos de arena. Así pienso la vida y creo que Chéjov tenía algo de eso, siempre tenía un personaje como Nina o Sonia, que portaban la voz del optimismo. No todos, los demás no.

-¿Lográs que tu mirada y el texto original convivan, sin competencias?

-Creo que puede haber un intercambio entre el autor y la estética del director. Con el tiempo, pude ver que mi forma de ver el teatro se combinaba y uno decía sí es Savignone, pero es Chéjov también. Hay algo valioso en eso. Aparece Vania o **La Gaviota** pero atravesado por un pensamiento y por el estilo de un artista, pero no llego a estar por delante. Me da la sensación de que existe el diálogo entre el autor y mi trabajo. Eso me parece saludable, como en cualquier relación sana, que haya algo de igualdad. Pienso en Chéjov como un laburante más, como nosotros. Shakespeare jugaba un poco para el equipo de los actores y no era un intelectual, le ponía el lomo, se metía en el barro. Yo no voy a negar la genialidad de Chéjov, pero también es bueno traerlo a la tierra. Si no, algunos modelos terminan quedando muy arriba y no se puede bajarlos al llano, donde funcionan todas las cosas. De todos modos, entiendo que hay una forma de ver el teatro, que transmite un lenguaje personal y al mismo tiempo siento que humildemente hago un aporte a la tradición teatral, que sepan las nuevas generaciones que esto es parte de la historia, porque a veces parece



• ESCENA DE "ENSAYO SOBRE LA GAVIOTA", DE MARCELO SAVIGNONE.

que nos estamos olvidando de cosas que no hay que olvidar.

-¿Qué no debemos olvidar?

-Los conceptos cambiaron muchísimo. El actor se convirtió en alguien famoso y eso puede ser un problema. Lo malo del teatro se lo llevó el deporte y la política, que es la apariencia y la sobreactuación. Cuando las cosas se convierten en un negocio, todo tiende a ser muy superficial y parece que todos somos intercambiables. El actor es singular y no es intercambiable. No somos piezas móviles. El mundo va a seguir sin nosotros, pero uno está escribiendo la historia. La necesidad permanente de ser aceptado termina debilitando al actor. No me interesa un actor con las manos en los bolsillos. Lo fresco y natural no es mi tema. No lo entiendo, no me inspira. Cuando uno decide montar una obra de Chéjov en Argentina, todas estas cuestiones deben ser dejadas atrás. En las obras de Chéjov

siempre ronda la pobreza, pero todavía no llega a ser miseria. Es gente que todavía tienen para comer, que aún les queda una botella de vodka cerca. En cambio, yo como artista latinoamericano, si voy a hablar de la pobreza tengo que tener una idea bien definida. Tengo que saber muy bien qué es ser pobre. Todo esto lo tengo que tener en cuenta. El actor que actualmente toma un curso de teatro es, en este país, un privilegiado.

ADAPTAR ES SINTETIZAR

-Tu próximo proyecto es la adaptación de *Tres hermanas*, tal vez la obra más sombría de Chéjov, en la que prevalece una visión pesimista acerca de una existencia que fulmina cualquier tipo de ilusión. ¿Dónde va a estar tu sello?

-La obra plantea la vida de estas tres mujeres que viven en una casa rural, que sueñan con irse a Moscú, donde transcurrió su infancia. Pero finalmente no lo logran nada y se conforman con lo que se supone es su destino. En mi versión, van a aparecer pero cuarenta años después. Es algo muy tremendo de pensar porque lo que quiero mostrar es qué pasa cuando se cumple ese destino chejoviano de personas que se quedan en el tiempo. Investigando en los ensayos, nos dimos cuenta que durante la década del 70' las tres hermanas tendrían la edad de la versión original. De ese modo, apareció la dictadura militar argentina y todo se resignificó. No es una obra que hable de la dictadura militar, pero es algo que se sugiere, hay una coloratura. Por momentos parece una obra política. También hay una especie de síntesis, que es propia de la adaptación.

-¿En qué consiste la síntesis?

-Adaptar también es sintetizar. Estamos en una época en la que los tiempos de atención son más breves y eso hay que tenerlo en cuenta. A veces hay que recortar algunos personajes, sacar situaciones, pensar en deter-

minado tiempo de duración, que no debería superar la hora y media de función. Eso también es adaptar, además de pensar en el contexto y cómo recuperar ese estilo popular y accesible que tuvieron estos grandes autores a nuestros tiempos. No me considero un intelectual de la adaptación, pero tengo en claro que trabajo con el cuerpo. Intento ponerle el cuerpo a las ideas, no traicionarme, hacerme cargo de lo que sucede.

