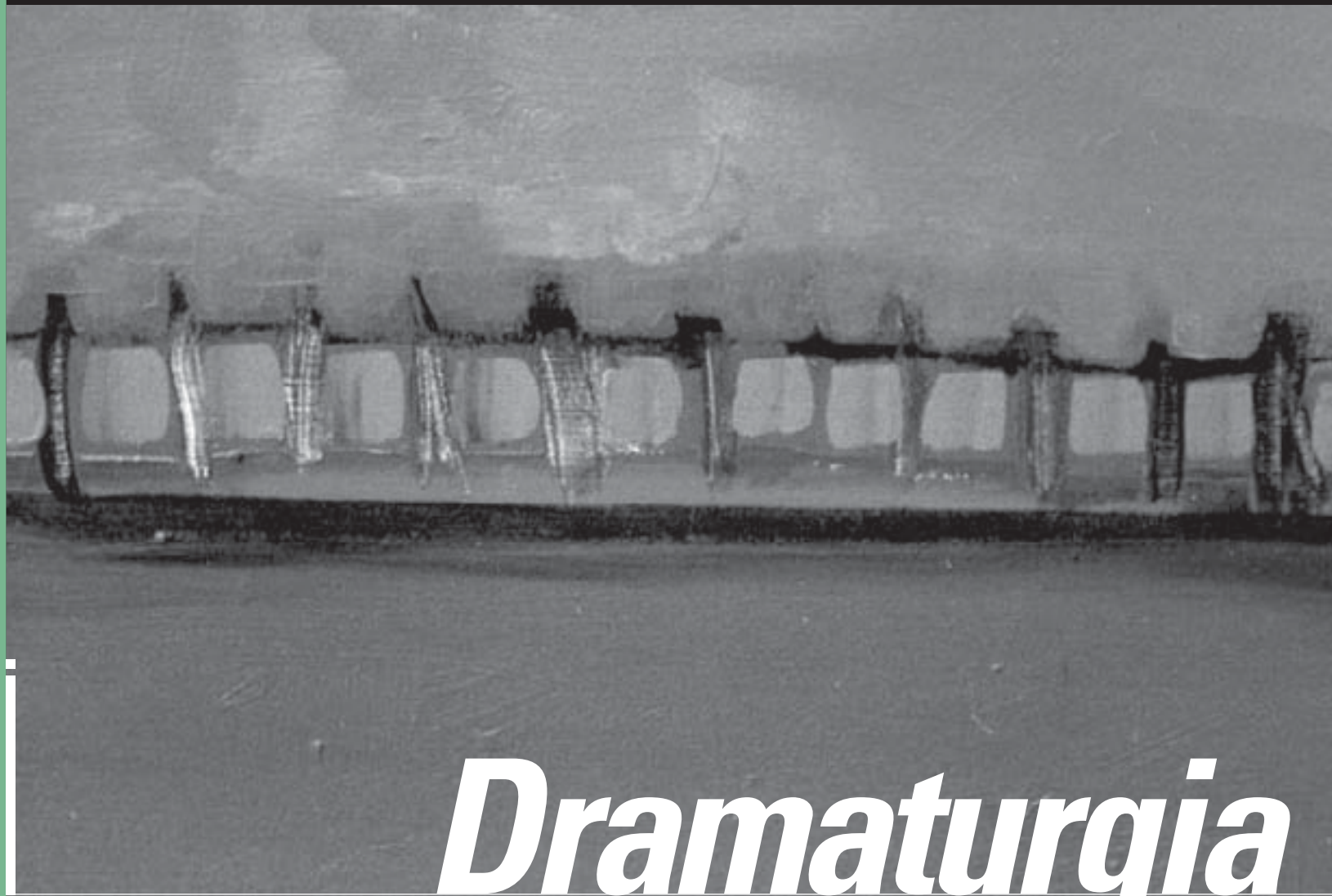




CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 2 - Instituto Nacional del Teatro - Enero 2004



Dramaturgia

Un camino hacia la representación

I N D I C E

1

p/4
Griselda Gambaro

2

p/8
Jorge Accame

3

p/16
Ricardo Monti

4

p/21
Jorge Ricci

5

p/28
Carlos Alsina

6

p/40
Luis Cano

7

p/48
Alejandro Finzi

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación

Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Sr. Daniel Scioli

Secretario de Cultura

Lic. Torcuato S. F. Di Tella

Subsecretaria de Cultura

Lic. Magdalena Faillace

Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro

Sr. Raúl Brambilla

Año 2 N° 2 / ENERO 2004

CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Consejo de Dirección

Graciela de Díaz Araujo,
Claudia Bonini, Francisco Arán,
Mario Rolla, Claudia Caraccia,
Pablo Bontá, Carlos Massolo,
Ricardo Guzmán, Jorge Pinus,
Gladis Gómez, Mónica Munafó

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación

C. Barnes - D. Bilbao - J. Barnes

Corrección

Alejandra Rossi
Teresa Calero
Raquel Weksler

Fotografías

Magdalena Viggiani
Agencia Telam
Complejo Teatral de Buenos Aires
Teatro Nacional Cervantes

Dibujos

Oscar "Grillo" Ortiz

Colaboran en este número

Alberto Catena, Susana Freire, Federico Irazábal,
Roberto Schneider, Gabriela Tijman, Mauricio Tossi

Redacción

Santa Fe 1235- piso 7
(1059) Buenos Aires
Argentina

Tel: (5411) 4816-2484/8868/4815-6661 int. 122

Correo electrónico: prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión

DEL - Humboldt 1803 - Tel. 4777-9177
(1414) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

NOTA DE PRESENTACIÓN

Siete autores - Griselda Gambaro (Provincia de Buenos Aires), Jorge Accame (Jujuy), Ricardo Monti (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), Jorge Ricci (Santa Fe), Carlos Alsina (Tucumán), Luis Cano (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y Alejandro Finzi (Neuquén) - dan cuenta de sus imaginarios en esta serie de entrevistas que propone Cuadernos de Picadero.

Cada uno de estos creadores recorre su producción y le permite a su lector/actor/director/espectador un acercamiento íntimo y develador.

Griselda Gambaro / Buenos Aires

“Escribir es el acto que trasmite el deseo de alguien”

Por Susana Freire

Una de las voces femeninas más intensas que ha dado el teatro argentino en las últimas décadas, Griselda Gambaro se impuso en la década del 60 y continúa desarrollando una producción que no deja de referir aspectos que hacen a la sociedad argentina contemporánea.

Si de alguna manera se puede definir a Griselda Gambaro es como una gran intelectual argentina que vuelca su pensamiento esclarecido tanto en la dramática como en la narrativa, y no está exenta de los acontecimientos sociales a los que ve a través de un prisma que transforma el realismo crítico en una mueca absurda. Esta combinación entre los dos géneros, no muy común en el campo literario, produce resultados extraordinarios.

Pero no menos interesante resulta su personalidad. Autodidacta por naturaleza, es una persona donde la modestia natural resulta ser una virtud inusual. Poco amiga de las grandes luces del teatro, cumple casi con pudor las exigencias de exhibición que demandan los estrenos, prefiriendo la charla íntima, en una mesa de café, donde sus reflexiones adquieren por momento la densidad del humo del cigarrillo. Es una gran maestra, precisamente porque no se lo propone. Simplemente vuelca sus pensamientos en palabras con una envidiable precisión. Sus obras provocan admiración tanto por sus lineamientos estéticos de permanente búsqueda como su postura ética, que se filtra en cada una de sus propuestas y que luego corrobora y reafirma en su comportamiento social.

Griselda Gambaro nació en Buenos Aires en 1928. Sus inquietudes literarias la llevaron a las bibliotecas públicas, ámbitos en los que encontró el manantial para abonar su clara inclinación hacia la escritura.

Debutó como narradora, en 1963, con **Madrigal en la ciudad**; a la que sigue al año siguiente, **El desati-**

no, libro con el cual consiguió el premio Emecé, y **Una felicidad con menos pena**, mención especial en el concurso Primera Plana-Sudamericana.

Su aparición en las lides literarias fue bien recibida, pero a pesar de ello Gambaro sintió que el formato narrativo no alcanzaba para cubrir sus expectativas, es así que en 1965 realizó la versión teatral de **El desatino**, pieza con la que debutó como dramaturga en el Instituto Di Tella, con dirección de Jorge Petraglia. En el momento de esta nota se estaban manejando cuatro proyectos de la autora: **Mi querida**, con Juana Hidalgo, dirigida por Rubén Szuchmacher; **Señora Macbeth** (que acaba de publicar Editorial Norma), que se pondrá en escena en abril con Cristina Banegas, dirigida por Pompeyo Audivert; **Una ama como uno puede**, integrada por tres obras breves y **Falta de modestia**.

Así como sucedió con **Antígona furiosa**, que retoma la tragedia de Sófocles para hablar de las Madres de la Plaza de Mayo, y en una de Shakespeare para hablar de la mujer que acompaña al poder, **Señora Macbeth**, en **Mi querida** toma un cuento de Chejov para hacer su propia versión escénica.

-¿Hay un punto de inspiración en las obras de otros autores?

-Vengo de **Lo que va dictando el sueño** y no recuerdo si **Mi querida** es anterior. Siempre paso de temas “originales” a beber en fuentes de otros autores y, a partir de ahí, contar otra historia distinta.

-¿Hay un tema que te interesa trabajar en estos momentos?

-No, estuve trabajando en la narrativa, en una serie de cuentos y también en un cuento para adolescentes. Pero el teatro vuelve. De una manera misteriosa, la dramaturgia impone su voz de manera imprevista.

-¿Te movilizan para escribir los hechos de la realidad cotidiana?

-Nunca sé muy bien. Es un todo.

-¿Cuándo escribiste *El campo todavía no habían sucedido los hechos que describís en esa obra*?

-Pero ya había datos en la época de Onganía, así como en **Es necesario entender un poco** se reflejaba esa diferencia que hay entre los pobres. Los pobres no comprenden a los otros pobres. Demonizan. Eso lo veo en la realidad, como cuando una toma un taxi y el conductor que trabaja 20 horas por día demoniza a los piqueteros. No sucede en todos, pero hay pequeños cónclaves donde se manifiesta la xenofobia o el odio a la diferencia porque el otro es distinto.

-¿Pesó en alguna de tus obras el tema religioso?

- Como tema central no, pero creo que hay cierta ligazón con un aspecto de la existencia que tiene que ver con lo misterioso, con lo inasible, con lo que está más allá de nosotros, que tratamos siempre vanamente de explicar.

-¿Cómo te imaginas a la mujer en el poder?

- Hay mujeres que tienen y han tenido poder acá y en el mundo, que no siempre han sido buenos ejemplos. El hecho es crear un poder propio, distinto al masculino. Por lo general imitan el poder masculino. La cuestión sería crear un espacio inédito de poder, crear un espacio político distinto, como las Madres de la Plaza de Mayo o las Abuelas. Pero será un largo camino a recorrer. Creo que eso pide mucho esclarecimiento sobre lo que es el poder, lo que significa, los peligros, la propia ambición.

-¿Alguna vez pensaste en la mujer como víctima más que como víctima?

- Sí, por supuesto. No sé si en alguna obra lo reflejo. Creo que son más víctimas que victimarias. Basta ver los datos de la violencia en España, por ejemplo, ejercida contra la mujer. Es un problema muy serio que tiene la sociedad española. O los datos de acá que

muestran asesinatos de mujeres por parte de sus parejas. Las estadísticas hablan muy claramente sobre cómo se ejerce la violencia familiar y contra la mujer.

-¿Tampoco trataste el tema de los chicos, al menos, en el teatro?

- No. Sólo una vez, en **El desatino**, aparece un chico que es víctima. Pero no recuerdo otro caso.

-¿Te duele el tema de los chicos como para tratarlo en una obra?

- No, siempre hay una especie de separación entre el dolor personal que puede ocasionar un hecho particular con la escritura. Si no, no se podría escribir. Los sentimientos personales pasan por un cedazo que permite tomar distancia como para objetivar el hecho en sí en una obra de teatro o en una novela.

- Dicen que si el hombre fuera feliz no existiría el teatro.

- Es una utopía. Recuerdo una anécdota, cuando en 1983, subió Alfonsín con todo esa expectativa tan pronto desmentida, me encontré en la Plaza Dorrego a Omar Grasso, quien me abraza entusiasmado y me dice: "De qué vas a escribir ahora. Ya no vas a tener más temas." Además, creo que también se puede escribir sobre los distintos modos de la felicidad.

-¿Pero no sería un drama?

- Si todos fuéramos felices inventaríamos el drama para que la gente pudiera llorar por algo.

-¿Alguien te dijo algo similar cuando asumió Néstor Kirchner?

- Bueno, yo no fui a ninguna plaza en ese momento. El escepticismo, desde el '83 en que subió Alfonsín a este 2003, ha crecido de manera pavorosa.

-¿No queda espacio para la esperanza?

- Sí, queda. La gente no sé si tiene esperanzas, pero sí alguna expectativa. Por las medidas que está tomando este gobierno es como tomar aire con estas actitudes. Es fundamental que cambie la situación económica. Por otro lado, cómo se puede tener esperanzas si vemos esta ciudad fantasmal, con los cartoneros a la noche, con los piqueteros, con la gente sin trabajo, la situación de la juventud. Son datos muy pesados, aunque uno tenga cierta expectativa. No es que se le achaque a este gobierno una situación que hace tiempo se viene gestando. Lo que sí se espera



Escenas de «Es necesario entender un poco»

son medidas urgentes que solucionen las cuestiones de trabajo. No es el asistencialismo, ni ninguna otra medida. Es el trabajo.

-¿Con una buena dirigencia, este país tiene el potencial para salir adelante?

- Creo que sí. Cuando se lee en el diario que cierta clase dirigente, donde también hay integrantes del clero, no se resignan a viajar en primera clase en los aviones, me corren escalofríos. De ahí que la decisión de Kirchner de atenderse en un hospital público, una la valoriza enormemente.

-¿No puede ser una actitud demagógica?

- No la entro a considerar como tal. Lo hizo, me parece bien.

LA CREACIÓN

A pesar de que existe una interesante variedad de temas en sus obras, la constante radica en las relaciones humanas: el enfrentamiento que surge entre dos personas de las cuales una se impone sobre la otra, y lo hace con crueldad y placer. Un ejercicio nefasto del ejercicio del poder, que no sólo se encuentra en los estamentos gubernamentales. Ejemplo de esto lo encontramos en muchas de sus obras: **Las paredes, Los siameses, El campo, La malasangre, Puesta en claro, Morgan**, por mencionar algunas, temática que la autora desarrolla casi en forma inconsciente.

-¿Cómo es el proceso creador?

-Cada artista, cada creador tiene uno propio. El mío yo no lo he llegado a descifrar, y lo he dicho varias veces. No sé en qué momento se me ocurre una idea o una imagen que va a desencadenar una obra. No lo sé. Hay épocas en que pienso que nunca más se me va ocurrir nada, es una especie de vacío, de vaciamiento

que aunque las he pasado toda mi vida, siempre me provoca cierta inquietud; pero de pronto, se ve que son épocas de almacenamiento, porque entonces surge una idea que promueve ese acto apasionado que es escribir. Si esa idea, o imagen, o situaciones no se me presentan con fuerza no las tomo. No me acerco para salir de ese vacío. Porque la necesidad tiene que ser imperiosa, tiene que ser fuerte el deseo, y uno tiene que ver de manera decisiva esa intención de abocarse a un trabajo determinado. Si no, lo dejo pasar. Cuando se me ocurren ideas o imágenes que son débiles las dejo pasar. No soy avara en ese sentido, de anotar en un papelito. No. No. Si son buenas ya van a venir en otra forma, con otra envoltura más poderosa.

- ¿Cuándo tenés una idea muy fuerte que atrapa, te sentás a escribir?

- Y sí, es inevitable.

- ¿Te imponés una rutina?

- No me impongo ninguna rutina. Estoy ahí en ese trabajo y escribo todo lo que puedo y al otro día lo leo, lo paso a máquina para leerlo más claro, porque mi primera escritura es a mano. Después sigo todo el tiempo que puedo hasta que termino. Tengo una urgencia, una compulsión por terminarlo. Trabajo en esa obra hasta que no veo ya nada. Aunque es muy engañoso eso de no ver ya nada. Ahí dejo que el tiempo trabaje conmigo. Entonces vuelvo.

-¿Tomás distancia del trabajo? ¿Lo dejás madurar?

- Depende de cada trabajo. La **Señora Macbeth** la escribí en un mes y no pasó tanto tiempo hasta que la corregí e hice la versión definitiva. Depende del tipo de trabajo. De los cuentos que estoy escribiendo ya hace como dos años, a uno cada tanto lo corrijo y lo pongo



en la carpeta, lo vuelvo a mirar, pienso si lo incluyo con otros o no. En fin, es otro tipo de trabajo. Mientras tanto me dedico a otra cosa.

-¿Podés trabajar más de una obra al mismo tiempo?

- En el caso de los cuentos sí, en otros casos no. Por lo general, termino una obra para empezar otra. Es difícil disociar la cabeza. Estar pensando con intensidad en una obra y cortar ese impulso para dedicarme a otra; aunque sea menor, no puedo. A veces lo hago, pero me cuesta muchísimo, es un gran esfuerzo que me produce fatiga mental.

-¿En algún momento, cuando estás cocinando por ejemplo, hay alguna situación o personaje que se te impone?

- Bueno, sí. A veces estoy cocinando y de pronto se esclarece algo sobre lo que escribí, entonces corro para anotar. Ahí se me quema la comida.

-¿Y cuando dormís?

- Soy de trabajar mucho en esa zona entre dormevelas, sueño. A veces sé que he escrito textos en esa zona de dormevelas y me digo que tengo que recordarlo. Cuando me despierto, no recuerdo nada.

-¿Y no te levantás para escribirlo?

- No, porque es un estado de sueño. No es vigilia. Estoy más dormida que despierta.

-¿Son personajes o es una situación?

- Puedo escribir un cuento y me parece bellísimo. Cuando despierto puedo no recordar ni una frase, pero tengo la sensación de esa perfección que nunca alcanzo.

-¿Cómo dramaturga, tenés alguna ambición?

- No, no tengo ambiciones. ¿Qué ambición podría tener? Sé que si escribo una obra voy a tener directores y directoras interesados en ese trabajo y que seguramente quieran ponerla. Muy pocas veces recuerdo que haya ido con el material bajo el brazo buscando quien quisiera hacerlo.

-¿Escribir una obra de teatro es una tarea intelectual, pasional, emocional, visceral?

- Es el acto que transmite el deseo de alguien, un deseo que engloba a ese alguien, a una persona. No está fragmentado, es un acto visceral pero también intelectual porque uno corrige, trabaja ese material, a veces sabiendo a dónde va, a veces ignorándolo, pero nunca es un acto separado de la integridad de uno mismo.