La cuestión de la síntesis no es casual. Chéjov fue un maestro de la brevedad, en el arte de decir muchas cosas en pocas palabras. En sus cartas él mismo decía,

“la brevedad es hermana del talento” “escribir con talento, es decir, de manera breve” “se hablar con pocas frases de cosas largas”. Esta última fórmula: hablar con pocas palabras de los más trascendentales problemas de la vida, es la esencia del estilo en que Chéjov fue un maestro. La concreción del relato es tan indispensable como la sencillez del estilo.

-¿Sentís que tu estilo ya está definido?

-No. Siento que todavía tengo muchas limitaciones como artista y siempre estoy esperando que llegue la mejor obra de mi vida.

Cómo actualizar un clásico

ALBERTO CATENA / DESDE CABA

¿Era común adaptar, reescribir a un clásico en el siglo XVIII? Era lo más común, como lo es ahora, donde cada versión de un gran título difícilmente se haga sin una nueva traducción y una adaptación. ¿Por qué se adapta? ¿Sólo para hacer una lectura de ese texto que responda a los interrogantes y demandas de la época en que se hace? ¿O también por razones de musicalidad y comprensión del idioma? ¿Esas traducciones se reducen a las transcripciones que se hacen del inglés, el alemán u otros idiomas diferentes al español o lo incluye también a él cuando la obra debe leerse o representarse en un país donde el habla responde a realidades y formas locales que la separan mucho de la lengua madre? A todas estas preguntas contesta el ensayista, traductor y narrador Carlos Gamerro al contar su experiencia en la escritura de la novela **Cardenio** o las traducciones realizadas en los últimos años de **Hamlet** o **El mercader de Venecia**.

-La idea de juntar a Shakespeare con Cervantes ha sido muchas veces una fantasía que rondó en la cabeza de muchos escritores, apoyados además en un hecho real: ambos genios pertenecieron al mismo tiempo –murieron con días de diferencia- y es muy posible que Shakespeare haya alcanzado a leer una traducción de *Don Quijote de la Mancha*, que ya existía en Inglaterra por su época y la había hecho Thomas Shelton. Y de ese libro de Cervantes se extrae la historia de Cardenio, que sirvió al poeta inglés para escribir en colaboración una de sus úl-

timas piezas de teatro, después perdida. ¿Con qué elementos históricos e imaginativos se movió para escribir su novela, llamada también *Cardenio*, que conjetura el proceso de lo que pudo ser la escritura de aquella obra teatral?

-La obra teatral **Cardenio**, de John Fletcher y William Shakespeare, sabemos que existió y se estrenó en 1613, aunque como se sabe no llegó a nosotros porque se la da por perdida. La traducción de **Don Quijote de la Mancha** ya estaba publicada. Es que Fletcher, el más joven de los dos, fue quien leyó primero a Cervantes y de alguna manera se lo presentó a Shakespeare. Por una razón bastante simple: en las obras de Fletcher, que escribía con el dramaturgo Francis Beaumont, hay muchas referencias a Cervantes y Don Quijote antes de esta época. Algunos suponen que Fletcher pudo hasta leerlo en español. En cambio, en la obra de Shakespeare, hasta **Cardenio**, no hay ninguna alusión al autor español ni a su obra máxima. Entonces, todo parecería indicar que fue Fletcher el que le acercó esa historia.

-En la novela, sin embargo, se asombra en un momento de que Shakespeare conozca a Cervantes, que lo haya leído. A lo que el autor de *Hamlet* le dice que sí, que ha podido encontrar sus libros en la biblioteca de Ben Jonson.

-Es que en Ben Jonson hay también referencias en sus obras anteriores a estos años a Cervantes y Don Quijote. Y Ben Jonson tenía una excelente

biblioteca, que se quemó años después. Lo que hace por lo menos probable esa hipótesis de que había leído algo del español en esa biblioteca.

-En una nota que se hizo en relación a su novela, se dice que Cardenio simboliza la idea del par imposible. ¿Qué cree usted al respecto?

-Creo que en el personaje de Cardenio, por lo menos como lo pinta Cervantes, está el tema de la vacilación, de la parálisis, de la imposibilidad de pasar a la acción que algunos han conectado con Hamlet. En un pasaje de mi novela, en que Shakespeare habla despectivamente de Cardenio, en que expresa que no le interesa el personaje, dice de él que es un “vacilante cobarde”. Y Fletcher le contesta: “Ah, sí, como Hamlet.” Y Shakespeare le replica que no, que Hamlet es un “vacilante valiente”. Cardenio parecería que está esperando siempre que los otros hagan las cosas por él. Y entonces ama, pero es incapaz de actuar en consecuencia sobre ese amor. Y después lo que aparece ahí que le puede interesar sobre todo a Fletcher es la idea de la amistad entre personas muy parecidas, que son casi pares y que terminan típicamente enamorándose de la misma mujer. Historia que está en la literatura desde siempre, pero también en la vida cotidiana. Y es curioso que en la novela de Cervantes se repite esa estructura casi en simultáneo, porque mientras todavía se está desarrollando la historia de Cardenio, don Fernando y Luscinda, típico triángulo amoroso, se nos cuenta la historia de El curioso impertinente, que es la de Anselmo, Lotario y Camila, que es casi idéntica, y en la que todavía está más claro el tema del triángulo, porque Lotario le ruega a su amigo que seduzca a su mujer, supuestamente para probar su honestidad, pero parecería que hay allí un deseo perverso de ver a su mujer y su mejor amigo juntos, que por otra parte conecta con la historia que cuenta Shakespeare en los sonetos.



• CARLOS GAMERRO.

-Beaumont conjetura en la correspondencia que mantiene con Fletcher que Shakespeare no aceptará escribir sobre esa historia porque le puede recordar mucho a la de los sonetos.

-A mí me parecía divertido, aunque no quise resaltarlo, que Beaumont y Fletcher hablaran del triángulo amoroso de Shakespeare, el joven noble y la dama oscura cuando ellos mismos están protagonizando un triángulo casi idéntico. Pero, como se sabe, siempre es más fácil ver la falla en el otro que en uno mismo. Y me llamó la atención porque todo esto que presento no está inventado, está en la historia, tanto el triángulo amoroso de Shakespeare en los sonetos como el triángulo de Beaumont, Fletcher y su mujer, el de Cardenio, Luscinda y don Fernando y también el de El

curioso impertinente, una novela corta de Cervantes. Por lo que me pareció que no era casualidad que Shakespeare y Fletcher hubieran escrito la historia de Cardenio. Se jugaban muchas cosas personales. Y me pareció llamativo que no se hubiese contado esta historia antes. Pero: ¿este tema nadie lo vio?, me preguntaba. Porque yo, más que inventarlo, de alguna manera lo descubro.

-La novela también sirve como camino para hacer referencias a otras obras de la literatura. Shakespeare, en las disquisiciones que hace sobre el personaje de Fernando, va acercando poco a poco al personaje al de *El Burlador de Sevilla*.

-Sí, es una especie de broma, pero Fernando es como una suerte de proyecto de Don Juan. Y de hecho, ese personaje aparece poco tiempo después, alrededor del 1630, más o menos. Y me pareció que, cuando Shakespeare convierte la historia de Cardenio y don Fernando en la historia de Don Juan, él está pensando en Christopher Marlowe, que es principal dramaturgo en Inglaterra antes que Shakespeare y el creador de dos grandes personajes: uno es Tamerlán, el grande, y el otro Fausto. La primera versión de la leyenda de Fausto está en el **Doctor Fausto** de Marlowe, que tiene mucho de Don Juan. Por eso me gustó la idea de que, tomando la historia de don Fernando y dejándola desarrollarse se podía llegar a la de **El Burlador de Sevilla**.

-Y para trabajar la novela, hubo mucha investigación de época.

-Sí, fue un proceso de mucho trabajo y diría que hubo dos vertientes principales en él. Por un lado, a nivel información leí muchas biografías. Sobre todo lo que más investigué y me resultó más productivo fue cómo era el mundo teatral en la práctica cotidiana. Ya no el teatro como texto sino como una actividad. Y en-

tender cómo eran las compañías, esas pequeñas repúblicas divididas en teatros, las compañías de repertorio donde los actores eran casi siempre los mismos. Era evidente que Shakespeare y todos los dramaturgos, pero sobre todo él, que más que pertenecer a la compañía era uno de los dueños, escribía la obra sabiendo quién haría cada papel. Esto es muy distinto de alguien que escribe una obra y trata después de venderla a una compañía. Estaba el tema de que las mujeres no podían actuar, el problema de la censura. Y también el hecho de que no existía la figura del director. Entonces había que averiguar cómo se las arreglaba. Hoy el teatro gira en torno del director.

-Seguramente, en esa época giraría en torno al autor.

-Podía depender, por lo que pude averiguar. Ben Jonson, que era un tipo con tendencia a controlar todo, con seguridad trataba de dirigir las obras. Pero al mismo tiempo, es posible que el actor principal tuviera un papel importante. En fin, hubo mucha investigación. Incluso me tomé el trabajo de averiguar de determinados personajes históricos su nombre verdadero, por ejemplo el de los actores principales de las compañías. En esta novela es la primera vez que trabajo con personajes históricos, fue algo nuevo. Y, en la medida de lo posible, cuando los hechos eran conocidos los respetaba. Y lo que hice fue solamente rellenar los huecos con hechos probables. Y en cuanto a la vida cotidiana, si bien leí bastante en libros de referencia, encontré que era mucho más útil leer la literatura de la época y sobre todo las obras de teatro. Leí muchas obras de teatro de autores desconocidos, piezas que no han perdurado y no tenía por qué hacerlo porque eran bastante flojas. Como mi novela no está narrada sino más bien dialogada y presentada como texto de época, lo que más me servía para ir contando lo que imaginaba no era tanto ver qué comían o lo que hacían mientras comían sino