- ¿Tenés muchos proyectos encajonados que nunca verán la luz?

- No, no. De vez en cuando, rompo. No rompo demasiado porque significa el fin de una vida, pero rompo. No van a poder hurgar mucho en mis papeles. Sí tengo notas o conferencias que he dado sobre teatro, literatura o cultura. Siempre me propuse revisar, seleccionar o ver, pero nunca tengo tiempo para eso.



Jorge Accame / Jujuy

“Las vidas más intensas están casi siempre en la gente más humilde”

Por Gabriela Tijman

Con **Venecia** el escritor Jorge Accame, un porteño radicado hace algo más de dos décadas en San Salvador de Jujuy, alcanzó una gran trascendencia internacional. Pero su producción literaria no se inició con esa obra. Cuentos y novelas lo fueron guiando hacia el drama y una influencia fundamental, la del director teatral jujeño Tito Guerra. Hoy su trabajo se reparte entre distintos géneros (sus últimas publicaciones narrativas son **“Segovia o de la poesía”** –novela– y **“Cumbia”** –cuentos–) y el teatro se ha instalado con fuerza en su carrera.

–¿Por qué tu trabajo como autor teatral surgió luego de tu traslado a Jujuy, en 1982? ¿Qué pasó anteriormente?

– No sé si puede hablarse de que cuando empecé a escribir teatro había algo anterior. La verdad es que el teatro me interesó desde siempre, pero se me hacía complicado porque no es un fenómeno que depende solamente de uno, sino que se ponen en juego otras voluntades, otros talentos. De manera que mis primeros intentos para escribir teatro fueron fallidos. Me acuerdo de haber empezado a escribir una obra cuando estaba en la facultad, en la misma época que escribía otras cosas, como cuentos, poemas. Los primeros intentos fueron muy frustrantes porque no tenía ninguna manera de pararme en un escenario y ver cómo eran las cosas. Así que mi acercamiento era exclusivamente desde la literatura. Ahora que lo pienso, creo que todo lo que escribía en esa época era frustrante, porque no sobrevivió nada. De esa época no tengo absolutamente nada.

–Pero el teatro era una frustración especial...

–Claro, me sentía –dentro de mis inconscientes limitaciones– más sólido escribiendo poemas o cuentos, porque sentía que me faltaban varias pautas para escribir teatro. Eran diálogos muy apasionados, medio patéticos.

–¿Recordás algo que hayas escrito en aquella época?

–No me acuerdo bien con qué empecé... Hubo una obra que fundía un poco algunos elementos de obras que me habían impresionado mucho, pero no era nada que tuviera, ni tuvo tampoco, ninguna proyección. Así que me olvidé por un tiempo del teatro, hasta que llegué a Jujuy. Podría decir que cuando llegué a Jujuy había una parte anterior de producción, pero nada de

esa parte hoy sobrevive. Siempre fui como empezando de nuevo, manteniendo todos los géneros más o menos en el mismo nivel de producción, porque todos me producían el mismo grado de curiosidad. Entonces acá, en Jujuy, intenté conocer a algunos directores. El primero fue Tito Guerra, del Grupo Jujeño de Teatro. Tito era, si no la persona más talentosa que conocí personalmente en mi vida, uno de los más talentosos. Un intuitivo, un tipo genial. Era muy simple. Me acuerdo que uno le presentaba una obra y él enseguida descubría el problema y tomaba todos los atajos como para llegar al nudo y solucionarlo.

–Y eso era lo que necesitabas.

–Sí, claro. Además, Tito era un hombre inconsciente de su propio talento, y eso lo hacía más genial. Me acuerdo que para esa época había escrito una obra, sobre un cuento folklórico de un pacto con el diablo. Se la mostré, él la leyó y lo único que me dijo fue: “Está bien, pero cuando los personajes vayan a comer no pongas que comen palta o lomo con champiñones, eso no hace falta”. Era una sola cosa, pero eso me hizo ver que mi obra estaba plagada de detalles inútiles que no servían para nada, cosas que no hacían a la teatralidad. Por supuesto, esa obra ahora estará perdida, quemada, hace décadas que no la veo.

–¿Cómo fue que empezaron a trabajar juntos, entonces?

–En ese momento, él estaba trabajando en **Manta de plumas**. Estaba muy entusiasmado y me contaba que había descubierto mucha afinidad con la obra **La grulla crepuscular**, de Kinoshita, y la cultura coya. Le parecía que se podía hacer una fusión interesante. Yo estaba todavía un poco afuera del grupo, así que no lo seguía demasiado. Había visto trabajos de él, como

una versión maravillosa de **El organito**, de Discépolo, que me había encantado. Pero estaba como al costado de este nuevo proyecto de **Manta de Plumás**. Creo que le escribí un par de artículos, más desde lo teórico, como presentando la obra. Mientras él ponía en marcha eso y le iba muy bien –porque anduvo por todo el país y gustó mucho–, paralelamente empezamos un proyecto juntos, que fue la primera obra, que se llamó **Pajaritos en el balero**. Es una obra muy simple, de un chico al que llaman equivocadamente para jugar en un club de Buenos Aires, y el chico se va de acá. Si la leo hoy, me parece una obra muy mala. Con eso me inicié como el autor del grupo.

–Cuando decís que trabajaban juntos, ¿qué significa eso? ¿Cómo era el método de trabajo, si lo había?

–Sí, lo había, claro. Yo asistía bastante a los ensayos, e íbamos viendo qué partes hacían falta en la obra según la necesidad, de acuerdo con lo que se avanzara. No me acuerdo exactamente de los detalles, pero sí por ejemplo de que cuando ya la habíamos dado por terminada y estaban con los últimos ensayos para largar el estreno, un día se me aparece Tito en casa diciéndome que a la obra le hacía falta algo, que venía muy acelerada, con mucha acción, y que necesitaba como un anticlímax, como una laguna poética en donde detenerse y poder pasar al final. Entonces le hice un monólogo –que entre nosotros lo llamábamos “el monólogo de la soledad”–, y con eso ya le dimos la puntada final.

–¿Ésa fue tu primera experiencia de concretar un texto teatral que después se representó?

–Sí, ésa fue mi primera experiencia. Recogí mucho de las improvisaciones de los actores, porque las si-

tuaciones daban. Empecé con la obra un poco solemne, y después me di cuenta de que la cosa venía más para juego, y me enganchaba en lo que tiraban los actores, y yo mismo les tiraba más cosas e íbamos armando el texto. Así que quedaron muchísimos chistes de los actores. Era un trabajo no de creación colectiva pero sí de muchísimo intercambio. Eso era lo bueno. De esa obra, me acuerdo mejor de las cosas que inventaron ellos. A mí la obra no me gusta, me parece que simplifica mucho las cosas y tiene como una ideología que hoy ya no comparto. Pero fue también un trabajo de descubrimiento, por haber llegado a Jujuy, como de enamoramiento con el lugar y de oposición al lugar en el que había vivido y del que me había ido. La obra centraba esa posición.

–Y el personaje, además, hace el camino inverso que vos acababas de hacer.

–Exactamente. Es una obra que ya no quiero, aunque le estoy agradecido porque me permitió iniciarme como autor teatral. Pero no me interesa. Y trato de ocultarla lo más que puedo. Sobreviven algunas copias, siempre, es un trabajo de destrucción ímprobo.

–¿Nunca se volvió a poner?

–Sí, la buscan mucho en los colegios. A los chicos les gusta mucho. Por supuesto, ellos no saben nada de eso de que hay que pedir autorización, entonces cada tanto me llaman y me dicen que van a hacer una versión de mi obra. Yo digo “ay, cuándo se acabará esto”.

–¿Viste alguna de esas puestas?

–Sí, he ido a verlas.

–¿Y sigue sin gustarte?

–Es que la obra no tiene solución. Lo que se ve en esos casos es la frescura de los chicos, la pasión, cómo se engancha el público.



Escena de «Venecia» (San Luis)

—¿Cuál fue el primer trabajo que hiciste que te gusta mostrar?

—No sé... siempre entro en crisis con lo que hago...

—Algo que no quieras hacer desaparecer...

—(Se ríe). Creo que la segunda que hicimos con el Grupo Jujeno era más sólida. Se llama **Casa de piedra** y está estructurada sobre la historia de vida de una india chahuanka. Lo interesante de esa obra es precisamente el deseo de ella de tener una casa de piedra —lo dice en su historia de vida—, pero estar condenada a una vida nómada. Está siempre entre la frontera de Bolivia y Argentina, a veces Paraguay, y lo interesante es que muchas veces ella no sabe en qué país está, no hay fronteras para ella. Es como una metáfora de la vida nómada, libre, pero que también tiene su parte difícil, porque ella lo que desea es tener una casa de piedra. Bueno, esa obra nunca la construí como obra sino que quedó como apuntes. Fue lo segundo, y salió un lindo trabajo. A mí me gustó y veo que tiene su valor, pero me deja un poco cortado el hecho de que casi no tiene humor. Hay algunas escenas con humor, pero es una vida demasiado dura como para trabajar el humor.

—Y a vos te interesa especialmente el humor...

—Sí, me gusta trabajar la comedia. En las otras cosas, siempre veo que poco a poco se transforman como en un ladrillo y termino dejándolas. De un tiempo a esta parte, si no puedo trabajar con el humor, tiendo a dejar el trabajo.

—¿Eso fue siempre así o apareció después de tu llegada a Jujuy?

—Creo que ha sido sobre todo en mis trabajos teatrales, que desde siempre estuvieron vinculados con lo popular. Porque trabajar el humor popular me pone en contacto con la gente, establece una cierta unión entre

las personas. En **Casa de piedra**, por ejemplo, hay un personaje —no me acuerdo si lo que dice el personaje lo saqué de la historia de vida de esta india o fue una idea mía— que en un momento dice “Si no podés reírte cuando trabajás, entonces mejor no trabajés”. A mí me parecía una frase muy buena. Siempre tuve una tendencia a trabajar con el humor, pero el teatro se presta más para el juego, y yo juego con personajes populares. En estos personajes populares, marginales, el humor está siempre muy presente.

—Es como una forma de compensar la dureza.

—Claro, una manera de hacer más grata la vida, que se les hace muy difícil.

CAMBIO DE AIRE

—¿Creés que tu traslado a Jujuy y el contacto con otra cultura fue un estímulo para la creación teatral?

—Seguramente. Creo que en Buenos Aires la gente vive muy prisionera de su clase social. La gente que ves es más o menos gente como vos, que ha tenido una educación parecida, unas posibilidades parecidas, con intereses parecidos. Al llegar a Jujuy, tuve la posibilidad de relacionarme con gente de distintos sectores sociales, y eso me permitió elegir, de alguna manera, dónde me interesaba más contactarme y conocer. Me parece que el hecho de venir a Jujuy fue bueno porque me dio otra perspectiva del país. Es decir, en Buenos Aires vos tenés como una visión muy limitada, estás como muy preso de actividades febriles. Estás en un sitio social y estás muy presionado por el trabajo, la lucha diaria, esas cosas. Esto es un poco distinto. Me parece que esto me permite una visión más amplia. Y no digo que Jujuy sea el único lugar, obviamente, en cualquier provincia fuera de Buenos Aires podés tener

una perspectiva similar o equivalente. A mí me gusta Buenos Aires, allá tengo mis amigos, mi familia, pero lo que te va generando de a poco es indiferencia. Indiferencia por los demás, porque estás demasiado pendiente de vos mismo. En cambio acá tenés que abrirte a todo otro mundo también por necesidad, porque así es la vida acá.

—¿Cómo trabajaste los personajes típicos de esta cultura, como los de Casa de piedra, Chingol Compani y Suriman? Porque muchas veces, el abordaje de temas o personajes de una cultura diferente hace que el autor termine en una especie de pintura costumbrista, algo que no sucede con tus obras. ¿Cómo fue ese acercamiento a la vida de un lugar al que vos no pertenecías?

—Es que creo que el teatro tiene que ser así. Porque el hecho teatral se produce con un actor, frente a un público y en un acto presente, no es como el cine. Así que aquello de lo que se habla tiene que ser de interés directo del público, no puede ser de otra manera. Sé que también se hace de otra forma, y hay autores a los que les interesa trabajar de otra manera, pero a mí no me gustaría que quedara en la anécdota particular. Obviamente, ese hecho debe tratar de convertirse en algo universal, que eso que se dice ahí en ese momento tan particular, tan anecdótico, pueda entenderse, emocionar y hacer pensar en otros lugares. Pero desde el momento que estoy escribiendo acá, no podría escribir teatro de otra forma; tengo que escribir con lo que le interesa a la gente del lugar donde estoy.

—¿Hiciste algún trabajo especial de búsqueda, estudio o documentación para conocer tradiciones, costumbres e incluso el lenguaje, para

armar ese universo en el cual se mueven los personajes?

—Creo que simplemente con estar en el lugar y no ser demasiado sordo, te vas impregnando. A mí me gusta mucho escuchar a la gente. Y descubro que las vidas más intensas están casi siempre en la gente más humilde. Probablemente ese lenguaje es el que a mí se me fue impregnando, y a la hora de escribir una obra de teatro lo he podido utilizar.

—¿Qué te pasó con el juicio del público o de tus pares a la hora de poner esas obras sobre un escenario aquí, en Jujuy, siendo que venías “de afuera”?

—La verdad que no lo pensé. Es que me parece que el teatro tiene muchas voces, y seguramente ni se me pasó por la cabeza eso, porque el grupo de teatro era de Jujuy, el director y los actores eran jujeños. Sabía que ellos no me iban a dejar mentir. De hecho, el lenguaje en el que entregué mi primera obra era mucho más neutro. Ellos lo fueron acomodando a sus necesidades, hicieron a los personajes más pícaros, no tan serios o tan reflexivos como yo los había puesto. Eso me parece que es la gran enseñanza que tuve de este grupo. De saber mezclar las cosas como para que no se noten tanto los hilos.

—Después de todos los años que estuviste acá, ¿te sigue resultando estimulante trabajar con personajes bien locales?

—Siempre hay un desgaste y uno está moviéndose continuamente. Acaso el cambio de género también sea una excusa para ver las cosas de otra manera. Quiero decir, en el teatro puedo ver a los personajes de una forma, y cuando me satura esa forma de verlos, es posible que el cambio de género esté indicando otra manera de verlos. A mí me suele pasar que me cansan



Escena de «Venecia» (Misiones)

los proyectos. Cuando veo hacia dónde van, ya no me interesa seguir indagando, y muchas veces termino algunos por obligación, porque pienso que así como me interesó plantearlo, a algún lector le puede interesar leerlo. Pero muchas veces lo dejaría por la mitad, ya es suficiente.

—El placer está en desentrañarlo...

—Creo que sí. Además, en ese sentido soy muy poco comprometido. Si a mí me cansa algo, lo dejo. Si me cansa una película, un libro, los dejo. Hay gente que tiene que terminar, pero yo esas obligaciones no las siento. Me encantaría que mi vida fuera leer y escribir caóticamente todo el tiempo. Puro placer.

DE LO ANECDÓTICO A LO UNIVERSAL

—¿Cuánto tiempo trabajaste con Guerra?

—Bastante... Hicimos la primera obra en el 86, y me parece que la última fue en el 90, pero con un coletazo que duró hasta mediados de los noventa, porque con **Chinguil** anduvimos bastante. Después escribí **Venecia**, por supuesto pensando en él. Incluso toda la investigación la hicimos juntos. Finalmente terminé siendo otra cosa, pero **Venecia** se inició como una investigación sobre la prostitución en Jujuy. Una vez fuimos en su auto y él me fue mostrando viejos cabarets, me contó anécdotas, algunas graciosas y otras trágicas, historias de prostitutas de acá. Todo eso, de alguna manera, se acomodó en mi imaginación y lo usé, pero después la prostitución pasó a un segundo plano, pasó a ser el contexto, como un lugar donde aparentemente puede ser más difícil el amor. Era como un antagonista de la situación, donde uno podía apoyarse para un conflicto.

—Venecia es un buen ejemplo para hablar sobre la adaptación de un texto teatral a otros

escenarios. Decías que el teatro tiene que ser universal...

—...como todo el arte, ¿no?

—Precisamente Venecia fue puesta en otros países y adaptada más de una vez. ¿Es la única de tus obras que tuvo esas modificaciones?

—Sí, es la única. Las otras, que yo sepa, no han salido del país.

—¿Cómo viste o viviste esas adaptaciones de Venecia?

—(Piensa largamente) Escribí **Venecia** hace tiempo. La escribí con mucho cariño, me dio muchas satisfacciones, pero hoy estoy un poco lejos de eso. Digamos que la contemplo con un poco de admiración como quien contempla un hijo que creció y se fue. Además, estoy acostumbrado a sorprenderme con **Venecia**, puede pasar cualquier cosa. **Venecia** ya probó que puede continuar o puede morir mañana, puede hacer lo que se le dé la gana. Una de las cosas que noté en las puestas del exterior es una constante que me parece un acierto: en los países llamados del primer mundo, se mantiene Jujuy como lugar; en los países más parecidos al nuestro, como Chile o México, han preferido llevarlo a la realidad local, ponerla en un pueblo de ese país.

—Lo mismo que pasó con otras provincias argentinas.

—Claro, por ejemplo en Misiones la llevaron a un pueblo del litoral. Pero en las puestas de Estados Unidos, Londres, Montreal y Eslovenia la mantuvieron en Jujuy, Argentina. Supongo que es porque es inverosímil pensar que en un pueblo de Estados Unidos o de Gran Bretaña no supieran dónde estaba Venecia. Entonces, ese distanciamiento hacia un lugar de Latinoamérica servía. Además, estaba todo hecho, para qué cambiarlo.

LA RESURRECCIÓN DE UNA OBRA

—¿Qué pasa ahora con el teatro en Jujuy?

—Pasan cosas, y creo que van a pasar más, todavía. Justamente ayer tuve una experiencia de lo más curiosa. Me llama un chico que conozco, que está en el profesorado de teatro, para invitarme a un espectáculo a la noche. Fui, pensando que podía ser **Pajaritos**. **Casa de piedra** nunca se publicó, y difícilmente haya fotocopias dando vueltas, así que podía ser **Suriman**, **Chinguil** o **Venecia**. Me dicen el nombre de la obra, **Lo que no es del César**, y tuve que hacer un esfuerzo de memoria para recordarla. Fue una obra de la que escribí como diez versiones y siempre me pareció que le faltaba algo, y la deseché. La historia estaba buena, pensé que era divertida, pero algo le pasaba que no terminaba de verla, no podía terminarla como quería. Así que la dejé. Se la pasó a una profesora de teatro una vez, y nunca más. Así que un poco por curiosidad, fui. Y la verdad es que me sorprendió. Volví muy entusiasmado, con la idea de que se podría ajustar y terminar.

—¿Cómo es la obra?