cómo hablaban mientras comían. Y eso lo encontraba en las obras de teatro, siempre había en ellas una escenita donde dos o más personajes están tomando o comiendo. Y después, como la obra **Cardenio** está perdida, iba a necesitar cada tanto –puesto que lo que cuento es cómo Shakespeare y Fletcher la van escribiendo- textos de teatro en verso. Tenía conciencia de que si lo escribía yo no iban a funcionar. Es, por otra parte, algo muy alejado de la práctica actual escribir teatro en verso. De hecho, para mantenerme un poco cerca de mis modelos, hice una primera versión escrita en inglés y luego la escribí en español. Entonces, lo que hacía también mientras leía las múltiples obras olvidadas de esa época, era buscar párrafos o escenas que pudieran, con modificaciones, funcionar para este **Cardenio**. Las tomaba, las editaba, le cambiaba palabras. Y tuve que estudiar un poco cómo funcionaba el verso de la época para poder después operar sobre esos textos. Y luego, al escribir, la siguiente versión en español, hice el mismo trabajo sobre los textos de la literatura española, sobre todo Cervantes, pero también Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón. Y escuchaba mucho las obras en audio, porque, de alguna manera, para que el diálogo pareciera oral no alcanzaba con leer. En todo el tiempo que estuve trabajando esta novela, que fueron varios años, todos los días escuchaba las obras de Shakespeare y después el Quijote y otros textos.

-Leí en algún lugar que una institución descubrió una obra que podría ser *Cardenio*, pero que al hacerla conocer fue presentada con el título de *Doble falsedad*. ¿Estaba al tanto de eso?

-Conozco el asunto. Hay una edición de esa obra con una tapa muy reveladora. Pertenece a la colección de Arden Shakespeare, que es en lo académico la más prestigiosa, pero no dice “de William Shakespeare”. No

se animaron. Ocurre con **Doble falsedad** que es una obra cuyo estreno se produce en el siglo XVIII. Su autor, Lewis Theobald, uno de los grandes especialistas en Shakespeare, de los grandes eruditos que ayudaron a fijar los textos del gran poeta, dice que la obra es una reescritura del *Cardenio* de Shakespeare y Fletcher. Y al principio uno se asombra, pero después se entera que era la norma presentar las obras en el siglo XVIII reescritas. La idea de que el texto de Shakespeare era sacrosanto y no se podía tocar no es cierta. El ejemplo que doy siempre para certificar esto es que en el siglo XVIII **Rey Lear** se presentaba con final feliz. Hacían lo mismo que hoy cuando se llevan las novelas al cine, al teatro. Se cambian.

-Es que el mismo Shakespeare iba cambiando sus textos de acuerdo a las necesidades teatrales que se le presentaban.

-Hay personas que a veces no entienden eso porque carecen de experiencia teatral. Yo no tengo mucha, pero lo poco que he vivido me basta para saber que cuando uno va al teatro con un texto lo que ocurre en escena a menudo impone cambios. Cuando Alejandro Tantanián hizo en teatro mi novela **Las islas**, yo estaba todos los días en la butaca con un manuscrito que cambiaba según las necesidades de lo que ocurría en escena. Incluso, era común que Shakespeare escribiera algunas de sus obras con mayor extensión y luego, en base a lo que sucedía en escena y con el propio público, las iba reduciendo o modificando. Y que en distintas representaciones o momentos los cortes no fueran los mismos. La cuestión con **Doble falsedad**, es que Theobald dice que tiene el manuscrito de Shakespeare en su biblioteca y luego la biblioteca se quema. Y nunca se lo encuentra. Así que la duda es si tenía realmente el manuscrito, lo cual es realmente probable. O fue un

bolazo. Es evidente que **Doble falsedad** está basada en la historia del Cardenio de Cervantes, pero no sabemos si estuvo también basada en la obra teatral de Fletcher y Shakespeare. Es probable. Pero hay un académico estadounidense, Gary Taylor, que hizo toda clase de operaciones con computadoras y otras cosas sobre **Doble falsedad** para tratar de extraer el texto shakesperiano. Pero creo que eso se percibe más por olfato, intuición y sensibilidad. En 2011, la Royal Shakespeare Company, que es la más seria, estrenó una obra llamada **Cardenio** y le pusieron como subtítulo: **La obra perdida de Shakespeare reimaginada**. Y lo que hicieron fue tomar los fragmentos más rescatables de **Doble falsedad** y las partes que suponían imposible que las hubiera escrito Shakespeare las emparcharon con el original de Cervantes, tomándolo de la traducción de Thomas Shelton. Pero la obra de Fletcher y Shakespeare sigue sin aparecer.

-Lo cierto es que se escribió. Y tal vez en algún momento alguien la encuentre.