—El argumento es así, más o menos. Son tres legionarios romanos que están en Nazareth y pasan justo cuando el ángel le está haciendo la anunciación a María. Estos tipos estaban midiendo porque querían hacer un acueducto y tenían que voltear la casa de María, entonces cuando ven al ángel deciden atraparlos. Le pegan un garrotazo en la cabeza, lo duermen, lo atan y lo atrapan. Y se lo llevan. No saben dónde llevarlo. Es un problema. Si lo llevan al campamento de la legión, los superiores se lo pueden sacar y hacer pasar que el mérito es de ellos. O lo pueden llevar al circo, pero no saben qué hacer. Entonces deciden ir a la casa de una prostituta que ellos frecuentan para ver si

los deja tenerlo ahí por una noche, un tiempito. Después de largas tratativas con esta mujer, lo dejan ahí. Pero hay un problema: no saben para qué vino. Ellos lo relacionan con sus propias creencias, con Júpiter y todo eso. Pero no le entienden. El ángel habla todo el tiempo y ellos no entienden nada. No parece enojado, sino que simplemente habla. Entonces la prostituta les dice que ella conoce a un hebreo que habla siete dialectos celestiales, que los puede ayudar. Todo en una

clave muy cómica. Inicié esta obra como un homenaje a los tres chiflados, así que los legionarios tienen un poco la personalidad de ellos. Está el torpe, el tonto y el que más o menos maneja la cuestión y les pega a los otros. Bueno, llaman a este profeta hebreo que dice que sí, que efectivamente conoce el dialecto en el que habla el ángel. Entonces empieza a traducir. El tipo les dice que el ángel quiere que lo suelten, y que si no les van a caer un montón de maldiciones para sus hijos y

EL INTERÉS POR LOS MÁS CHICOS

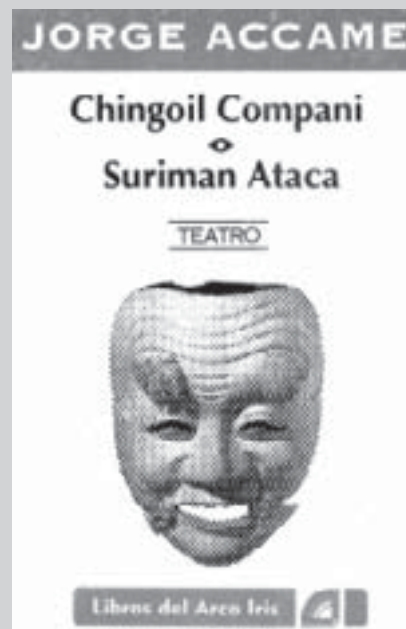
—La edición de tus obras Chingoi Compani y Suriman Ataca, como así también una antología de cuentos para jóvenes que publicaste, incluyen una sección con propuestas para que los docentes trabajen esos textos con los alumnos de la escuela. ¿Por qué ese interés especial en acercar tus textos a la educación formal?

—Fui muchos años profesor de secundaria, y me pareció y me sigue pareciendo el mejor lugar y el más natural para formar lectores. Me parece que el ímpetu, la nobleza, la curiosidad, el idealismo que tienen las personas a esa edad no los vuelven a tener nunca más. Siendo profesor he tenido muchas satisfacciones viendo cómo algunos chicos se convertían en lectores, en lectores furiosos, de leer sin cesar. Yo sé que **Suriman** y **Chingoi** se hacen muchísimo en las escuelas. ¡Y también esta otra obra que trato de ocultar pero que cada tanto aparece! A mí me invitan a veces a colegios, a hablar con los chicos. El año pasado he tenido una experiencia en un grupo, donde empecé hablando de que las obras se independizan, estas cosas, y éstos ya sabían algo de

Pajaritos. Entonces una de las chicas, cuando terminé toda mi perorata de la independencia de la obra del autor, me dice: “Entonces si sus obras se independizan y ya no le pertenecen, ¿por qué siempre está tratando de impedir que hagamos **Pajaritos?**” (*se ríe*). Claro, tiene razón, no le dije nada, es más de ellos que mía, no sé qué le podía decir. Estuvo buenísimo. Así que bueno, que sea lo que Dios quiera.

—¿Qué valor creés que tiene el teatro como herramienta pedagógica o formativa?

—Creo que cualquier expresión profunda tiene un impacto importante. El teatro, en particular, probablemente tenga la ventaja de la sociabilización. Hay muchos chicos que son tímidos, o les cuesta salir de sí mismos. Es una etapa difícil, y me parece que el teatro les puede tirar un buen salvavidas. Igual, lo que a uno le puede dar el teatro a otro se lo puede dar otra cosa, la escultura, cualquier otra expresión artística. Creo que siempre cuando vos descubris un texto, del arte que sea, que intenta decir algo profundo, tenés una conmoción, te conmueve.



toda la descendencia. Éstos lo piensan, porque ya les está saliendo medio caro, parece que come mucho pan, no lo pueden mover porque tienen miedo de que se lo saquen, son muchos problemas. El único que se opone es el Decurión, el que manda, pero al final todos están tan asustados y tan desesperados por deshacerse del ángel que terminan atando al Decurión y hacen volar al ángel. Por supuesto, al final se descubre que el profeta no entendía una palabra de lo que decía el ángel. No me acuerdo bien, pero una de las últimas frases es del Decurión, que dice "lo que más bronca me da es que ahora no vamos a saber para qué vino".

—Y te gustó lo que viste, entonces.

—Sí, me gustó mucho, porque estaba en equilibrio: medio grotesco, pero al mismo tiempo te creías a los personajes. Estaba muy bien, muy divertido. Lo habían hecho en semimontado, y aprovechaban todas las limitaciones para convertirlas en ventaja. Por ejemplo, leían directamente las acotaciones, del tipo: "tal personaje mira a todos sorprendido", haciendo un juego con la ropa del personaje. Estaba muy bien, la verdad que sí. Creo que así, en semimontado, la obra tenía un encanto que seguramente va a perder si hacen el montaje completo. Pero bueno, ganará otras cosas, como dinamismo, porque se hacía un poquito entrecortado. Pero me permitió ver que puede andar. Me quedé contento.

—¿Esta conclusión está relacionada particularmente con esta obra, o te hace pensar que alguna otra de las que desechaste podría revivir, con la puesta adecuada?

—Es cierto, es lo que sucedió también mientras trabajé con el Grupo Jujeño de Teatro. Porque ahí tenía una

posibilidad de probar mis textos. Cuando dejé de trabajar con ellos, empecé a depender de otras cosas que para mí son inseguras. Sí creo que lo que más me gustaría es integrarme a un grupo que me guste, porque tampoco es fácil encontrar un grupo que a uno lo convenza totalmente, o que por lo menos esté en sintonía. Pero sería lo mejor que me podría pasar. Creo que es la mejor manera de escribir teatro, con un grupo en el que vos tengas confianza.

—En todo el tiempo que no trabajaste de ese modo, ¿pensaste en buscar o buscaste un grupo y no lo encontraste?

—Sí, lo he pensado frecuentemente, pero es algo que adquiere mayor fuerza ahora, al enfrentarme con una cosa así. Pero no sólo en mi caso. Lo de anoche eran tres obras. Invitaron a tres autores de acá, de Jujuy, y creo que para todos fue una cosa muy útil. Pero no solamente útil, sino que abre una esperanza o confirma que el teatro en Jujuy puede adquirir mayor fuerza. Me parece que el semimontado es una técnica fantástica, porque podés trabajar con poco presupuesto. Y verdaderamente, cuando el producto es bueno, te olvidás de que los tipos están leyendo un papel o que la obra, digamos, no está terminada.

—¿A cuál de tus obras querés más?

—No sé a cuál quiero más... Quiero a los cuentos, me parece, los cuentos de **Cumbia**. Eso es lo que más quiero. Me parece que el del cuento es mi lenguaje más natural. O lo fue, al menos. Y entre lo que hice, lo que me parece más digno está entre los cuentos. Pero ninguna obra me interesa mucho, ya pasaron. La mejor es la próxima.



DE UN GÉNERO A OTRO

—¿En qué estás trabajando ahora?

—Estoy haciendo varias cosas. Nunca trabajo en una sola. Estoy escribiendo una novela y pasando a clave dramática mi novela **Segovia o de la poesía**.

—¿Cómo es ese pasaje a clave dramática?

—Estoy viendo la posibilidad de ceñirlo a un espacio apropiado para que se pueda transformar en obra teatral.

—¿De dónde salió Segovia, como novela?

—Hace un tiempo publiqué una antología de poetas falsos que se llama **Cuatro poetas**. Son poetas que no existen. Eso surgió una vez que pensé que no iba a escribir más poesía y empecé a hacer como una limpieza, buscando poemas viejos. Ahí vi que algunos tenían más que ver con unos que con otros, y los fui separando en varios piloncitos que terminaron siendo cuatro. Cuando tuve los cuatro montoncitos pensé que podían ser de poetas diferentes. Y dije ¿por qué no?, ¿por qué no pueden ser poetas diferentes? Con esa idea, entonces, junté otros poemas más nuevos y los agrupé según las actitudes. No me daba para hacer una obra de cada uno, como Fernando Pessoa, pero sí me daba para una antología. Entonces inventé una biografía para cada uno, y me empezó a dar curiosidad, ganas de verlos un poco más. ¿Por qué no hacerles una historia a cada uno, entonces? La primera fue **Concierto de jazz**, del primer poeta, Marcelo Atanassi, que también aparece en **Segovia**. Después vino **Segovia**, que es como un complemento de esa historia. Hablan más o menos de las mismas cosas, pero desde puntos de vista distintos. El tono de la novela de Atanassi tiene más que ver con una clave lírica. El tono de Segovia, con una clave más dramática.

—¿Y cómo te está yendo con ese traslado de Segovia a la estructura teatral?

—Y... todavía no está lista. Hay cosas que funcionan en la novela pero no en teatro. Por ejemplo, en la novela no hay una situación presente, porque el presente sería la conversación entre Accame y Cízico de lo que pasó la otra noche. Ahí no hay una gran tensión, y ése es el presente. La tensión está en el relato pasado. Lo que

necesito es una tensión en el presente de la escena, el presente teatral, para que eso adquiera verdadera fuerza. Toda la novela trabaja con una ambigüedad de lo que es real, entre comillas, y lo que es ficción. Sobre todo trabaja el tema de la moral, cómo Cízico, que no tiene nada que ver con un asesino, de pronto se siente cómodo con un asesino, con Segovia. Lo que pasa es que las circunstancias son otras, aprendí a conocerlo de otra manera. Pero bueno, todo eso pertenece al pasado, así que tengo que encontrar mejores claves que la defiendan en el presente dramático.

—¿La historia transcurre en Jujuy?

—No se dice, no me interesa. Es una ciudad parecida a Jujuy, pero no necesariamente. Tiene mucho de otras partes que conozco, también.

—¿Cómo imaginás la puesta de la versión teatral de Segovia? ¿Hecha en Jujuy, por un grupo local?

—No la imagino de ninguna manera, en ese sentido. Lo que sí creo es que la obra tiene ciertos elementos teóricos que tienen que ser entendidos donde sea. Me parece que es una obra que no se apoya tanto en la anécdota sino que tiene una pretensión teórica que, si no la entendés, pierde sentido.

—Eso es diferente a otras obras tuyas.

—Creo que sí. Las otras obras usan la anécdota como trampolín para dirigirse o intentar dirigirse a otros lugares. Ésta me parece que aborda de una manera más directa la cuestión teórica, convivís con la cuestión teórica durante toda la obra.

—¿Esa diferencia está relacionada con que la historia nació como novela?

—Tal vez sí, no lo he pensado... Porque en las novelas, aunque mantengo mi predilección por los personajes marginales, me aparto un poco más de lo popular.

—¿Hay alguna otra novela que pienses llevar a clave teatral?

—No, aunque no tengo tantas. Tengo dos publicadas, una terminada y no publicada, y otra a medio hacer. Pero por ejemplo, **Lo que no es del César**, esta obra

que vi anoche y de la que no recordaba nada, fue antes un cuento que está publicado en un libro de Alfaguara. El título del cuento es **Se habla en el sur del cielo**, porque el profeta en un momento dice que el idioma que habla el ángel es muy frecuente en el sur del cielo.

—¿Cómo fue el proceso de llevar ese cuento a teatro?

—Son códigos distintos, así que tenés que ir arriando todo hacia lo que pueda suceder en el presente.

—¿Cómo decidiste hacer ese traslado?

—Me pareció que la situación podía andar. Traté de darle más unidad de espacio y tiempo, llevar todo hacia un presente. Transformé algunas cosas.

—¿Alguna vez hiciste o pensaste hacer el camino inverso, transformar una obra de teatro en novela o cuento?

—No, me parece que no... Es para pensarlo, ¿no? No sé por qué nunca hice el camino inverso. (*Piensa largamente*) Tal vez porque la anécdota en teatro es más simple, ¿no? Necesita de algo más directo, más inmediato de comunicación.

—Transformar una novela en teatro tal vez consista en quitar lo que sobra.

—Claro, sí, es simplificarla.

—El camino inverso requiere una elaboración más compleja.

—Sí, sí... Que además es difícil, porque si vos ya tenés la obra de teatro y la has visto puesta, todo lo que vos no persiste en el texto y podría agregarse de alguna manera ya lo han hecho los actores. Estaría describiendo una puesta, seguramente, si pasara del teatro al cuento o a la novela. No sé bien, son cosas que digo ahora, aunque tal vez en algún momento lo vea más claro.

—Como ya te pasó, que de pronto viste a Segovia como un hecho teatral posible.

—Sí, bueno, **Segovia** estaba al alcance de la mano, está maduro para caer al escenario, me parece. Además, **Segovia**, de alguna manera, tiene el truco de que el segundo diálogo, en una novela, pueden ser las acotaciones.



Por Alberto Catena

La imagen determina el estilo de un texto

*Uno de los referentes más importantes que legó la década del 70, Ricardo Monti está considerado uno de los dramaturgos más intelectuales de su generación. Desde **Una noche con el Sr. Magnus e hijos** su producción reconoce destacados procesos creativos.*

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

- En alguna oportunidad dijiste que el teatro es uno de los más antiguos y venerables géneros literarios. ¿Esta afirmación no se choca con esa idea de que el texto es algo que se completa en el circuito escénico?

- Es un tema vasto y complicado. Todo era claro hasta comienzos del siglo XX. En ese momento, con el inicio del cine, que revolucionó realmente el universo del espectáculo y del entretenimiento representado, comienzan a cambiar algunas cosas. El cine ocupa masivamente el lugar que antes pertenecía al teatro, y abre una cuña por la que ingresan artistas como Meyerhold y otros que, influenciados por el rol que en la filmación cumplen los directores, pretenden desarrollar un papel similar en el teatro, llenar lo que consideraban un espacio vacío. Pero es aquí donde la discusión se torna bizantina, porque en el cine la función del director es crucial. El teatro, en cambio, sobrevivió dos mil años sin directores. El director es un elemento más bien superfluo del teatro, que se agrega después. Y esto sin querer menoscabar la importancia que puede llegar a alcanzar su aporte. Los elementos constitutivos del teatro son el actor y el espectador, ambos de cuerpo presente, y como elemento específico, que lo diferencia de otras artes de representación, como la pantomima, el mimodrama, la ópera o algunas otras formas, la palabra poética, porque ella es siempre una palabra realzada. En esta tradición se inscriben los trágicos griegos, Shakespeare, Moliere, Ibsen, todo el teatro occidental. Este advenimiento del director es un fenómeno bastante reciente.

- En el caso de Shakespeare o Moliere, ellos eran actores que escribían.

- Claro, y es lo que está ocurriendo de nuevo ahora ante la inapropiada avanzada del director sobre el fenómeno

teatral, que nunca fue dudoso en su doble aspecto de obra y de representación. La obra teatral como concepción espiritual -que no es el texto, porque éste más bien alude a los diálogos que manejan los actores-, es una obra literaria, concebida para ser representada, creada según las reglas de ese arte secular que es el teatro, la representación. El autor teatral hace una creación espiritual, saca del río del tiempo esta forma, que se puede llamar Hamlet, Otelo o Rey Lear, y queda ahí como una obra virtual, una representación virtual, que necesita luego de los actores fundamentalmente, coordinados sí por un director, como no, que la saque de esa virtualidad y la restituya al río del tiempo. En eso estriba precisamente la infinita belleza del teatro que, como digo, requiere de esos dos elementos: de esa permanencia que es la obra de teatro, y de ese ir y volver al flujo de la temporalidad. Ese ir y venir le da al teatro una cualidad particular que pocas artes tienen. Una escultura está hecha para siempre, no puede rehacerse todo el tiempo, como puede hacerse millones de veces, por ejemplo, con **Hamlet**. ¿Ahora, podemos decir que **Hamlet** no existe? No, está ahí virtualmente.

- Es una creación espiritual que está allí y que se puede disfrutar incluso más allá de la representación. En la lectura, por ejemplo.

- Desde luego. A fines del siglo XIX se habló de la puesta imaginaria. El lector de una obra de teatro estaba habilitado para hacer su propia puesta de teatro, imaginaria, mental, personal.

- De algún modo, cuando leemos una novela también hacemos lo mismo.

- Claro, pero en ese caso se trata de una puesta más cinematográfica. Italo Calvino hablaba de un proceso que va de la imagen a la escritura y de la escritura a la

imagen. Ahora, esa imagen que recompone el lector está estimulada por los signos impresos, por la letra impresa, pero se configura a la vez con elementos personales. Con el lector de teatro ocurre lo mismo. Lo que me parece es que su esfuerzo de reconstrucción imaginativa es menor al que realiza el lector de la novela, porque a él con unas pocas acotaciones y el entramado del diálogo le basta para hacer su trabajo de recreación.

- ¿En que quedaría entonces el papel de los directores, ya que muchos ellos dicen que hacen una reescritura de lo que está escrito?

- No deberían hacer una reescritura sino en un sentido simbólico, un volver a traer a la corriente del tiempo esa obra virtual. Es decir, retraducir esa imagen que han tenido como lectores, a una serie de imágenes especializadas mediante los instrumentos concretos con que se trabaja en el teatro: un escenario concreto, actores concretos, un escenógrafo y un iluminador concretos. El director es organizador y catalizador de todas esas voluntades artísticas entrelazadas en la representación de una obra, que no cae ni se termina en lo efímero de la representación. Todas esas obras creadas a partir de un director, de esas famosas creaciones colectivas son muy fugaces y menores, no llegan a constituir un corpus.

- De cualquier modo, ese trabajo de organización y catalización del director puede dar resultados extraordinarios.