-Debo confesar que mi gran temor mientras escribía la novela era que apareciese. Es más, cuando estrenaron *Cardenio* en la Royal Shakespeare, me dijo: ¡huy, la encontraron! Después la vi y estaba bastante buena, pero no era el original. Ahora sí, que aparezca. Lo que me divertía era ese espacio que deja su ausencia para la imaginación. Por eso, también en mi novela no hay una sola versión de Cardenio, hay muchas. Como yo sé cómo es trabajar de a dos, porque lo hice para cine con mi amigo y colega Rubén Mira. Sé que a lo largo del tiempo que lleva escribir un guion de cine o una obra de teatro, a menudo muchos meses, se van escribiendo muchas historias, hasta que finalmente se encuentra una. Y yo quería aprovechar que no tenemos el texto de **Cardenio** de Shakespeare y Fletcher para inventar muchos Cardenios posibles.

-Hay un trabajo importante en la novela con el lenguaje, que le da al idioma una resonancia de obra clásica, en mi opinión muy atractiva.

-Ahora hay toda una discusión –y sobre el tema participé incluso en una durante la última Feria del Libro- sobre si habría que modernizar a los clásicos. Eso a raíz de que ya se ha producido una versión de Don Quijote traducido al español contemporáneo. Y también se están traduciendo al inglés contemporáneo las obras de Shakespeare, porque parece que hay un sector del público que lo siente muy alejado. Y, sin embargo, para mí, que estaba escribiendo algo nuevo, hay una zona común entre el español nuestro –incluso nuestro geográficamente, aquí en la Argentina- y el de Cervantes. Hay toda una zona de Cervantes que ya nos es ajena, pero hay otra, que es como un lugar de intersección. Y traté de trabajar esa zona. Y dado que, en realidad, el inicio de esta historia es cómo fue traducido Don Quijote al inglés de la época de Shakespeare en 1612, me pareció que era interesante ver qué lengua era esa, que resultaba de la traducción del español del mil seiscientos al inglés del mil seiscientos. Y de hecho empecé a trabajar con la traducción de Shelton. Y con eso y otras cosas (Fletcher y compañía) escribí una versión en inglés. Y más tarde, para la versión en español, creí que era obligatorio volver a Cervantes. Era un riesgo importante, porque si hoy en día se habla de traducir Cervantes al español actual, y yo estoy escribiendo una novela actual volviendo a Cervantes, parece ir contra la corriente.

-Bueno, fue un acto de valentía.

-Para algunos fue suicida, pero, bueno, el resultado no salió tan mal. Sé que a la larga, con la lengua de los clásicos, el destino son esas actualizaciones, esas versiones modernizadas. Porque nuestras lenguas se siguen apartando del español o el inglés más clásico.

Es muy simple ver lo que pasa con un autor famoso, que es doscientos años anterior a Shakespeare, que es Geoffrey Chaucer, el creador de Los cuentos de Canterbury. Si uno le lee a un hablante inglés de hoy el original de Chaucer no entiende nada. De hecho hay que aprender el inglés medieval. En mi caso tuve suerte de estudiar en un secundario bilingüe con una formación muy buena y me enseñaron a leer en inglés medieval. Pero sino no se puede. Hoy en día, los hablantes ingleses leen a Chaucer en una versión aggiornada. Mi pregunta con Shakespeare y Cervantes no es tanto si hay que hacerlo –a la larga se impondrá como digo- sino: ¿hay que hacerlo ya? Me pregunto si no se puede esperar. Porque yo enseñé a los dos autores y a los pocos capítulos de entrar en el Don Quijote uno se acostumbra. No presenta tantas dificultades. Pero bueno, algún día los textos de Cervantes serán leídos en una versión modernizada y con Shakespeare pasará lo mismo. Pero hoy por hoy creo que es de mucho provecho enseñarlos como están escritos y jamás se me ocurriría hacerlo de otra manera. Todavía se puede adaptar el lector a la obra y no la obra al lector.

-Las otras dos obras que escribió Fletcher con Shakespeare fueron *Los nobles primos* y *Enrique VIII*, pero ninguna de ellas suele representarse mucho. ¿A qué lo atribuye?

-Lo que subyace detrás del hecho que plantea la pregunta es algo que, al principio, vi con resignación y luego como algo positivo para la novela: que Shakespeare colabora en los últimos años de su vida con un autor que es notoriamente inferior. Fletcher me cae tremendamente bien. Y creo que era muy buena persona. Pero como autor era flojo. Leí muchas obras suyas o en colaboración con

Beaumont y eran malas, por algo no se representan. Pero de repente dije: para una novela esto tiene muchas más posibilidades. En vez de Shakespeare escribiendo con otro gran autor, el mejor dramaturgo de todos los tiempos escribía con un autor inferior. ¿Por qué lo habrá hecho? ¿Cómo era la dinámica? Y justamente yo traduje **Enrique VIII** para la colección de Norma. Y conocía bien este texto. Pero que no sea una obra de gran nivel no es solo responsabilidad de Fletcher. Shakespeare vivía sus últimos años y estaba muy cansado, parece que era muy agotador el ritmo de trabajo. Y eso era algo que me gustaba explorar: el cansancio de Shakespeare, el hecho de que escribe y no está ya en su mejor momento, pero cuando deja el teatro al poco tiempo se muere. Y creo que Fletcher, es lo que pongo en la novela, lo sostuvo en esa última etapa, lo ayudó a hacer el tránsito hacia el abandono definitivo del teatro. Porque la gran obra final de Shakespeare es **La tempestad**. Y En ese texto hay una sensación de despedida. Cuando Próspero dice adiós a la magia, para muchos es Shakespeare diciendo adiós al teatro.

-La traducción de *Hamlet* es otro asunto del que me gustaría hablar. ¿Fue hecha a pedido, no es cierto?

-Sí, fue para una versión que iba a dirigir Alejandro Tantanián y que pensaba tener a Elena Tasisto en el rol protagónico. Y que después no se hizo.

-¿Y no hay idea de reflotar el proyecto?

-Bueno, yo ahora formo parte del nuevo equipo que acompañará a Alejandro Tantanián en su gestión en el Teatro Cervantes. Así que cualquier intento de reflotar el proyecto se demorará por la



• CARLOS GAMERRO.

necesidad de dedicarse más de lleno al trabajo en ese teatro. Pero no descarto que en algún momento se encare. El año pasado lo volvimos a plantear, el proyecto está bastante armado, pero tenemos que encontrar el momento oportuno. Lo que claramente nos detuvo el proyecto cuando lo encaramos fue la enfermedad de Elena Tasisto y su muerte. Fue un privilegio que ella llegara a leer el texto, pero hasta ahí llegamos.

-¿Cuál es la idea que justifica ante una nueva puesta de *Hamlet* hacer siempre otra versión, una adaptación más? Porque hay muchas traducciones-adaptaciones y uno podría suponer que debe existir alguna satisfactoria. ¿Qué es lo que notaba usted y Tantanián que faltaba en los trabajos previos que existían?

-Si bien en este caso no trabajé de la misma manera que lo hice en *Cardenio*, donde hay una traducción a un español parecido al del siglo XVIII. Acá fue una

traducción al español más actual. Pero, un poco, cada uno de esos trabajos influyó sobre el otro. Porque también trato de trabajar con una zona del español que, por un lado, sea común a distintas regiones, por lo menos de Hispanoamérica. Porque creo que hay en la actualidad una diferencia muy grande entre el español de España y el de Hispanoamérica, si bien después en el segundo hay luego también muchas diferencias. Sin embargo, hay algo que no tiene solo que ver con la diferencia del lenguaje, sino con el efecto que produce. Si uno ve una película doblada al español acá, en México, en Venezuela, funciona. Si te encontras con una película doblada en España no la querés ver. Ahí hay una distancia más emocional que conceptual o intelectual. Entonces, de entrada hay versiones españolas de *Hamlet* y de Shakespeare muy buenas. Pero acá los actores no pueden decir ese texto. Suena muy español. Y después las versiones que se han hecho —publicadas, al menos, y estoy pensando específicamente ahora en *Hamlet*— son versiones hechas fundamentalmente para ser leídas. En la lectura silenciosa, no para la escena. Y hay momentos en que el traductor se preocupa por capturar todos los diversos matices de sentido que tiene el texto de Shakespeare. Y eso para la lectura es fantástico. Y además uno tiene notas al pie que también ayudan a esa comprensión. Pero no para la escena.

-Hay un ejemplo que usted da para explicar esto que es el de la escena donde Hamlet mata a Polonio escondido detrás de la cortina del cuarto de su madre.

-Si intento capturar todas las variantes o matices de la frase que pronuncia Hamlet, Polonio ya se fue. Y a veces eso implica sacrificar sutileza a contundencia. Por otra parte, el público en el teatro no tiene posibilidad de volver atrás, de leer de nuevo. Lo que se hace en el momento funciona o no y el momento pasa. Y des-