- Por supuesto, no menoscabo la creatividad del director. He visto espectáculos sublimes. Adoro a un director como Giorgio Strehler. Pensemos en un talento como el de Ingmar Bergman haciendo teatro. O en el de Peter Stein. Son creadores monumentales. La puesta



Escena de «No te soltaré hasta que me bendigas»



Escena de «Una pasión Sudamericana»

de Strehler de **El jardín de los cerezos** la recuerdo para siempre. O de **Las tres hermanas** de Stein. Por Dios, son trabajos gloriosos. Uno de los espectáculos más bellos que vi fue el **Arlecchino** de Goldoni montado por Strehler. Él hizo muchas puestas de esa obra a lo largo de su vida, perfeccionándolas cada vez más. Y no ponía ni sacaba una coma. Todo era bello, todo tenía profundo significado. Brecht decía que no se debería tratar de ocultar los defectos de las grandes obras, porque ellas son grandes también por ello.

- Esa belleza que permanece y regresa cada tanto al río de la temporalidad debe ser respetada hasta en sus mínimos detalles.

- La obra está creada de una vez para siempre. Claro que discutir sus modificaciones sería como entrar en esa discusión borgeana de si el cambio de una coma modifica la obra. En la Biblioteca de Babel podían estar todas las versiones posibles de El Quijote porque una sola letra cambiada, llevaba a una combinación infinita de erratas. Era, como sabemos, una metáfora del infinito. Pero, la puesta en tiempo consiste precisamente en encontrar el significado para cada época de esa creación espiritual. No sé que es lo que significó **Hamlet** en la Inglaterra isabelina, pero puedo saber, y es deber del director y los actores, al encarnar casi en un sentido religioso esa palabra, ese verbo fijado por un individuo llamado Shakespeare en su tiempo, encontrar el lazo.

- Pero la obra es más que un verbo. Porque Hamlet puede incluso sobrevivir a las deformaciones de esa palabra, a las mismas traducciones. Y no hablo de las que se hacen en la representación, sino de las idiomáticas,

que empobrecen casi siempre la palabra original. Y hasta su música.

- Me he tomado el trabajo de leer **Rey Lear** en el original y es una sinfonía. Te espanta la perfección.

ESCRIBIR PARA EL ACTOR

- ¿Qué le agrega el hecho escénico a la obra escrita o qué le saca, si es que le saca algo?

- El autor escribe para el teatro, para la representación. Yo no escribo una sola línea que no tenga en cuenta la respiración del cuerpo del actor, ni siquiera cuando escribo en los más estrictos endecasílabos u octosílabos. Siempre tengo en cuenta que el armado de la frase permita la respiración. Siempre es el cuerpo el que va a asumir ese texto. Entonces lo rico es esa variedad, la manera en que pueden encarnar ese texto las distintas inspiraciones, los distintos momentos, los distintos tiempos. Pero hay una presencia espiritual. Como dice mi mujer, ¿quién puede negar la existencia de Blanche Dubois u Otelo? Tienen más existencia real que nosotros. Por eso, lo bello de la representación es poner en tiempo, en acto, en sangre real, esa virtualidad. Eso es de una riqueza incalculable, por eso uno escribe teatro. Mi gran ilusión, y muchas veces se me ha cumplido, es crear una obra y después ir al estreno y maravillarme con lo que me mostraron los actores, el director.

- Eso que muestran los actores y el director, ¿tiene que ser distinto a lo que pensó el autor, a la propia puesta que se imaginó al escribir?

- La belleza consiste en que sea distinto. Por eso, solo dirigí una obra mía, **Una pasión sudamericana**. Y lo hice de una manera casi forzada. No lo volvería a

hacer. Porque me importa realmente mucho ver en acción la creatividad de los actores, del director, de todo ese colectivo teatral que conforma la representación.

- ¿Cómo se le podría llamar a ese trabajo si no es una reescritura?

- La llamaría una recreación en un sentido restringido o en un buen sentido, pero que sea diferente de un desguace, a una desarticulación. Ni siquiera estoy en desacuerdo en sacar algún fragmento de una obra. Muchas veces al trabajar con Jaime Kogan he cambiado alguna escena, he reducido un texto o he modificado la formulación de un parlamento, pero eso en un acuerdo entre autor y director. Pero no lo saco luego en la edición del libro. Bajo las condiciones de esa puesta, eso era necesario y lo acepté. No soy un dramaturgo obcecado.

- Volviendo al tema del autor que dirige sus obras, pensaba en el ejemplo reciente de Mauricio Kartun, quien puso en escena su pieza La madonnita.

- La mejor puesta que ví de sus obras es ésta que él hizo de **La madonnita**. Tal vez sea porque tiene un estilo difícil de captar. Y la dirección era una aspiración que tenía y en la que se ha ejercitado. No veo mal lo que hizo, pero me gusta la diferenciación de roles. Es por eso que polemizo con los directores, pero respeto su rol. Creo que el de los actores, los autores y los directores son roles interdependientes, no hay porque pelear por sacarse los espacios.

- Claro que en tu caso se ha dado la constitución de una relación fructífera con algunos directores en especial, como fue con Jaime Kogan o ahora con Mónica Viñao. Como si se necesitara cierta sintonía.



Escenas de «No te soltaré hasta que me bendigas»

- Es cierto, pero también he visto puestas de mis obras en las que no tuve nada que ver, como una de **Marathon** en Stuttgart, que era maravillosa. Y hace poco ví un ensayo de **La cortina de abalorios**, dirigido por Lorenzo Quinteros, dentro de un seminario que da en la UBA, que me llenó de placer, porque me sentí totalmente entendido en todos los matices, hasta en los semitonos.

- **¿Y cómo han sido las relaciones con otros Directores fuera de Kogan o Viñao?**

- Siempre han sido muy buenas. Me acuerdo que con la primera obra, **Una noche con el señor Magnus e hijos**, estaba muy entusiasmado y participaba mucho, iba y de pronto finalizaba un ensayo y me subía al escenario. Y un día, el director se me quedó mirando un rato y luego y me dijo: "Bueno, dejame trabajar también a mí". Y eso fue suficiente. Yo lo entendí. Entonces, desde ese momento iba a los ensayos cuando él me lo permitía, porque el dueño de los ensayos era él. Si el director me pide que hable, hablo, sino hablo con él en el bar.

- **¿Cuál sería el riesgo de los autores que dirigen sus obras?**

- Lo que veo como riesgo es que, al mezclarse demasiado con la praxis escénica, el autor pierda su autonomía de creación. Que esa práctica le debilite el impulso de escribir obras que traten de superar la contemporaneidad, que trasciendan en el tiempo, que finalmente es una aspiración que siempre tiene el arte. Y que como consecuencia se quede en la creación de lo que llamo guiones teatrales, una especie de híbrido entre lo que es la obra de teatro y el guión cinematográfico. La diferencia entre ambas formas es que la primera siempre da pie

a nuevas puestas en escena, en tanto el guión de cine se consume en una sola película. Si alguien quiere hacer la *remake* de un film debe apelar a otro libreto. El guión dramático estaría encabalgado entre esas dos formas, lo cual puede hacerlo un poco efímero. Por eso sería interesante que esos autores-directores dirigieran también otras obras y no solo las propias.

EL NUEVO TEATRO

- **¿No hay dentro de determinados autores de las nuevas corrientes un exceso a veces de hermetismo, de cierta desconsideración con el público menos entrenado?**

- El hermetismo está ligado con la subjetividad desde la cual se crea, tiene que ver con una crisis de público. Es un fenómeno medio raro. Se ha perdido en ese sentido el diálogo con el público. Y entonces se crea un teatro para determinados grupos de conocedores, que manejan determinados guiones y determinados códigos. Eso no me gusta. Hay que ver también al público como manifestación de una sociedad, de una cultura, que tiene su historia. A veces, he oído de parte de algunos autores más jóvenes expresiones de mucho desprecio respecto de la tradición cultural en la que están insertos. Pero, bueno, es la que les ha tocado. Y si se pierden el diálogo con el país en el que están, con las generaciones que conviven con ellos, los creadores corren el riesgo de que se les escurra su oportunidad artística. El teatro no puede dejar de dialogar con su contexto histórico.

- **¿Cuál es tu opinión respecto de una cierta tendencia a la narratividad en algunas obras más recientes?**

- Se puede ver como una exageración de la reacción literaria. Con esa actitud se pierde de vista que la obra teatral existe para ser representada y que se diferencia de otros géneros literarios, la poesía o la narrativa.

- Antes de escribir teatro, tu inserción fue primero en la narrativa y en la poesía. ¿Cuándo llegas al teatro?

- Sí, primero escribí novela y cuento. Al teatro llegué también relativamente pronto, pero lo que escribía no me resultaba satisfactorio, porque no sabía como hacerlo. Lo confundía con la narrativa. Escribía diálogos narrativos, que no tenían dimensión. Recién cuando descubrí el tipo de imagen dramática y el espacio dramático con que trabaja el autor, ahí comencé a escribir obras que me gustaban.

- ¿No has vuelto a la novela?

- Sí, y tengo un proyecto que no puede ser otra cosa que una novela, no podría transformarla en obra de teatro como me ocurrió en otros casos. Pero me ocurre algo que hasta ahora no he podido superar. Me cuesta mucho la tercera persona. Me parece casi como una vanidad. ¿Quién es esta persona que se arroga todo esto? Porque en teatro siempre escribo a través de las voces de mis personajes. Y la novela que escribo tiene algunos fragmentos en primera persona, pero necesita de la tercera. Y ahí me paraliza. Es ese narrador omnisciente. Y me digo, ¿por qué yo? ¿Por qué me arrogo esta posición? Lo siento un poco soberbio. Es una dificultad que no he podido superar. Porque no soy tampoco yo, realmente. ¿Qué aspecto de mi yo es el que escribe, que se arroga ese rol omnisciente? Podría parecer tonto, pero me paraliza. No es que no pueda escribir en tercera persona, pero me siento incómodo.

- ¿En qué se expresa por ejemplo esa incomodidad?

- Me surge de pronto una metáfora. En mis personajes una metáfora no aparece por búsqueda de la belleza sino para lograr una expresión muy fuerte de lo que el personaje está viendo, sintiendo; es algo que necesita ese personaje, no es que yo se lo pongo por gusto. Pero si hago una metáfora en tercera persona, ¿por qué? Yo quisiera una cosa extremadamente despojada. En la

obra de teatro, el autor desaparece en la voz de sus personajes. Verdaderamente. A veces es como si los personajes le dictaran a uno lo que hay que decir. De ahí viene esa fantasía pirandelliana de los **Seis personajes en busca de un autor**. En el teatro es muy fuerte la vivencia de que el personaje comanda, de que utiliza al autor dramático como una especie de medium para manifestarse.

- ¿Qué te decidió dar el salto al teatro?

- Primero una vivencia infantil y después experiencias adolescentes. Recuerdo que mi familia me llevó cuando era chico a ver un espectáculo de Charmiello en Constitución y me deslumbró el espacio teatral, eso de correrse el telón y aparecer un mundo sobreiluminado. Como adolescente vi mucho teatro y me decidió definitivamente a volcarme a la actividad la puesta de **Esperando a Godot**. Luego empecé a estudiar con Pedro Asquini y Alejandra Boero. Ese fue el proceso, hasta que a los 25 estaba escribiendo una novela y de pronto me di cuenta que era una obra de teatro.

- Una obra de teatro es una condensación expresiva, con reglas propias, de las imágenes de una novela, afirmaste en alguna oportunidad. ¿Seguís pensando lo mismo?

- La vivencia que te acabo de contar lo demuestra. Esa fue una vivencia muy fuerte para que pueda pensar lo de otra manera. Vi como una novela se me transformaba en una obra de teatro. De alguna manera en una obra de teatro está implícito de un modo periférico el mundo de la novela. Los personajes no surgen de la nada, están incluidos en una estructura mayor que es novelística. Una novela virtual, claro está.

PRIMERO LAS IMÁGENES

- En tu trabajo, siempre partís de una imagen.

¿Cómo es el proceso? ¿Seguís el curso de la imagen y es ella la que alumbra al texto, o es la aparición del texto la que ilumina nuevas imágenes?

- La imagen va generando el texto que le corresponde. La imagen determina incluso el estilo de un texto, no solo en el teatro sino en la narración también. El

estilo del texto está primariamente en el tipo de imagen, porque se pueden tener distintos tipos y estilos de imágenes. Las que me llevan a escribir teatro tienen una determinada cualidad que reconozco inmediatamente, que es distinta de las que tengo al escribir guiones cinematográficos. Desde el vamos, en la visualización de los personajes de teatro hay una concentración expresiva que está desagregada en los personajes cinematográficos. No tienen de ninguna manera esa densidad, la iluminación es distinta. Sostengo que las imágenes con las que escribió Hemingway, con las que escribió Kafka, difieren desde el principio, no es el estilo que después modifica la imagen, sino la imagen que arma su propio estilo. Inclusive tengo un consejo para mis alumnos en los talleres: les digo que cuando, en el momento de escribir, más atentos, más concentrados estén en la imagen, más fácilmente van a acudir las palabras para transmitir esa imagen. Les estoy aconsejando que, en el momento de la escritura, no desvíen un segundo la atención hacia lo textual, hacia la organización de las frases, a los adjetivos, los adverbios, todo eso se va a organizar espontáneamente al servicio de esa imagen en la que tengo que poner toda mi energía y concentración. Lo que es fuente de inspiración permanente, materia prima fluyente es la imagen, lo que es personal y absolutamente intransferible es la imagen. Las palabras están al servicio de todos, están en el diccionario. Pero esa imagen no la puede tener ninguna otra persona más que yo.

- ¿Qué hay en esas imágenes?

- Hay una enorme cantidad de información inconsciente, mucho mayor de lo que uno pueda racionalizar. De ahí la famosa frase de Hölderlin: "El hombre es un rey cuando sueña y un mendigo cuando piensa." Desde luego, no se trata de abolir el pensamiento, sino trabajar de tal manera que la imagen y la reflexión se acompañen mutuamente, no se obstaculicen. Por eso, los procesos creativos que cuentan son los que son de descubrimiento. Al principio no sé hacia donde me

dirijo, voy descubriéndolo a medida que voy avanzando y explorando.

- ¿Qué margen le has dado al riesgo y al cambio en tu obra?

- Observando retrospectivamente mis obras, me sorprenden lo distintas que son. No son muchas, no he tenido una producción prolífica. Pero en cada una me metí a fondo y exploré, no de modo consciente, en una forma distinta. Y tal vez por esto dije antes: que la imagen determina el estilo. Eran imágenes de arranque diferentes. Como resultado se produjeron obras muy distintas. Imaginate la diferencia que hay entre **Visita, Marathon, Una pasión sudamericana, La oscuridad de la razón** o **No te soltaré hasta que me bendigas**. Pero sí hay una continuidad espiritual que las identifica plenamente y una continuidad en un eje de reflexión. Es como si esas obras se fueran ajustando unas con otras, imbricando. Vistas en conjunto son como una idea que se va completando o complementando.

- Hay quienes desde el comienzo han visto como un elemento importante en las obras el hecho que la representación es objeto casi siempre de una reflexión. Y que esa reflexión está desde Una noche con el señor Magnus e hijos.

- Es una observación que me ha sorprendido leerla.

- Horacio González habla además de esa representación como una suspensión de la idea de muerte.

- Claro, él escribió un prólogo fantástico en el que afirma eso, que lamentablemente no está publicado. Lo hizo para la edición de un libro mío que después no salió, pero hay gente que lo ha leído porque se lo pasó. El ensayo en sí mismo es muy rico. Sí, la representación, según esa idea de Horacio, es aquello que está frenando el tiempo y por lo tanto la muerte. Mientras represento estoy a salvo.

- En el caso del custodio y Sarah en No te soltaré hasta que me bendigas está muy clara esa idea.





Escena de «La oscuridad de la razón»

- Sí, están representando y cuando la representación termina mueren. Sentía al escribirla que los personajes luchaban por crear esa burbuja de representación que los ponía a salvo y que ahí estaba la tensión, que cualquier elemento, un llamado por celular, cualquier cosa, derrumbaba ese esfuerzo como un castillo de naipes y enseguida había que volver a remontar lo andado. En Magnus sucedía lo mismo, cuando termina la representación muere. Magnus es una especie de prólogo, está como anticipando otras obras. Pero, eso lo veo ahora, desde este tiempo.

- ¿De dónde procede ese deseo de que aparezcan personajes históricos en tus obras?

- Tené en cuenta que mi generación estuvo muy marcada por la historia, es todo lo contrario al postmodernismo. Mis antepasados son todos europeos. Mis abuelos maternos son polacos, los paternos italianos. Y si indago mi historia se corta ahí, esa transmisión, que puede ser inconsciente de padres a hijos, se corta en mis abuelos, porque ellos fueron inmigrantes. Entonces el hijo y nieto de inmigrantes tiene que incorporar una historia que está en otro lado, en Polonia o Italia, y no conocemos. Y que de algún modo deseamos reconstruir. Y eso tal vez nos sea transmitido genéticamente, porque es un sentimiento muy fuerte. Veo una película polaca y entiendo, desde una zona acaso irracional. Entiendo ese apasionamiento, ese misticismo. Y cuando fui a Italia, me dije, 'ah, era esto'. Porque el italiano visto fuera de su contexto cultural se aproxima bastante al loco. Y entonces pude entender la locura de mi padre. Dentro de su contexto cultural no era locura, era otra cosa. Y como todo hijo, nieto o biznieto de inmigrante hice un esfuerzo grande por establecer un puente con esa historia. Y leí mucho. Me agrada especialmente el siglo XIX, es un siglo muy heroico.

- Y además decías que la tuya era una generación preocupada por la historia.

- Que había dialogado mucho con la historia, que había intentado entender sus raíces. Y después está el hecho de que no puedo sacar a la historia de mis obras. Lo hice solamente en **Finlandia**, muy deliberadamen-

te. Reescribí **Una pasión sudamericana** y le saqué todo marco histórico y la proyecté hacia Finlandia, al fin del mundo, al fin de la tierra. Quería sacarla de la interpretación histórica, que se viera la metáfora poética, la metáfora poético-metafísica. Y eso ocurrió. En su momento, pensé que con **Una pasión sudamericana** iba a ocurrir eso. La descripción que hago del brigadier no tiene nada que ver con Rosas, embarullo la historia muy deliberadamente. Conozco bien como sucedieron las cosas. Algunos me preguntaban quién era el loco. No es uno, son muchos. No importa: Sarmiento, Lavalle, Urquiza. No importa. Esas imprecisiones son buscadas, me gusta jugar con la historia. Me gusta jugar falsificando la historia. O esta reaparición de Roca en un custodio que leyó solamente sesenta páginas de **Soy Roca**, de Felix Luna, que son las páginas que terminé por leer porque cuando me vi empujado por la obsesión de leer una biblioteca entera, como me sucedió en **Una pasión sudamericana**, puse un punto final, dije no, basta, y cerré el libro. Y el custodio leyó nada más que esa cantidad de páginas.

- ¿Y en Finlandia la ubicación en el fin del mundo tiene que ver con el Apocalipsis?

- Y el final es apocalíptico, esa batalla última. Está de trasfondo en ambas obras la lucha entre una civilización contra otra visualizada como bárbara. Y mientras estábamos ensayando teníamos detrás el fantasma de la guerra en Irak. Eso estaba presente como la visión inmediata de cómo dos culturas entran en colisión en un punto de la frontera. Para uno de los lados, Bush era el loco, y para Bush el loco era Hussein. El loco está siempre colocado en el otro. Eso dice la obra: que la represión muy fuerte de los instintos, el desconocimiento del otro, produce un alto grado de locura en las civilizaciones.

- Es interesante el ejemplo porque muestra cómo, aún queriendo escaparnos deliberadamente del marco histórico, no podemos evitar que la historia nos capture.

- Sí, cierto. Fue impresionante ver en ese caso como la actualidad nos invadía, se introducía a opinar aunque no la hubiéramos convocado para hacerlo.

Jorge Ricci / Santa Fe

Hacer teatro es un milagro

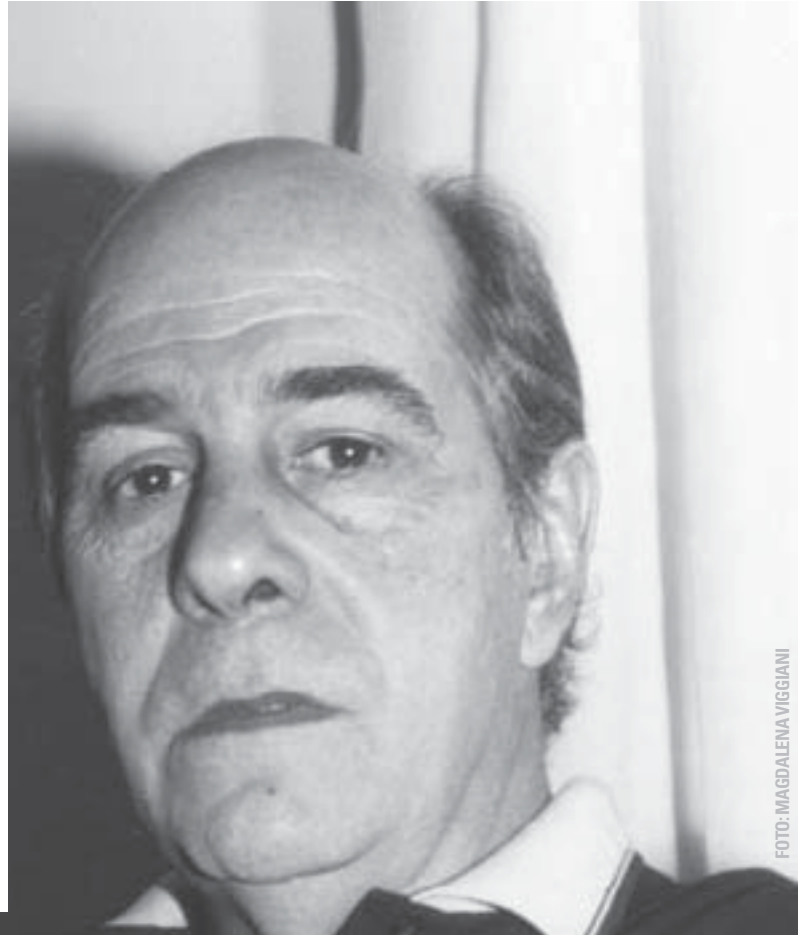


FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

Por Roberto Schneider

En toda obra teatral se encuentra una parcela biográfica de su creador. Para hablar de y con Jorge Ricci sobre su intensa actividad en el quehacer del panorama del teatro argentino no es necesario limitarse a enumerar la cantidad de obras que escribió, las que dirigió o las que interpretó. Hombre destacado de la cultura santafesina, es bueno encontrar algunas de las raíces de su actividad.

- ¿Cuáles son las reflexiones que proponías en «Hacia un teatro salvaje», aquel ensayo que publicaste en los 80, y en todo caso sería interesante conocer si hoy tienen vigencia?.

- Cuando en 1984 escribo ese ensayo, que no es otra cosa que una suma de reflexiones a partir de la experiencia que tuve y tengo como hombre de teatro de provincia, es producto de haber visto durante los '60 y los '70 un espíritu muy imitativo, en la mayoría de los grupos provincianos, con respecto sobre todo a Buenos Aires; es decir esa tendencia marcada a repetir las experiencias ajenas. No es que me parezca mal ni mucho menos, pero me parecía como demasiado existista el hecho de ver que se estaba esperando que apareciera un texto en la Capital y se transforme generalmente en una pieza reconocida, con cierto éxito, para inmediatamente hacer el calco en provincia. El calco en todo sentido, muchas veces imitando o copiando o emulando a la puesta en escena, la forma de actuación que se había hecho en Buenos Aires y la repetición de

ese texto que en muchos aspectos a veces no tenía relación profunda con el lugar que lo estaba generando en ese momento, ese lugar de provincia que estaba pidiendo otro lenguaje, otra temática, otro tipo de fantasmas diferentes a los capitalinos. Observaba entonces la diferencia del hombre de teatro con las experiencias de otros creadores de provincias, como escritores, literatos, compositores musicales, artistas plásticos. Veía que esos otros hacedores culturales sí hacían una experiencia propia. Incluso con todas las influencias que no se pueden ni se deben eludir. Nunca hice de esto una xenofobia ni una cuestión regionalista porque no me siento para nada regionalista. Soy universal y creo en la universalidad del arte, no existen los límites geográficos. Pero me daba cuenta de que podían generar experiencias mucho más ciertas, más personales, más sólidas, porque los pintores, los músicos, los escritores construían sus obras, a veces las relacionaban con otros pares de su lugar y aunque se pudieran encontrar resonancias de distintas escrituras



ajenas y distantes había una coloratura bastante cierta. En cambio, como hombre de teatro, parecía estar acumulando un repertorio vago, arbitrario, generalmente producto de los gustos del director o de alguno de los miembros del grupo en sí, pero que no respondían ni siquiera a sus verdaderos problemas como grupo humano. Es entonces que me planteo la necesidad de crear una propia dramaturgia, con la intención de una búsqueda de un lenguaje de cierta pertenencia. No pasaba por una cuestión folclórica; me gusta ver dramaturgos jóvenes que generan una dramaturgia de resonancias extranjeras, sobre todo de grandes capitales y me parece bien, es una prueba de fuego.

- ¿Aquel modelo imitativo permaneció en el tiempo?

- Afortunadamente creo que se modificó y bastante. Uno lo advierte en ciudades como la nuestra, Santa Fe, en donde ya sí se advierte el repertorio que se maneja en los últimos veinte años no es el de la época de los

independientes, donde todo se imitaba. La dramaturgia en las provincias ha crecido mucho gracias a la implementación de una serie de cursos de maestros y dramaturgos que han transformado este acto solitario en un trabajo de equipo. Mi propia dramaturgia es un trabajo de equipo, en el sentido de que está muy ligada a los grupos de trabajo en los que me muevo. A veces hasta tiene un sentido utilitario, porque escribimos para un grupo determinado y por necesidades de ese grupo. Y es muy bueno, porque eso le ha dado un condimento esencial a ese teatro de provincias que es el poder mostrar productos genuinos. Nosotros somos conscientes de que hemos estado en muchos festivales internacionales, producto de lo genuino de lo que ofrecíamos.

EQUIPO TEATRO LLANURA Y LO GENUINO

- El 'Llanura', como se lo conoce por estos pagos, tiene una dramaturgia propia, un modo de hacer que no imita referentes externos. ¿Dónde está lo genuino?

- Genuino no hay nada. Creo que puede tener parentescos con otros equipos, otra forma de trabajo. Pero hemos generado una especie de lenguaje en donde tanto en las obras de Rafael Bruza como en las mías —son los dos autores con los que más ha trabajado el grupo— hay una especie de poética que toma un cierto aire grotesco donde se mezcla el humor con cierta cosa dramática, y que habla especialmente de cosas que tienen que ver con el paisaje en el que nosotros nos movemos. Rafael hacía alusión recientemente a que nosotros podíamos ser beckettianos - como en **El cruce de la pampa**, de Bruza, o en **Actores de provincia** y **Café de lobos**, de Ricci - porque tenemos alrededor una Llanura que es metafísica, existencial. Y somos los más indicados para manejarlos con esa sensación de aquello que se repite, que nunca termina, que siempre está a punto de acabar y no acaba nunca. Hay entonces un montón de componentes geográficos, históricos, culturales que se meten inconscientemente en el trabajo de nuestra escritura y dan como resultado ese aspecto genuino, que puede diferenciarnos. Cuando nosotros hablamos de los actores de provincia, o

cuando hablamos de los personajes de nuestra región - los tangueros de **El clásico binomio** o el maratonista ciego o el historiador de **El cruce...** - estamos hablando de personajes que a la vez son universales y que inmediatamente la gente hace su traducción. Nunca hemos sufrido la sensación de llevar una cosa extremadamente regionalista, porque se universalizan los textos y aparece algo que posibilita que espectadores de otras latitudes pueden identificarse y hacer la traducción a su propia problemática.

«ACTORES DE PROVINCIA»

La obra dramática de Jorge Ricci es numerosa. Más de veinte títulos lo certifican. Pero no duda en afirmar que siente una especial predilección por **Actores de provincia**. Dice que es posible que los espectadores establezcan cierta empatía con el texto porque lo que descubren es una historia muy sentida, que está cargada de experiencias y de antecedentes que generan una poética casi histórica del mismo grupo de trabajo, que es el que le otorga el elemento anecdótico para armar esa historia.

"Esa poética -destaca Ricci- está cargada de lirismo, porque se habla de algo que es propio y cierto: esa sensación de lo efímero del teatro mezclada con la cuestión geográfica, con el estar perdido en el espacio de provincia, una búsqueda de cierta trascendencia que se mezcla con referencias culturales, como el famoso suceso extraordinario que buscaban los personajes de Roberto Arlt del que se apropian como actores de provincia buscándolo. Ese juego de buscar la trama, esa sensación de estar siempre construyendo una historia donde la realidad y la ficción están compartiendo esa incertidumbre y esa incógnita que tiene la obra"

- Esas instancias se reiteran en Café de lobos. ¿Crees que se cierra una etapa?

- No lo sé. Después de **Actores...** y de **El clásico...**, escrita a cuatro manos junto a Rafael Bruza (aclara que no puede soslayar a Bruza porque su trabajo en las otras obras desde la dirección fue un trabajo dramaturgico que lo ayudó mucho a redondear esas dos historias), después de esas dos obras fuertes con temáticas similares me fui hacia otra dirección, tratando de trabajar



Escena de «El clásico binomio»

ciertas acronías históricas: una alrededor de un personaje de la cultura mexicana que era Emilio Uranga, una especie de filósofo, estrenada por Osvaldo Bonet en un ciclo de teatro latinoamericano en Buenos Aires, y después escribí sobre la historia argentina en **El que quiere perpetuarse**, y sobre otro político popular colombiano, José Eliezer Gaitán. Tras **Café de lobos** escribí **Mal sueño** y ahora dos nuevas obras más para salir de los actores de provincia o de teatro dentro del teatro pero a la larga vuelvo. Porque es una constante, indudablemente.

«ZAPATONES», LA PREHISTORIA

Una historia deliciosa fue **Zapatones**, obra a la que considera como la prehistoria de **Actores...** La figura de ese cómico acompañado por ese chico tramoyista de circo le permite comenzar a hablar del oficio del actor. Recurre para ello a ciertas formas propias del circo, como los viejos juegos del coma y beba o el de las cachetadas de los payasos.

"Tomé una serie de elementos del circo tradicional pero como excusa para reflexionar sobre la problemática del actor que evidentemente me persigue como una obsesión, porque el oficio es tan efímero que uno descubre un día que nunca perteneció a un oficio, que fue como un largo juego como el del hombre contemporáneo del que habla Peter Brook. Y sólo quedan papeles, imágenes. Por eso **Zapatones** inicia esa cuestión un tanto existencial que se mantiene a través del tiempo". A ese ciclo se pueden sumar también **Lágrimas y sonrisas** (con los artistas de variedades), **El cuadro filodramático**, **Vacaciones con mis tíos** y **Club de corazones solitarios** todas obras ligadas a las imágenes que conoció en su infancia. "No me imagino escribiendo una obra estrictamente naturalista, con-



Escena de «Actores de Provincia»

tando la historia de un minero o la de un electricista, porque no me pertenecen, siempre he trabajado en un terreno más próximo”.

- ¿Qué sucede cuando tus obras son puestas en escena por otros elencos?

- He visto versiones de algunas de mis obras y en algunos casos me resultaron interesantes. De todos modos, tengo una pertenencia muy grande de esas obras en relación con el Equipo Teatro Llanura, con el que más he trabajado mi propia dramaturgia. En la escritura teatral hay dos tiempos, como dicen ahora los críticos: el tiempo del texto literario o dramático en sí mismo y el tiempo del texto espectacular. En ese primer tiempo uno tiene una gran pertenencia con ese material, porque está cargado de resonancias, de cosas autobiográficas. En la medida que se siente trabajando el teatro dentro del teatro, soy yo mismo y mis fantasmas que están dando vuelta en el espacio escénico. Ese mundo me resulta muy íntimo, muy subjetivo. Después, cuando veo las puestas, en todos los casos, cuando tocan el territorio escénico, empiezo a sentir que no me pertenecen tanto. Empiezan a aparecer los fantasmas de los propios actores, del director, cosas más compartidas. Qué es lo bueno del teatro, que se multiplique en las diversas visiones. Cuando pasa el tiempo uno se da cuenta que van quedando imágenes más que palabras del mismo texto, de la misma puesta, y que la influencia de un músico o de un escenógrafo es tan vital como la del director, del autor y de los actores. Esos otros hacedores que están alrededor te marcan mucho, uno siente que ellos también son parte integral de lo que uno ha construido como texto casi lírico, en soledad. Este texto comienza a

amplificarse en los distintos componentes del hecho teatral.

UN BINOMIO MÁS QUE CLÁSICO

Con **El clásico binomio** la dupla Ricci-Bruza realizó exitosas temporadas en Santa Fe, una amplia gira por la Argentina y varias temporadas en España y en otros países del extranjero. La obra surgió como una necesidad vital que tenían ambos, porque nunca habían estado juntos sobre el escenario. Antes de esta obra compartían un texto, uno como director, el otro como actor o a la inversa.

“Nos faltaba compartir el trabajo como actores — comenta Jorge Ricci— y nos propusimos como objetivo construir un texto exclusivamente para nosotros. Para sacarnos el gusto. Nos dijimos entonces que era necesario encontrar una historia y escribirla. Arrancamos un día a las 9 de la mañana y a las 3 de la tarde teníamos la idea desarrollada de **El clásico binomio**. A partir de ese día comenzamos a escribir distintas escenas y después buscamos quién podía dirigirla. En ese momento estaba (en realidad todavía lo está) muy cercano a nosotros Mauricio Kartun. Le gustó la idea, nos ayudó a pulir el texto y realizó un trabajo de dramaturgia y de dirección pagado a nosotros, y así se estrenó e inició tan largo recorrido”.

Respecto de la trascendencia en la península ibérica, muchos pueden llegar a creer que la raíz está en que la obra tiene el «color del tango». Ese es un anzuelo que atrae al espectador como punto de partida atractivo. Mucha gente cree que se van a interpretar o a bailar muchos tangos, aunque después descubra que el tango es una excusa para hablar de dos artistas

populares que buscan una trascendencia. El tango es un elemento que les da una poética a esos dos personajes que tienen un montón de condimentos tangueros, pero que en el fondo son sólo artistas populares. Siempre pongo como ejemplo a La Zaranda, un grupo con el que tenemos algún parentesco. Ellos han tomado toda la poética del flamenco y los personajes populares, los han trabajado y los han llevado a una problemática existencial realmente admirable.

- ¿Las giras realizadas modificaron la poética del Equipo Teatro Llanura?

- Creo que sí. Se coteja y se aprende mucho. Porque moverse frente a otros públicos inconscientemente da otro registro más variado del que tenemos como un público cautivo en su lugar. Tengo la sensación de que en provincia se trabaja para un público más reducido y esto hace que las cosas no sean del todo ciertas, porque no se mira tanto el hecho artístico sino que se mezclan las cuestiones personales. Pero cuando el público no sabe de dónde venís, ni qué vas a contar ni cómo lo vas a hacer, la situación es inédita y apasionante. Por lo que la experiencia es muy fuerte, porque se adquiere una dimensión que no es común trabajando siempre en su propia región. Uno trabaja con elementos de su región pero los que más pueden llegar a iluminar ese material son quienes están lejos de tu misma región, sin razones pueriles para engancharse con tu historia.

- ¿Por qué te gusta tanto interpretar a tus personajes?

- Lo que escribo prefiero no dirigirlo. Es una convicción: si la dirección está en manos de otro, enriquece el texto. Es cierto que en los últimos años me he

inclinado más por la escritura y la interpretación de personajes. Probablemente por las características del grupo. Son las tres experiencias muy ricas. Son etapas. Dirigí bastante en los primeros tiempos, cuando estábamos huérfanos de nuestros maestros. Y tiene que ver también con instancias autobiográficas que me dan placer. Uno va y viene en la temática que encara. Es probable que salga de la caja del teatro dentro del teatro. Tiene que ver con el rol del teatro en los últimos tiempos: la novela y el cuento son para contar historias ajenas y la poesía para hablar de sí mismo, igual que el teatro.

EL TEATRO DE SANTA FE

- ¿Cómo ves la actividad teatral en Santa Fe?

- Creo que el problema del teatro de provincias tiene que ver con la historia política y las políticas culturales del país. Cuando uno piensa que en la misma ciudad en la que hoy vive, 40 años atrás había 10 o 15 personas que podían vivir del oficio teatral y que ahora nadie puede hacerlo, se da cuenta de que vamos para atrás, no para adelante. En nuestro país bastante milagro es que la gente haga teatro, bastante milagro que a veces lo haga bien. Son muchas las dificultades para que se alcance un grado de profesionalismo y de continuidad. No se pueden profundizar demasiado las experiencias de los equipos de trabajo. Creo que muchas cosas deberían modificarse en toda la realidad para que se modifique esa suerte del teatro provinciano, o del teatro independiente. Siempre fui un gran defensor de los equipos de trabajo, y cuando pasa el tiempo la historia me hace sentir que ése es un buen camino. El buen teatro se construye así, con los equipos.