pués, hay que suponer que durante la propia puesta, si la hacemos alguna vez, seguiremos trabajando sobre aspectos que surjan de las necesidades escénicas del actor. Pero, aún antes de darle el texto al director, yo lo digo en voz alta, lo grabo y escucho. Y compruebo qué cosas que funcionan perfectamente en la lectura, al escucharlas dichas, no suenan tan bien. He trabajado bastante, previamente a esta traducción, en los talleres de Cristina Banegas. Y lo que trabajaba justamente con los estudiantes actores era ver cómo lográbamos hacer un texto decible, que se pudiera convertir en cuerpo, carne. Eso además de indagar en el sentido de la obra de Shakespeare y otros aspectos. Quiere decir que tenía hecho ese trabajo previo. Y aparte hay una regla muy simple pero digna de ser atendida: lo que funciona en el texto impreso para la lectura silenciosa no necesariamente funciona en la oralidad, pero lo que funciona en la oralidad funciona en la lectura silenciosa. La oralidad es para mí la piedra de toque. Incluso después empecé a utilizar esa regla en mis novelas, incluso cuando son narradas, no solo diálogos. Me doy cuenta que pasarlo por la oralidad me ayuda mucho a lograr un texto que fluya, aun cuando después se lo lea en la forma de lectura silenciosa. Y yo, como autor de mis novelas me toca hacer muchas lecturas de ellas y me acostumbré también, al leerlas ante un público, a hacerles pequeñas modificaciones. Porque me di cuenta que si lees en silencio esos textos que están escritos puedes seguirlos sin dificultad, pero si se los escucha es posible perderse. Cuando aparece un “este” o “aquel”, por escrito uno dice: “Ah, éste era tal persona”, cosa que no suele suceder al escucharlo. Y por eso al leerlos al público a veces es preferible repetir los nombres, aunque pueda quedar redundante. Pero cuando uno lo está escuchando no suena mal, y sí cuando se lo lee silenciosamente en el libro. Son reglas distintas. Y además si es una obra pensada, como

el proyecto de **Hamlet**, para actores argentinos y un público argentino, es justo atender a esas prevenciones. Y no es que escribí en argentino. No se trata tanto de qué palabras se usan del vocabulario, sino de cierta musicalidad que tiene que ver con el cuerpo y la emotividad que no es propia.

-Salvo en el asesinato de Gonzago.

-Sí, bueno, pero ahí es Shakespeare que escribe deliberadamente en un lenguaje artificioso. Después de muchos años de leer a Shakespeare y enseñarlo y volverlo a leer, más o menos me doy cuenta cuando los personajes están hablando en un lenguaje más coloquial y llano y cuando en un lenguaje muy artificioso. Son diferencias internas. También es necesario contemplar eso: si los personajes de Shakespeare están hablando en un lenguaje artificial y arcaico, ahí sí hay que darle un español de esas características.

-Respecto de la dilación de Hamlet para accionar rápido contra sus enemigos, ¿qué piensa? ¿Usted está de acuerdo con esa idea de que él es un hombre del Renacimiento que le da otro valor a esa vida y que por lo tanto esa actitud hoy podría ser comparada con la preocupación de las sociedades actuales –por lo menos de muchas de ellas– por defender los derechos humanos?

-Seguro. Y me interesé en el estudio preliminar que hice en la edición de la obra de desarrollar mi punto de vista al respecto. Digo allí que un clásico no es solamente una obra que hay que leer y reescribir en cada época, sino que cada época, para definirse y entenderse a sí misma, necesita crear una nueva lectura. No puede haber romanticismo sin una lectura romántica de **Hamlet**, por dar un ejemplo. Me preocupé, intenté en la medida de mis posibilidades de hacer una lectura de **Hamlet** que fuera relevante a la Argentina de las últimas décadas. Y creo que el tránsito de la lógica

que imperaba a principios de los años setenta, donde de alguna manera la venganza aparece como una modalidad de respuesta y de forma política, y por supuesto luego lo que sucede en la dictadura, y más tarde la emergencia de una conciencia generalizada de que ni el asesinato político ni la venganza son respuestas que pueden darse, están latiendo los ejes del conflicto que se plantean en **Hamlet**. De alguna manera hay en él una resistencia que ni siquiera es mental sino física a ejecutar el mandato del padre y retomar ese código tan tradicional de la venganza en lugar de la justicia. Por otra parte, Hamlet mismo es interesante porque si hay un conflicto, ético, algunos lo discuten, lo niegan, él no puede llegar a elaborarlo y lo convierte en acusaciones: “Soy cobarde, no amo a mi padre”. También está el conflicto psicológico de que el padre viene e invade totalmente la esfera vital del hijo y le dice que se olvide totalmente de lo que es. Que es algo que, por ejemplo, reaparece mucho en la reflexión y en la escritura de los hijos de los militantes desaparecidos. La reflexión es: mis padres fueron asesinados, todos los asesinos están libres y en cargos de poder, y yo ¿qué tengo que hacer ahora? ¿Vengarlos? Es un conflicto que aparece muy explícito en la reflexión de algunos autores, yo menciono sobre todo a Nicolás Prividera, sobre todo en su segunda película que se llama **Tierra de los padres**. Por otra parte, tomo partido contra esta idea de que Hamlet es un soñador, el Hamlet romántico, no dado a la acción. Y no, es claramente un hombre de acción, y que es totalmente capaz de matar, simplemente que al mismo tiempo es un intelectual y ve que todos los caminos de la acción están cerrados, que todos dan mal. De ahí que comparta el pensamiento de Shakespeare en **Cardenio**: es un vacilante valiente. Pero mire hacia donde mire, todo curso de acción que imagine da un mal resultado. Malo en términos prácticos, políticos y también personales, porque implica convertirse en

el padre. Y por eso comparo la obra con **El padrino**, que es una película totalmente shakespereana, donde Michel Corleone decide dejar de lado su vida para vengar a su padre, para convertirse en el padre.