Carlos Alsina / Tucumán



FOTO: GENTILEZA AGENCIA TELAM

“El teatro como arqueología del presente”

Por Mauricio Tossi

Carlos María Alsina es tucumano. Esta afirmación: “ser tucumano, ser argentino” que –en primera instancia– podría parecer una perogrullada, no lo es, pues encierra en la persona de este artista un nudo importante de contradicciones; contradicciones que van desde una intensa defensa por una lengua e identidad regional a través de sus textos teatrales hasta sentimientos de infelicidad producto de vivir en lo que él define como “una casa o habitación tomada” –esto último, es en estrecha relación con el contexto socio-político contemporáneo–; contradicciones que desde lo singular de Carlos Alsina pueden extenderse a una pluralidad importante de co-provincianos y, con esta extensión, mostrar un asidero de paradojas y contrasentidos comunes, o tal vez, identitarios. Por esto, la presente entrevista intentará recrear el mapa de conceptos que pueden, de algún modo, dar cuenta de estas ideas en pugna.

- ¿Quién es Carlos María Alsina? ¿Me contarías brevemente algo de tu historia?

- Nací el 12 de septiembre de 1958. Viví hasta los 31 años en Tucumán. Hoy tengo 45 años. Hice toda mi niñez en esta provincia. Mis estudios primarios y secundarios los realicé en la Escuela Gimnasium perteneciente a la Universidad Nacional de Tucumán, fue una experiencia muy importante para mí, una experiencia educativa que de algún modo cambió la dirección de mi vida, es decir, esta institución que postula aún y postulaba aún más en la década del 70 el tema de una educación amplia, progresista, de autodisciplina; me marcó profundamente. Ingresé en el año 70 hasta 1977, viví la participación del movimiento estudiantil en un ámbito de mucha libertad y compromiso político, así como también viví el golpe militar del 76 siendo presidente del Centro de Estudiantes. Entonces experimenté el peligro y la desaparición de algunos compañeros mayores que estaban egresando de la escuela. En consecuencia, de algún modo, todas estas experiencias me marcaron. También en esta institución hice mis primeras armas en el teatro, en ese momento no todos los colegios secundarios tenían la materia "Teatro", allí me contacté con el hacer teatral. Para ese momento, ya había ocurrido el golpe militar del 76 y muchos de los que militábamos políticamente nos refugiábamos en la actividad cultural, esa era una forma de canalizar nuestros intereses.

Luego de participar en lo que fue mi primer trabajo actoral profesional en una obra para niños con el "Gallego" Caro, me inscribí en los talleres teatrales del grupo Nuestro Teatro, en su sede histórica de la calle Entre Ríos 109, las clases las dictaban Oscar Quiroga y Rosita Ávila. A partir del primer año de trabajo me invitaron a participar del montaje de **Los Próximos** de Carlos Gorostiza, y luego en obras del propio Oscar Quiroga como **La Fiesta** y **La Gata Patacha**. De este modo me incorporo a Nuestro Teatro, sigo participando de otras puestas hasta que con algunos compañeros del taller decidimos construir nuestro propio grupo, aproximadamente en los años 80, 81. Así surge el grupo Teatro de Hoy. Nuestro objetivo principal era estrenar textos de autores locales. La producción de este grupo coincide – luego de un proceso de maduración interna y de la

necesidad de los hijos de romper la relación con los "padres" – con la llegada a Tucumán de Gustavo Geirola, quien en ese momento dictó un curso de Semiótica del Teatro del cual participamos algunos, y a partir de la buena relación que quedó formamos, junto a Gabriela Abad, Graciela Navaja, Gustavo y yo, el grupo Teatro de Hoy. Entonces, el 1 de abril de 1982, el día anterior a la toma de las Malvinas, nosotros estrenamos en la Sala Metropól dos textos breves: uno, de G. Geirola que se llama **El paraíso de las hormigas**; y otro de mi autoría, el título es **Contrapunto**.

- Esta sería tu primera obra dramática estrenada...

- Si. Luego, en el mismo año, estrenamos otro texto que escribimos conjuntamente G. Geirola, se llamó **Un brindis bajo el reloj**. Esta obra la juzgo importante para la historia de Tucumán porque fue el primer texto dramático en abordar, de forma metafórica, el tema de los "desaparecidos" en la provincia. No nos olvidemos que, septiembre u octubre de 1982, fecha del estreno de esta obra, ya había caído Malvinas y se iniciaba una apertura democrática, pero el gobierno militar seguía. En **Un brindis bajo el reloj** aparecen cuatro emblemas de la juventud Argentina en los años 70 durante la dictadura: un desaparecido, que es quien convoca a sus amigos a un brindis atemporal, acuden al brindis; un exiliado; otro que se quedó a resistir, y para ello tuvo que realizar un acuerdo con el sistema para seguir viviendo; y el cuarto invitado es otra persona que se había psicotizado a partir de la locura que provocó la represión. Entonces se establecieron cuatro modelos o matrices de comportamientos ante la ilusión de poder transformar la nación. Además, durante las más de cien funciones realizadas, se hacía un debate posterior, y recuerdo cómo la gente participaba de estas charlas, era la primera vez que se podía "hablar" en Tucumán, en un contexto en el que regresaban los primeros exiliados. Este trabajo se repuso en el año 83 y así acompañamos a todos los sucesos que van desde Malvinas hasta la elecciones de ese año.

Luego, hice una versión teatral de un cuento de Roberto Arlt, **Noche Terrible**. Con esta obra, que por título tenía **¿Me caso o no me caso?**, hago mi primer trabajo de dirección, y descubro otra faceta del teatro, una faceta que me gusta mucho. Esta obra, con ele-

mentos del grotesco y del teatro de narración, fue presentada en un ciclo de teatro en la calle organizado por el gobierno democrático de la municipalidad.

- En esos años también participás como gestor y organizador cultural...

- Claro, fui secretario gremial de la Asociación Argentina Actores. Participé de la conformación de la sede en Tucumán, lo que significó un avance para el medio.

A través de la Asociación Argentina de Actores, en los años 83 y 84, se organiza el proyecto de las asistencias técnicas; y por este canal llegan a la provincia maestros muy importantes: Justo Ginbert, Hugo Gregorini, que traen para transmitir –por primera vez– el Método de las Acciones Físicas, esto desde la perspectiva de Raúl Serrano. Contemporáneamente llega Juan Trébullo para crear la carrera de Teatro en la Universidad, pero debemos decir que fue a posteriori de los cursos dictados en la A. A. A. que en Tucumán se comienza a trabajar sistemáticamente en la construcción de una situación teatral. Esta dotación técnica nos permitió hacer un salto, puesto que nosotros sólo teníamos una formación de base empírica.

- ¿Cuándo empiezan los cruces entre Tucumán, Italia, Brasil?

- En el año 1988 gané, por concurso, una beca del Fondo Nacional de las Artes para hacer un trabajo de investigación sobre los puntos en contacto entre el Teatro de Brecht y el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski. La beca me daba la opción de elegir donde ir, opté por el Berliner Ensemble. Con el pasaje y

una pequeña ayuda económica, pude estar allí cuatro meses en lo que era todavía el bloqueo a Berlín Oriental. Esa fue mi primera salida del país. En este viaje no sólo tuve contacto con el teatro brechtiano sino también con la poética de Darío Fo. Pues el Berliner Ensemble en ese momento trabajaba textos de Fo y yo, antes de volver a la Argentina, pasé por España y compré algunas de sus obras. Pido los derechos de autor y, al llegar a Tucumán, en lo que fue el Teatro El Galpón, monté **Pareja Abierta**. Fue un gran éxito de público, e inicié ese mismo año –1988– una relación epistolar con Darío Fo.

Entonces, durante la crisis económica de 1989, cuando no podíamos pagar ni la luz del teatro, mi compañera de ese momento consigue la ciudadanía italiana y yo, paralelamente, le comento a Fo mi situación y le pido que me deje presenciar (simplemente presenciar) los ensayos de la obra que en ese momento él estaba trabajando. Él me contesta que sí, y nos fuimos.

En 1990, ya instalado en Italia, y conociendo a Fo, se me abren puertas para comenzar a dictar clases, e inicio allí actividades docentes. Luego viajo a Suiza, pero permaneciendo y trabajando full-time en Italia unos cuatro años.

Durante el período 1994-1998, trabajo entre Argentina, Brasil, Suiza e Italia. Puntualmente en Brasil, dirijo cinco obras, todo esto en el contexto en que Lula se postulaba al cargo de presidente de la nación por primera vez.

Ya en 1999 decidí volver a Tucumán para hacer la puesta en escena de un texto mío, **La Guerra de la**



Escena de «Ladran, Che»

Basura, motivado en la candidatura a gobernador de la provincia del hijo de Bussi.

Posteriormente, en el año 2000, recibo el ofrecimiento de la Universidad Nacional de Tucumán para ejercer el cargo de Director General del Teatro Alberdi, acepté y me quedé.

LA PRODUCCIÓN DRAMATÚRGICA Y EL SENTIDO DE UN COMPROMISO

- Comencemos a charlar puntualmente sobre tus obras, o por lo menos, sobre aquellas editadas. Entonces, es ineludible no iniciar con una obra como Limpieza. ¿Cómo fue el proceso de escritura de esta obra?

Limpieza (1984 – Tucumán) Premio Fondo Nacional de las Artes 1987. *Lejos de la estructura del Teatro Documento, esta obra metaforiza un hecho histórico: diez mendigos y enfermos son “desechados” de la ciudad de San Miguel de Tucumán por el gobierno militar del General Bussi en un intento de “limpieza”.*

- En 1976 o 1977, no recuerdo bien, leí en el diario **La Gaceta** –cómplice de la dictadura militar porque lo había publicado con un eufemismo muy evidente– la queja del gobernador de Catamarca por la presencia de mendigos tucumanos en su provincia. Comenzamos con algunos amigos a averiguar dónde estaban los “personajes”, mendigos, dementes que nosotros conocíamos, que veíamos todos los días; entonces nos dimos cuenta de que habían desaparecido de escena por unos días. A partir de ahí se empieza a conocer lo que había pasado, por supuesto que no oficialmente. Recordemos que eran los años en que se tapiaban las villas miserias, se las pintaban, y eso, claro que era notorio, a eso lo veíamos y nos dolía. Así empecé a investigar sobre el caso; recuerdo –y todavía lo debo tener guardado– un recorte del diario **La Unión** de Catamarca, más precisamente, del corresponsal de ese diario en la localidad de La Merced, allí se relata todo lo que había pasado. Acopio ese material y comienzo a escribirlo “dentro mío”, vale decir, sin concretar una sola línea, sólo lo comentaba con algunos amigos, pero nada más. El texto recién se termina en 1984. En ese momento, uno tenía dos opciones: reproducía históricamente lo que había pasado, o trataba de metaforizarlo. Ese año, es el año del destape de toda la masacre ocurrida en la dictadura, por ello me pareció más interesante convertir la anécdota de la **Limpieza** en una metáfora sobre las desapariciones. Y también hay, creo, una reflexión sobre la condición humana, puesto que esos personajes tienen muchas opciones para salir pero se matan entre ellos. Y, no es que se matan entre ellos porque son marginales, esta no es la intención del texto, sino por el contrario, el develar

toda una relación de poder, los vínculos de los individuos entre sí y en torno a ese poder, sea dictatorial o no.

- Personalmente, me produce cierto cosquilleo estético el personaje de Plaza, que dice:

“...SATELITE: (Llorando) Tienen que comprendé, la gente no van a poder saltar las tapias, son muy altas / (...) PLAZA: ¡Yo sé cavar, yo sé cavar! / PACHECO: ¿Y que cavá vó? / PLAZA: Lo que más me gusta es cavar en el cielo / PERON: (Muy crédulo) ¿En el cielo cavá vos? / PLAZA: Yo les hago agujeros a las nubes. Por eso llueve; le duele y lloran / VERA: ¡Yo sabía que éste era un loco hijo de puta! / PLAZA: Ellas me piden, les gusta llorar parece / RUEDITAS: Entonces la Alemana es una nube. Desde que ha llegao aquí no ha dejao de llorá / VERA: ¡¡Cavale el agujero, Plaza!!...” **¿Es Plaza un personaje portador de alguna carga poética especial en medio de toda esa violencia?**

- Lo que pasa es que hay dos sobrevivientes en la anécdota: “La Muda” que, por supuesto, no puede contar lo que ha pasado, y “Plaza” que no es consciente. Y en ese sentido, el elemento fantástico o poético sí lo puede tener él, es decir, él se refugia en el mundo fantasmal de no querer ver, en una especie de poesía ciega.

- Estos personajes son víctimas pero no por ello dejan de vincularse perversamente, por ejemplo, Pacheco en un momento de la acción toma el control porque es quien tiene un palo en la mano, y desde allí digita los diversos niveles de violencia.

- Sí, no hay una mirada idealizada de las víctimas. No son héroes. Ellos reproducen el modelo de poder, luchan desde ese modelo. En escena, cuando los helicópteros matan a la “Alemana”, “Rueditas” pretende santificarla, ésta es una salida posible; la otra salida, la dominante, es la que encarna “Pacheco”, una salida de tipo material en oposición a la anterior de tipo mística. “Pacheco”, líder por ser quien carga el palo, mata a su compañero “Ruedita” e impide que lo otros se

entreguen a la voz del helicóptero. Se plantea una guerra entre los pobres. De alguna manera, el texto también está hablando de la Argentina de los años 90 y del estallido del 2001. Estamos frente a una guerra entre pobres, barrios enteros que se fortifican para luchar contra barrios enteros, piqueteros que tienen que luchar contra pequeños propietarios, desocupados que se enfrentan a ocupados; es decir, la resistencia al poder no es unificada, casualmente el poder funciona mejor cuando exagera las contradicciones que hay entre los distintos intereses de una comunidad. Por esto, para mí, lo importante de **Limpieza**, no es la anécdota, porque para eso se puede consultar una crónica periodística; sino que lo interesante es qué hicieron estos personajes cuando se quedaron solos, qué salida generaron ellos solos.

- **El personaje de Pacheco a su vez dice:** "... Si yo sería Presidente le metería estufa a todos los zaguanes. ¿Sabí de calentito que dormiríamos?" **¿Hay algo de la idiosincrasia del Tucumano en este proyecto que enuncia el personaje?**

- Sí, claro. El humor; el humor ácido, violento.

- **¿Y algo de conformismo?**

- También. Si se admite la conservación de un modelo. En una escena de la obra se fantasea con almorzar un asado en el programa de televisión de Mirtha Legrand, aquello que ellos verían a través de las vidrieras de los comercios. Esto es patético o hasta tragicómico, rasgos típicos de un humor de esta región.

- **¿Cómo re-escribirías "Limpieza" en nuestras actuales circunstancias políticas? Digo esto, puntualmente, por la nueva asunción de Antonio Domingo Bussi a un cargo público como es la intendencia de la Capital provincial, y con un fuerte apoyo popular.**

- En estas circunstancias sería más potente acercarme al acontecimiento real histórico. ¿Por qué? Esta obra fue escrita en 1984, en un contexto de ilusiones democráticas. Yo no las tenía. Quizá, por eso, el final de la obra, un final con muy pocas salidas. Sabía que Alfonsín era un mentiroso y que nos iba a llevar a una

nueva frustración. Por esto, si escribiera de nuevo **Limpieza** haría que estos personajes regresen con ropajes nuevos y en un avión fletado, todo para equilibrar el daño que les hicieron, vale decir, mostraría el cambio de "vestimenta" del régimen; el cambio de la dureza de la dictadura a esta especie de democracia que, por más nueva vestimenta, no implica una transformación profunda. Creo que, luego de los años transcurridos, connotaría más la frustración de la democracia en relación con lo terrible de la dictadura, y le trataría de dar una unidad, más allá que ahora los traigan "limpitos" y en avión, los traen de nuevo para que sigan mendigando; es decir, no hay un cambio de fondo. Sólo se modificaron los recursos represivos del sistema, del "palo" al "hambre", más que esto, nada. Esta sería una posible reescritura de **Limpieza** hoy, mucho más ácida con la desilusión que provocaron los sucesivos gobiernos democráticos.

- **Introduzcámonos en otra de tus obras: El Pañuelo. Tradicionalmente se relacionó al teatro político en torno a dos premisas filosóficas provenientes del siglo XVIII: enseñanza y entretenimiento. Brecht también tiene algún contacto con estos postulados, pero en él no escapaba la idea de lo político inscripto en los cuerpos, digo esto por lo menos en función a su concepto de Gestus; vos en esta obra, indagas sobre el poder atravesando los cuerpos... ¿Por qué lo presentás en esos términos?**

El Pañuelo (1991 – Escrita en Milán y estrenada en Tucumán). Monólogo. Una madre de Plaza de Mayo desborda el nombre de su hijo inscripto en su histórico pañuelo, acción dramática que encierra un posicionamiento político con intensa fuerza poética.

- Las Madres de Plaza de Mayo son unos de los ejemplos más importantes de experiencia política que la humanidad ha vivido en las últimas décadas del siglo XX. ¿Por qué? Primero, madres que criaron a sus hijos y el poder los hizo desaparecer. Luego, hay un proceso en el que esas madres son paridas por sus



Escena de «El sueño inmóvil»

propios hijos, en el sentido de que la lucha de los hijos hace nacer a una nueva madre que ya no es la madre tradicional del sistema, una mujer dedicada a sus hijos, sino que se transforma además en una mujer política y que cuestiona el sistema. Entonces, esa relación del cuerpo en la que la madre ha parido un hijo pero éste termina pariendo a la madre, a mi me parece de una potencia inusitada, enorme. No es un abordaje únicamente de tipo "racional", como sí lo hace el teatro de sello europeo, sino que es seguir el proceso que estas madres hicieron hasta llegar a lo racional, un proceso que no escapa a la angustia corporal, al dolor por esa pérdida.

- Este dolor corporal es el motor de una posición política: el pasaje de lo individual a lo colectivo; el personaje dice:

"Desbordo tu nombre pensando en el día en que lo elegí cuando todavía habitabas en mi cuerpo (...) Desbordo tu nombre al mismo tiempo que construyo la fortaleza de tu recuerdo, porque no estoy renunciando a vos, hijo querido, ni a la denuncia del abismal día en que te secuestraron, pero sí renuncio definitivamente a tu muerte y a mi exclusividad sobre tu vida, porque es tu vida la que me ha hecho comprender que mi vagina no ha parido un solo hijo, que mis oídos no han sentido un sólo llanto, que no he sido sólo penetrada por la irreplicable sensación de tu presencia. Estoy encinta de sesenta mil ojos, de miles de latidos. Mis entrañas bullen de sexos, de manos, de pupilas. No espero a un sólo hijo. Son miles los que daré a la vida..."

- Claro, la lucha de estas mujeres es un hito universal y las futuras generaciones verán a las Madres de Plaza de Mayo como un paradigma.

- En el aspecto formal, el texto cita a imágenes poéticas de las propias "Madres..." ¿cómo es este trabajo?

- Este texto lo escribí en Milán. Porque una de las formas de subsistir en esa ciudad era hacer un trabajo de archivo para Darío Fo, y como estudiaba su teatro, esto me sirvió mucho. Entre las cosas de ese archivo

encontré un librito de poesías de las Madres de Plaza de Mayo, editado muy rudimentariamente. De allí tomé algunas imágenes, imágenes que dan cuenta del dolor irremediable de una ausencia, de una herida abierta aún en el cuerpo de esas madres. A partir de esta experiencia surge el texto.

- ¿Te gustan los días lunes?

Esperando el lunes (1990 – Tucumán). Premio Julio Sánchez Gardel 1990. *En una plaza pública y frente a un edificio en "permanente" construcción, un joven y un viejo se encuentran, juegan, dicen, sueñan, mienten, mueren.*

- No me gustan los días domingos. Creo que sería una respuesta adecuada. El día domingo es triste. El lunes implica la posibilidad de encontrarse con otras personas. Entonces, podría decirte que **Esperando el Lunes** es "Dejando el domingo".

- ¿El edificio del que la obra metafóricamente habla, se terminará algún día o está condenado al estanco?

- Espero que no se termine nunca. El día en que se termine ese edificio es el día en que se terminarán los sueños. Ese edificio pretendo que sea una metáfora de esas historias que nunca se terminan; vale decir, las verdaderas historias.

- ¿Dónde escribiste esta obra?

- Aquí, en Tucumán. La escribí en pleno proceso de hiperinflación. Realmente sólo dos veces en mi vida viví situaciones como esta; primero, en la dictadura militar; luego, en la hiperinflación; en ambas épocas era un sálvese quien pueda. Las relaciones humanas se sustentaban en el egoísmo.

En esta obra se da un encuentro de dos seres humanos a partir de la mentira, es decir, a partir de lo que no son. Tenía la necesidad de escribir sobre un encuentro, por que en esos momentos no había posibilidad alguna de encuentro. Era tal el nivel de deterioro social que todos estábamos sólo preocupados en sobrevivir, o incluso, defendernos uno del otro.



Escena de «Ladran, Che»

- Las ideas que sustentan estos dos personajes, el viejo y el joven, o lo viejo y lo joven, ¿tienen algún punto de contacto con la “nueva” etapa que iniciabas en el extranjero?

- Ahora que lo planteas, podría decirte que en aquel momento había algo “viejo” que tenía que dejar, precisamente el modo de vida que yo tenía en Tucumán; por otro lado, esto se confrontaba con algo “nuevo” que debía abonar: irme, dejar la provincia, ambas cosas pueden ser un primer intento de respuesta. Es decir, de algún modo la obra plantea un puente entre dos realidades marginales; primero, los jóvenes a quienes, en 1989, la Argentina no les ofrecía ninguna perspectiva posible, intentaban salir de esa realidad, conocer, buscar; segundo, los viejos que, como el personaje de la obra, intentan salir pero desde la mentira, desde contar historias falsas. Entonces, ambos personajes tienen en común la necesidad de una fuga, así como también ambos son marginados del sistema vigente, son fugitivos en acto, desean irse, y la forma de huir que encuentran es el mentirse mutuamente, o mejor, construyen una mentira-verdadera como proyecto de fuga.

- Este “viejo” vendedor de ilusiones –casi como algunos personajes artísticos– forja sus ficciones a partir de las necesidades del “joven”, necesidades que conoce muy bien porque en algún punto son suyas también...

- Claro, pero lo hace de manera muy lúdica, sin permitir que el juego finalice, siempre deja algo inconcluso, y esta cualidad posibilita una relación de seducción. Al “joven” lo seduce y estimula que las historias no tengan fin; al igual que el edificio, la mentira, las ilusiones, las fantasías que se van creando en este encuentro, no se terminan. Y si consideramos que este texto fue escrito en 1990, cuando se hablaba del apogeo postmoderno, poco antes se había producido la caída del Muro de Berlín...

- Era el fin de la historia...

- Claro, y con este texto estoy diciendo que las historias no se terminan nunca. La historia no se termina.

- A esta idea postmoderna del fin de la historia también se le adjudica el fin de las ideologías. Sin embargo, un años después escribís Ladran,

Che ¿por qué? ¿Qué concepción de hombre porta esta obra?

Ladran, Che (1994 – Estrenada en Mendoza, Argentina). La obra construye un encuentro entre Don Quijote y el Che Guevara. Encerrados en una espacio indefinido y controlados por la silenciosa pero poderosa presencia de una mujer, se embate una paradójica idea del hombre como sujeto histórico y sus ideas.

- La obra reúne a Don Quijote, personaje central en la utopía de tipo literaria, y al Che Guevara, paradigma de una utopía real a conquistar. ¿Por qué mezclarlos? Porque creo que el texto no define cuál de las dos utopías hay que seguir, pero sí creo que hay que seguir una, o tal vez, una mezcla de ambas. Desde estas ideas y pensándolo contemporáneamente, no sé que concepción de “hombre” puede estar vigente, quizás 15 años atrás yo te respondía o trataba de describirte este “nuevo” hombre pero, hoy, sería arrogante hacerlo, prefiero dejarme sorprender...

- Quizás las mismas circunstancias históricas que antes mencionábamos no nos permiten –nuevamente, como lo hacía Brecht– apoyarnos “sin dudas” en un paradigma científico o filosófico concluyente...

- Estoy de acuerdo. Por esto, tal vez, **Ladran, Che** signifique tirar las cartas de juego nuevamente, esto sin perder el sentido de las utopías, pero descubriendo cuales pueden ser las nuevas aventuras de estos dos personajes. En esta obra intento mostrar un proceso de desmitificación de ellos mismos para poder seguir siendo.

- “Unos fueron y ya no son, otros son y no fueron” es una premisa enunciada por el personaje del “Che” en unos de los últimos pasajes de la obra, y creo que da cuenta de este proceso de desmitificación que decís, hay un cambio de estrategias, ya no sólo aparecen las letras o las armas...

- Sí, porque al final de la obra el “Che”, antes de subir a la moto Rocinante, se saca su boina, y el “Quijote” por su parte, deja su sable; vale decir, abandonan simbólicamente algunos de sus emblemas, partes

de sus propios mitos, esto en pro de buscar nuevas armas, nuevas salidas. Este texto –al igual que la obra **El sueño inmóvil**– tiene una estructura circular que da lugar a la tragedia de las repeticiones, esto es, ellos no pueden escapar del personaje femenino porque están condenados a la repetición, repiten lo que ya conocen y saben. Entonces, la “ruptura” de eso conocido y repetido implica una forma de salida.

- Con este punto de contacto, podemos ingresar a la obra El sueño inmóvil ¿qué hay en los mitos que te sirven como recurso dramático?

El sueño inmóvil (1996 – Tucumán) Premio Casa de las Américas 1996, Cuba. La obra, a partir de ciertos mitos del norte argentino, construye con un potente simbolismo las relaciones de poder e imposibilidad de personajes escindidos, debatidos entre la esperanza de un espacio “otro” y la opresión del otro espacio.

- El mito es atemporal; es otra forma de conocimiento distinta de lo científico-racional; el mito reverbera algo de lo que no puede el discurso lógico, y puede generar –desde allí– diferentes sentidos. Pero tengo que decirte que, en **El sueño inmóvil**, el mito es un mero pre-texto para forjar un teatro inminentemente político, no hay en ella un sentido folklórico de lo mitológico en el norte argentino, sino que intenta abordar cuestiones ideológicas. Mi elección de estos mitos se justifica porque me permitió trabajar ciertos temas con suma atemporalidad, expresar poéticamente un dolor social. O sea, esta frustración que es un sueño paralizado, sin vida, muerto, da cuenta –como señalábamos antes– de la tragedia de las repeticiones, o como dicen los personajes: *esta tierra esta enamorada de la muerte*.

El sueño inmóvil tiene vigencia hoy en Tucumán, porque tenemos cerca de 70.000 personas que firmaron el pedido de excarcelación de Bussi, y de los que no firmaron hay muchos indiferentes que si Bussi vuelve o no, les es indistinto. El sueño sigue inmóvil; la cultura tucumana que, siendo estrictamente autoritaria, paraliza, inmoviliza a su comunidad, pues, no facilita su desarrollo.

- También en El último silencio, encontramos un planteo metafórico de un orden social en detrimento. En este contexto el personaje de El Extranjero dice: “ya no hay patrias...”

El último silencio (1996 – Brasil). A través de una estructura temporal múltiple y paralela, en la que se mezclan pasado, presente y futuro, un poeta busca, excava para conocer la verdad. Tierra devenida yerma al perder el último árbol, un tótem que –como tal– garantizaba algún tipo de orden social, el cual, con la visita del extranjero, del diferente, cae y se disuelve.

- No debería haber patria, pero la hay. Esto desde el concepto de patria como territorio, desde esa falsa idea de patria; porque tenemos lugar de pertenencia y diferencias culturales, y en estas diferencias está la riqueza de nuestras civilizaciones. El problema nace cuando los intereses hacen que estas culturas tengan que confrontarse o se trata de unificar –para su mejor dominio– todas las culturas en una sola. En este eje se debate la anécdota de la obra, en ese mundo devastado que no sabemos si es del pasado o del futuro donde se cuida el último árbol, árbol que es destruido por aquellos que no soportan las diferencias. Y el extranjero, con su sola presencia, desencadena la tragedia.

- Sin embargo, el personaje de la joven en algún pasaje dice: “...la verdad es el norte del corazón...” ¿Hay algo de esa “verdad” en este norte argentino?

- No. Cuando se dice esto en la obra, no aludo a Tucumán. Por el contrario, tengo que decirte –sin cuidarme mucho– que vivo a Tucumán como una ciudad o una habitación “tomada”. Es decir, yo no soy feliz en Tucumán. No estoy bien en Tucumán. No por falta de pertenencia, sino porque siento que “la casa está tomada”. Siento que los valores predominantes no son aquellos que comparto... quizá sea yo el equivocado. Porque digo esto: si la patria fuera un lugar que te cobija, si la patria es un lugar que te hace sentir seguro, que te protege y estimula, mi patria no es Tucumán.

ENTRE LO INVARIABLE Y LO MUTABLE

- Sin perder esta idea de “la casa está tomada” de la que hablabas, me gustaría preguntarte por ciertas invariables en tus obras, por ejemplo: primero, nombrar a tus personajes según roles y funciones (el joven, el viejo, el extranjero, el poeta, la señora, el pretendiente, el intendente, etc.), nominaciones que dificultan el anclaje de estos personajes a referentes geográficos y culturales precisos, en este sentido, tus personajes tienen algo de transculturales; y una segunda constante es el espacio vacío, en la mayoría de tus obras los “lugares” son espacios indefinidos, abiertos, o por momentos, incluso, son espacios desterritorializados.

- Primero, con respecto a los personajes, mi intención es alejarme de un realismo con tinte naturalista. Me aburren esas obras que dicen todo. Y con lo segundo que señalás, te lo digo en forma sintética y como lo escribió Borges: “la peor de las cárceles es el desierto”. Es ese lugar sin límites ni paredes, pero también sin salida.

- A partir de esto, ¿existe algún grado de identificación de Carlos Alsina con ese “extranjero” que llega a un lugar donde se lucha por la tierra y por el nombre?

- Probablemente sí, como también me pasa con el “Marchante” de la obra *El sueño inmóvil*. Porque es alguien que llega de “afuera”, pero ese afuera no tiene que ser necesariamente físico. Él llega para transformar una realidad inmóvil, él desea llevar a la “joven” porque está enamorado de ella y esto produce que la propia joven lo asesine; algo similar pasa con el “extranjero”, es la comunidad quien lo asesina, es casi como una crucifixión.

- En medio de estas luchas y vacíos, tus obras tienen una oscilación temática constante entre amor y muerte, entre Eros y Tánatos; puntualmente la obra *El Pasaje* condensa estas notas, por un lado, nuevamente un espacio indefinido por tener la cualidad del tránsito, y por el otro lado, este tránsito marca dos extremos: vida y muerte...

- *El Pasaje* trata efectivamente de esto que vos señalás. Al hablar de la muerte inevitablemente versa también sobre la vida, la muerte en esta obra se presenta como la inmovilidad de las utopías, es —eso que llamábamos anteriormente— la tragedia de las repeticiones; la muerte debe ser algo de lo que para mi significa lo siniestro. ¿Porqué digo siniestro? Porque la terrorífica idea de la muerte nace cuando uno lo

reconoce como familiar, entonces, resulta siniestro porque es familiar, por esto, tal vez, mi relación con Tucumán. Cuando algo que es cercano y querido se transforma en monstruo, arriba aquella sensación ominosa de lo siniestro. Insisto, lo monstruo ya lo conocemos monstruo, en cambio, cuando algo que te recibió, te dio identidad, y después te fagocita y aniquila, o quiere hacerlo, allí está la muerte como siniestra.

- Por último, si hablamos de la concepción “espacio” en tu dramaturgia, no podemos eludir lo propio del “tiempo”. El tiempo se presenta en varias obras como fragmentado, por ejemplo, en *El último silencio* jugás con diferentes dimensiones temporales que, en el desarrollo de la trama, se contactan luego en puntos comunes. ¿Qué noción de tiempo encierra esta propuesta? ¿El tiempo está obstruido?

- En *El sueño inmóvil* y en *El último silencio*, la estructura de tiempo da cuenta de una ruptura de lo temporal. Lo formal encierra algo sustancial sobre la inmovilidad del tiempo, esta estructura conserva una reflexión sobre su ruptura, en síntesis, sobre la muerte. Pero también tiene otra función de tipo ideológica. Y con esto respondo a una de tus primeras preguntas; si el espectador tiene como tarea unir los pedazos desmembrados de la historia que se le ofrece, está haciendo un trabajo...

- Entonces, y como en una historia con cierre circular, volvemos a la pregunta inicial: ¿Quién escribe en el teatro? A lo ya dicho, ¿se le suma el espectador con su trabajo constructivo?

- Claro, el espectador también es un productor en el teatro, por esto, si le proponemos una historia lineal le estamos quitando capacidad productiva al espectador. El espectador necesita unir para comprender. Entonces, en la propia estructura formal de lo dramático, también está presente la propuesta ideológica.

La realidad (tiempo, espacio, acciones, etc.) no se presenta como una linealidad, se nos muestra en diferentes niveles con miles de acontecimientos simultáneos, y nuestra ceguera está en no poder clasificar esta diversidad, en no poder distinguir lo principal de lo accesorio y sin poder conectar estas partes. Por esto me gustan estas estructuras en donde el tiempo esta fragmentado, porque el espectador tiene que encontrar los enganches. El espectador también participa en esta concepción del teatro como arqueología del presente.

LA EXHUMACIÓN DEL PRESENTE



- En el resumen de tu vida y profesión que hacés al comienzo de la entrevista está muy presente la idea del teatro como un espacio de resistencia...

- Siempre he unido al teatro la idea de resistencia, nunca lo he visto como una mera diversión, aun cuando el teatro debe ser entretenimiento. Siempre lo he conectado, lo he relacionado, estrechamente con el presente. Es decir, el hombre de teatro es un arqueólogo del presente, su misión es excavar, exhumar lo que no se ve hoy y colocarlo para que sea visto.

- Este concepto del teatro como arqueología del presente, ¿puede relacionarse con lo que "la joven", personaje de tu obra "El último silencio" dice: "...Tratarán de que nadie conozca lo que ha pasado. Pero hay un hombre que escarba en el tiempo. Un hombre que todavía sueña. En caso de peligro, búscalo. Él ha entendido."?

- Es muy acertada la conexión.

- Carlos ¿quién escribe en el teatro?

- Hay varios escritores, el dramaturgo hace un texto que llamaríamos "hablado", a él se le suman la reescritura del director y, aún más, la escritura del actor. Pero, debemos convenir quienes hacemos teatro que, el verdadero poeta del teatro es el actor. Creo que un buen dramaturgo y un buen director trabajan para el actor. El actor es fundamental, imprescindible, pues es quien reúne todas estas tramas de escrituras. En mi caso, cuando elaboro un texto, no puedo dejar de pensar en quién lo va a hacer y en cómo lo va hacer, en consecuencia, pienso en términos actorales. Por eso, comencé diciéndote lo impactante que fueron para mi formación de dramaturgo las experiencias de actor. Porque yo si sé lo que necesita un actor para construir una situación teatral.

- Contemporáneamente se habla mucho de un "Nuevo Teatro" o inclusive de un "Teatro postmoderno" adjudicándoles distintas particularidades: fragmentación, repetición, ambigüedad, pronunciada intertextualidad e interculturalidad, entre otras; estas discutidas características componen, a su vez, un terreno de discusión dramática; ¿cuál crees que es el rol del dramaturgo en esta discusión?

- Tu pregunta es interesante, pero debo comenzar diciendo: el dramaturgo ¿dónde?, porque no es lo mismo un dramaturgo en Europa, o en EE.UU., o en Argentina, e incluso, un dramaturgo en Tucumán. ¿Por qué? Nosotros tenemos ya una lucha cultural, que es la defensa de nuestra lengua, vale decir, la producción de un texto hablado tiene una función importante, es la defensa de una identidad, identidad puesta hoy en duda, confrontada con una lucha de culturas, de fuerzas opuestas. Entonces, desde este punto de vista, tanto la historia como el modo lingüístico de expresarlo, para un dramaturgo de la periferia del mundo le es importante hacerlo en su lengua y, además, en el modo de su región. Porque hoy, históricamente, me parece relevante llevar a cabo este proceso de resistencia. A mí esto me parece fundamental, tanto, repito, en la historia que armas o representas, como en el modo de hacerlo. Claro, no necesariamente todo debe ser desde está óptica sino que, en mi caso particular, elijo expresarme de este modo, elijo mi lugar periférico y desde allí lanzarme al exterior.

- Es notorio que en tu producción artística hay dos poéticas que te impactan: Brecht y Fo. ¿Te animás a que juntos retomemos algunos de sus postulados, principalmente, los brechtianos?

- Sí, claro.

- Brecht dice: "... el teatro consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos. Esto es, por lo menos, lo que nosotros entenderemos de aquí en adelante por teatro..." (1948) **¿Sigue vigente esta definición de teatro?**

- Creo que sí. El teatro ha tenido una explosión de poéticas, esto, especialmente, luego de la caída del Muro de Berlín, y del llamado postmodernismo. Hoy, más que nunca, sigue vigente esta definición brechtiana. Aún cuando Brecht fuera un hombre muy contradictorio, vale decir, lo que él escribe en el **Pequeño Órgano para el Teatro**, luego lo desdice en otras cosas, por ejemplo, estaba en contra de la propiedad privada del derecho de autor, pero sin embargo le dio la

propiedad de sus obras a su hijo en Nueva York para poder cobrar los derechos en el extranjero. Es decir, quien ha estudiado la obra brechtiana, o ha estado en contacto con ella de modo profundo, no puede dejar de conocer estas contradicciones. Cuando estuve en Alemania pude leer sus manuscritos originales, conociendo esto se fortalecen sus contradicciones, pues escribe una cosa y luego hace otra. Lo que no podemos dejar de reconocer en Brecht es, justamente, una visión de teatro que se sintetiza, tal vez, en esa definición que vos lees.