-¿Hasta el momento cuántas obras de Shakespeare ha realizado?

Tres. **Hamlet**, **Enrique VIII** y recientemente **El mercader de Venecia**.

-¿Qué nos puede decir de ésta última?

-Como obra es fascinante. A nivel teatral funciona siempre de maravillas. Es una de las primeras que leí y le tengo un cariño particular. Y después me parece una obra interesante para una lectura actual por todo lo que se plantea en torno al tema del antisemitismo. Ahora, por ejemplo, lo habitual, en las puestas posteriores a la Segunda Guerra, ha sido prácticamente invertir los términos en los que está escrita y ponerlo a Shylock como el héroe, el judío que intenta de alguna manera encarar una cierta resistencia contra la opresión y a los venecianos que lo rodean como una banda despiadada, que lo termina destruyendo. Pero si uno ve la historia de las representaciones de **El mercader de Venecia** en general lo que se produjo mucho fueron puestas marcadamente antisemitas y no al revés. Un dato muy revelador es que durante el período del nazismo se hicieron como cincuenta puestas distintas, era como la niña mimada del régimen. Y en un libro de recuerdos de viajes de Lucio V. López, él cuenta que asistió en Londres a una representación de la obra y la descripción de Shylock que hace reúne todos los estereotipos del antisemitismo más marcado. Y digo que es una crónica bastante reveladora porque confluye el antisemitismo inglés, que es muy fuerte, con el antisemitismo argentino. Y López habla de la repulsión que causa el personaje. Y uno se da cuenta

de por qué Harold Bloom dice que la obra es magnífica pero para los judíos no ha sido demasiado gratificante. Y uno dice no, por qué, si la puesta de Al Pacino o de Laurence Olivier, no lo muestran desagradable. Después lees y ves que así se representaba. Se usaba la puesta de **El mercader de Venecia** para explotar al máximo todos los clisés del antisemitismo.

-¿Y el texto legitima una visión de esa naturaleza?

-Lo fascinante de la obra es que da tan bien para una puesta antisemita y para una puesta filosemita o antirracista. Pero da más fácil una puesta antisemita. Lo que no quiere decir que la obra lo sea o Shakespeare lo fuera. Yo termino diciendo que es un error pensar que la obra tiene un mensaje. Es un territorio donde se despliegan la problemática del racismo muy temprana y visionaria. Es como si Shakespeare dijera que ya vio hacia dónde va esto. Es una pieza fascinante para explorar la cuestión del antisemitismo. Y lo que claramente puede ser una puesta antisemita o no, es la puesta. Y es muy interesante ver cuando las puestas están muy sesgadas, ver qué hacen con la obra. Aparentemente durante el nazismo se representaba a Shylock con todos los rasgos del judío despreciable y usurero. Pero el matrimonio de la hija de Shylock con el cristiano Lorenzo era sacado de todas las puestas, porque un judío casándose con una cristiana en escena era intolerable. En 1980, se hace una puesta de la obra en Israel y allí lo que omiten es la conversión de Shylock al final, cuando lo obligan a hacerse cristiano y

él acepta. Entonces, cada sociedad hace un poco con la obra lo que quiere, puede o necesita. A veces cortando y a veces simplemente interpretando.

-Una última pregunta: ¿cómo fue el proceso de adaptación de la novela Las islas a la escena, en aquella puesta que hizo Alejandro Tantanián?

-Fue difícil. Siempre digo que me agarré una hepatitis por aquel tiempo y se la achaco, además de una comedia que ingerí en un restaurante, a aquella adaptación (se ríe). Cuando escribí Las islas ya había trabajado en cine. Y esa novela es más cinematográfica que teatral, en su estructura. Entonces para encontrar una estructura dramática tuve que modificar cosas. Tenía escenas muy teatrales pero la estructura no era dramática. Era algo raro. Y me dije: qué escena me gustaría ver en teatro y qué nueva trama puedo armar con eso. Eso fue lo que más tiempo me llevó. Lo otro fue lo que hablamos: el intento de pasar los diálogos novelescos, que funcionan de una manera, a diálogos teatrales, que funcionan de otra. Y fui cortando, concentrando y después trabajando con los actores. Y trabajé con un equipo alrededor de lujo: un director como Tantanián, actores como Diego Velázquez, Analía Couceyro, Luis Ziemkowski, Diego Penelas. Y después en la parte de vestuario y escenografía se trabajó con dos personas que no venían del teatro sino de las artes plásticas, como Carina Decaro, en el primer rubro, y Sebastián Gordín, en el segundo, que son artistas que admiro mucho. Y todo eso creó un clima muy bueno de creatividad.

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación



**Instituto Nacional
del Teatro
EDITORIAL**