- Brecht también hace una apuesta al realismo como estilo...

- Sí, pero no a un realismo fotográfico o reproductivo de la realidad.

- No, sin duda. Brecht rechaza contundentemente cualquier perspectiva "naturalista". Pero, en este "realismo épico" propuesto ¿qué fuente de contacto te une a su poética?

- Nos conectamos en esta concepción del hombre de teatro como un arqueólogo del presente, en la medida en que él considera que siempre hay algo bajo el agua que es necesario ver, y esa es la verdadera realidad, y quizás, podemos tomar como referente esa frase de Marx que dice: "toda ciencia sería superflua si la apariencia y la esencia de las cosas coincidieran, porque no habría qué investigar." Entonces, toda la construcción brechtiana está centrada en mostrar o hacer ver al espectador esa realidad oculta que cotidianamente no se la ve, y que el ser humano vive la realidad de modo aparente, por esto, creo que el teatro de Brecht llega a ser más realista que la misma realidad, desde este punto de realidad es que él nos está hablando y, como trata de colocar la filosofía del materialismo dialéctico en el teatro, con sus conceptos de conflicto, tesis, antítesis, síntesis; elabora un método dramaturgico que trata de exhumar los restos de nuestra realidad.

- Otra cita de Brecht: "El teatro de estas décadas debe entretener, instruir y entusiasmar a las masas. Debe ofrecer obras de arte que muestren la realidad, de modo que permita construir el socialismo. Debe estar, pues, al servicio de la

verdad, del humanitarismo y de la belleza." **Si hablamos de un teatro político, ¿cómo se resignifican estos objetivos hoy?**

- Estas ideas están muy connotadas por su época. El stalinismo fue un régimen muy dogmático, Brecht convivió en este fenómeno y sus conocidas consecuencias en el terreno cultural. Esto, en consideración de que Brecht nunca perteneció al Partido Comunista Alemán y que fue más allá del realismo socialista, pero también recibió el Premio Stalin y cohabitó con un sistema que imponía modelos artísticos. Por ello, creo que el teatro sí debe entretener; tiene que mostrar, hacer ver las contradicciones ocultas, pero no necesariamente —y te lo digo desde mi posición política de hombre de izquierda— tiene que estar en función de la construcción de un modelo político. Creo, por ejemplo, en una obra de Pessoa, donde la belleza de su poesía permite otra mirada de la realidad del ser humano y otra exhumación de esa realidad y que es absolutamente representable, válida.

- Heiner Müller dice al respecto de su relación con Brecht: "usar a Brecht sin criticarlo es traicionarlo", ¿compártis esta postura?

- Si Müller tiene una postura muy crítica respecto de lo brechtiano. Recuerdo que lo conocí en Alemania, él tenía un departamento frente al zoológico del antiguo Berlín Este y estaba por estrenar una obra suya que se llamaba **Muerte en Berlín**, esto en medio de los procesos previos a la caída del Muro, precisamente 10 meses antes. En esa oportunidad, con Müller charlamos sobre el Berliner Ensemble, sobre la utilización de los "Modelos Brechtianos", los que, según puntuales indicaciones de Brecht, se hacen los montajes de sus obras. Por ejemplo, juntos fuimos a ver una puesta de **Galileo Galilei** que se había estrenado en 1973, y en 1988 (año en que la vimos) era exactamente igual. Entonces, la concepción de Müller es que el Berliner Ensemble es un "museo teatral" más que un "teatro vivo", y yo coincidí con él.

- Siguiendo con la poética brechtiana como una de las más influyentes en tu obra, podríamos referirnos a su perspectiva ideológica, vale decir,

¿dónde está lo ideológico en el teatro? Por ejemplo, en la conocida discusión entre Brecht y Friedrich Wolf con respecto a la actitud de Madre Coraje al final de la obra, en donde ella –según Wolf– debería fehacientemente rechazar la guerra; ante esta crítica Brecht responde que no le interesa que la Coraje reconozca esto sino que, por el contrario, quien debe hacer una toma de conciencia en detrimento de la guerra es el espectador y no el personaje. Así, Brecht nos deja entrever que lo ideológico en el teatro está en un “efecto de sentido” y no en sus contenidos. ¿Qué opinas sobre esta concepción?, ¿dónde estaría para vos lo ideológico en la práctica teatral?

- En lo formal, en lo estructural está lo ideológico. Si una obra, más allá de su desarrollo temático, esta construida en torno a, por ejemplo, la estructura aristotélica, no hace otra cosa que repetir un modelo determinado; es decir, la ideológica ya esta presente en esa estructura formal, y por eso, como vos señalas, ese es uno de los importantes aportes brechtianos, su ruptura con un paradigma que la historia del teatro arrastró durante mucho tiempo.

- ¿Qué dramaturgos contemporáneos te interesan?

- De nombrar algunos dramaturgos contemporáneos, debo decir: Darío Fo, como un escritor que me interesó en algún momento, si bien me parece que su teatro ya se agotó, a no ser que él nos sorprenda con algo nuevo, pero me interesó por ser un dramaturgo genuino, y ¿por qué genuino? Porque él se hunde en las propias raíces de su teatro, del teatro nacional italiano, esto, si se puede hablar de nación en Italia, pero me refiero a la Comedia Del Arte, y no a la Comedia del Arte de Goldoni, sino a las matrices de ésta, que era mucho más transgresora y corrosiva con el poder. Él toma de allí personajes y los coloca en un aquí y ahora muy potente; por otro lado, se basa en la figura del juglar pero transformándolo en un juglar moderno. Entonces, exhuma una forma de teatro del pasado actualizándolo a su nación y lo conecta con el hecho de narrar cosas esenciales de la transmisión

oral en la humanidad. Fo me interesa mucho en este tipo de teatro y no en esa otra producción liviana de algunas comedias menores. Recordemos que Fo no es un buen director, es un genial actor y un muy buen narrador, pero no es un director referencial para mí.

Siguiendo con tu pregunta, Steven Berkoff es un dramaturgo inquietante, tiene algunas obras como **Disparen al Belgrano**, que aborda el tema de la guerra de Malvinas; dentro de la línea de los americanos, me interesa Sam Sheppard; pero, debo decirte que la vitalidad de lo dramático contemporáneo yo la encuentro en los latinoamericanos...

- ¿Cómo ser...?

- Roberto Cossa. Aunque te parezca un poco “pasado” de moda, no lo es. Cossa es un artista en continuo avance, al igual que Mauricio Kartum. Por otro lado, y a modo de ejemplo, el teatro brasileño tiene representantes de un teatro latinoamericano muy potentes. Por esto, te diría que el dramaturgo latinoamericano es mucho más vital que el europeo o el norteamericano.

- ¿Qué relación tenés con la obra de la llamada “nueva dramaturgia argentina”; digo, Veronese, Spregelburd, Cano, entre otros que, fuertemente están impactando en los campos intelectuales extranjeros?

- Conozco sus obras, pero sinceramente, desde el punto de vista formal, no me interesan demasiado. Influenciados por el postmodernismo se muestran por momentos confusos, hablábamos recién de que lo ideológico se deposita en la estructura formal, y desde esta idea, me parecen ambiguos, poco claros, que tratan de expresar una novedad por la novedad en sí, y que no hay mucho sustento tras de eso. Es un teatro que no me enamora, no dirigiría una obra de Spregelburd; respeto mucho su trabajo pero no me apasiona, no me atrae.

- Cuando anteriormente te preguntaba sobre la concepción brechtiana del “realismo”, era apuntando a que hoy, la llamada “nueva dramaturgia argentina” tiene el procedimiento de la fragmen-

tación como un recurso que –entre otras posibilidades– intenta dar cuenta de una realidad también fragmentada...

- Pero, entonces son muy fotográficos. Pensemos por un momento en, por ejemplo, Pavlovski. Él hace fuertes rupturas formales, también tiene un discurso fragmentado, pero está claramente hablando del presente y de las verdaderas contradicciones del presente, es decir, su apoyatura ideológica le da sustento a su obra; no considero que el teatro de Pavlovski esté al mismo nivel que el de los autores que nombraste anteriormente, y lo menciono a Tato Pavlovski porque lo considero un buen ejemplo de renovación estética sin perder ese radar social que posee. A Tato lo conozco, sé que habla de sí mismo pero en ese discurso nos “nombra” a todos, nombra nuestras contradicciones; esto no sucede, me parece, con la nueva camada de dramaturgos, ellos hablan de sí mismos pero no se extienden más allá del círculo de su propia vanguardia.

- Algunas de tus obras están escritas en el extranjero, hay un fuerte atravesamiento geográfico en ellas. ¿Cómo modifican tu dramática estos atravesamientos que, por supuesto, no deben ser meramente geográficos?

- Lo que sucede es que, más allá del lugar en donde uno este produciendo –y esto es una constante en muchos escritores– verdaderamente se ve mucho más claro tu lugar desde lejos. Siempre he hablado de la Argentina desde la distancia. Si hay una influencia europea en mi obra es el poder reconocer mi lugar, mis pertenencias, las diferencias entre un primer mundo y un tercer mundo mas allá de sólo presunciones, reconocer nuestras potencialidades y debilidades, así como también, nuestro dolor. Incluso en mis adaptaciones: **¿Adonde está Huckleberry Finn?** (Italia, 1993) y **Moby Dick y el Capitán** (Brasil, 1994) sigo hablando de un teatro más latinoamericano que europeo, esto se observa en la estructura del texto, en los recursos utilizados, se muestra un teatro mucho más vital que aquel construido por cánones de autores italianos por ejemplo.

De poeta y de loco...

Luis Cano / Buenos Aires

Por Federico Irazábal

Conversar con Luis Cano siempre resulta ser una experiencia en sí misma extraña. Por momentos el lenguaje deja de ser esa materia transparente, invisible, que nos sirve para expresarnos y comunicarnos, y se convierte en una materia espesa, cruda, estéril, pero animada. La conversación parece ir hacia donde el lenguaje como materia quiere. No hay un hilo externo, no hay forma de orientar la conversación ni de guiarla como si se caminase sobre un mapa. Sus frases pueden ser tan desconcertantes como algunas de sus obras; su sintaxis puede ser tan imprecisa que nos deje absortos, en silencio. Su forma de ver, sentir, pensar al mundo es tan atractiva como revulsiva... Él transita por senderos linderos con el abismo, y nos obliga a mirarlo. Es cruel, es perversamente inteligente. Con la imagen de un niño débil y frágil te pide a gritos que lo guíes, pero en cada silencio que produce cambia el rumbo, la dirección. Vos sentías que iban juntos en la charla, hasta que de pronto lo ves, saludándote, en dirección contraria, como si nunca hubiese estado a tu lado en esa instancia. Simplemente pasa, como si desde siempre estuviese transitando en esa otra dirección. Y vos te quedás ahí, mirándolo alejarse, hasta que de pronto lo sentís nuevamente a tu lado. Y está ahí, nunca se había ido.

Es poeta y maneja el lenguaje. Es director y maneja los tiempos y el espacio. Es actor y maneja las emociones que simula. Es dramaturgo y maneja el mundo que construye.

¿De qué habla cuando habla? ¿De qué habla cuando calla? ¿Por dónde pasa lo substancial en este reportaje? ¿Se le puede hacer un reportaje? Sospecho que no hay más alternativa que leer entre líneas, que mirar un más allá de la página, que sospechar que permanentemente nos miente. Desde ese lugar está producida esta conversación. Prácticamente sin preguntas, sin que nadie guíe, aparentemente, ni los tiempos ni los temas. Dejarse llevar, de eso se trata, así como hay que dejarse llevar cuando uno asiste a ver algunas de sus producciones.

EL DECIR Y LO DICHO

- Acabás de publicar un libro en el Centro Cultural Rojas que se llama Estudio para un retrato, que es el nombre de tu último texto estrenado allí. Si tuvieses que hacer un retrato tuyo, ahora, ¿Por dónde empezarías?

- Para ser honesto debería confesar que la imagen que me surgió con la pregunta fue la de una película en la cual al personaje le estalla la cabeza. Pero saliendo de esa honestidad, y construyendo algún tipo de relato, diría que mi sensación es que soy una persona que lee e investiga. Hice esto desde el principio de mi carrera, y aún hoy lo sigo haciendo. Trabajo sobre determinados problemas que me obligan a investigar. Esto hago, como decía, desde mi primer obra que es **El aullido** (debo aclarar que no es la primera que escribo, pero es la que elijo como primera), donde se me planteó de entrada la necesidad de empezar a armar una obra no porque tengo algo que decir, sino porque lo que tengo es una dificultad. En **El aullido** el planteo parte del concepto que está en el título, y busco la forma de representar un aullido. Eso me ubicó en una relación conflictiva con el decir, ya que tenía que encontrar un justificativo escénico para que surja la necesidad de gritar. Entonces empecé a investigar sobre afasia, mutismos, leí mucho sobre niños salvajes a los que se les intentó poner palabra. Y esa investigación devino en una obra en la que el dilema era para qué y cómo usar palabras escénicamente. Esto creo que sería un buen retrato mío. Y para que lo aceptes, cuento brevemente mi próximo proyecto, en el que sigo trabajando desde un lugar similar. Tengo un título que es **Niñas piden auxilio por el conducto de ventilación**, y en principio eso es todo lo que tuve. Desde allí surgen todos los problemas, tanto los técnicos como los dramáticos, que me permiten indagar, experimentar. Son voces de niñas que alguna vez estuvieron allí, y que me permiten pensar la relación entre el coro, las niñas, y el héroe. Yo siento que siempre el título es un mostrador. Es el lugar del negocio que media entre unos y otros. Es donde se

pone el gancho tantas veces para que alguien compre. Y por eso creo que es algo muy importante, que suele estar desde el principio, y que funciona como una invitación al espectador. El título para mí no es una imagen a venderle a un otro, es simplemente un concepto que despierta un problema, y que desde allí hay toda una invitación a resolverlo, aunque se fracase.

- Hay en tus títulos una mirada más focalizada sobre el decir que sobre lo dicho. Socavón, aullido, murmullos, son todos términos que titulan algunas de tus obras y que hablan del decir, sin especificar absolutamente nada sobre lo dicho. ¿Qué te interesa más de la palabra: la materia que es, o lo que vehiculiza en términos de contenido? Pregunto esto porque si bien el mostrador es un espacio de tránsito sobre el que la mercadería llega del vendedor al comprador, también es una frontera que impide que ambos espacios se mezclen. El mostrador permite la comunicación, pero a su vez la quebranta. Y cuando se aborda la palabra como materia no hay interés en comunicar, simplemente hay una comunión, que produce la palabra entre productor y receptor, pero donde no se vehiculiza necesariamente un significado determinado.

- Tengo como convicción el hecho de que los textos son una materialidad que va a ser puesta a prueba, pero que a su vez tienen leyes de construcción muy específicas. Cada palabra que uno utilice para un texto dramático debe haber estado en disponibilidad, pero a su vez debe ser consciente de que con ella no alcanza, que es insuficiente. Porque es literaria, pero a su vez es escénica, aunque más no sea para boicotear la escena. Y en ese sentido creo que los textos dramáticos deben tener cierta porosidad, pero no agrandarse. Cuando empecé a escribir construía textos muy breves, y con el tiempo fui aspirando a producir obras más largas, para que sean respetadas al obedecer ellas a pautas de escritura que la institución "dramaturgia"



Escena de «Los murmullos»

impone. Hoy ya no respeto a esas normativas ni a las instituciones que las promueven, y logré independizarme de todo eso. Por eso en el último tiempo no volví a la brevedad sino que mi escritura simplemente se disuelve. El cuerpo textual está más disperso... Y asocio inevitablemente esta imagen con la que comencé hace unos minutos, la de la cabeza estallando. Cuando empecé a escribir, me quería realizar como autor, quería lograr ese poder y ese privilegio. Y lo logré. Pero junto con eso sentí que era un lugar de mierda, que no era el del poder en tanto posibilidad, sino el del poder estéril. Y siento que me ayudó mucho la coyuntura neoliberal menemista para darme cuenta que no quería ser usado de esa manera, pero que tampoco quería dejar de estar sentado al lado de alguien. Y esto en alguna medida me posiciona como autor en un lugar extraño, porque reconozco la importancia que tiene en el proceso teatral, pero a su vez trato de reducirlo a su justa medida, que no se agrande. Desde allí puedo volver a tu comentario del mostrador y la comunicación, y retomar lo del título. Debería decir que en ellos, en los títulos, siempre hay un engaño o un desafío. En un punto son enigmas que me protegen para no quedar tan expuesto, tan mercancia, sobre ese mostrador.

SECRETOS DE CREACIÓN

- Dentro de ese enigma al que te referís, ¿qué lugar ocupa en vos el silencio? Pienso al hacer esta pregunta en la alternancia que encuentro en tu obra entre lo dicho y lo no dicho. Donde lo dicho a veces es tan abrumador que rompe o quebranta la metáfora por explicitación, desubicando en definitiva al lector/espectador. Uno siente que en ese decir hay mentira, mientras que lo verdadero está en lo no dicho. ¿Sos un autor del que hay que cuidarse?

- Mi primera reacción sobre tus dichos fue pensar en mi trabajo como director. Porque el trabajo con el silencio es para mí el trabajo con el espacio y el tiempo. Hay para mí un trabajo de escucha y de pausa. Respec-

to del decir y no decir en los textos me reconozco en tanto roce, en tanto fricción. No podría más que sostener que cuando hablo miento todo el tiempo, porque entiendo que hablar es mentir. Por eso digo que me reconozco en esto que señalás, porque trabajo en esta significación que se produce entre el decir y el no decir. Entiendo esto como una alternancia cruel entre ese decir abstracto, que prácticamente establece un tipo de lectura onírica, con un decir salvaje, descarnado, que puede hasta ser grosero o inapropiado, en el sentido de que rompe la pauta del estilo. Y creo que ahí es donde surge la posibilidad de discusión, porque ahí la obra funciona como una ducha caliente y fría que te activa la circulación. Siento que mis textos operan así, y que es un ejercicio de mi parte, que funciona como una crítica a mí mismo, porque me reconozco allí, en lo personal, en ese lugar... Y me reconozco en ese lugar porque provengo de una familia que ha sido construida en torno a los secretos. Creo que en realidad todas las familias giran en torno a los secretos, pero conozco y vivo la mía. Podría mencionarte ahora algunos de ellos. Secreto Uno: un tío que por ser gigoló nunca existió para la familia. Secreto dos: una abuela casada dos veces pero sin que lo diga. Secreto tres: un familiar mantenido por otro pariente sin que nadie lo sepa. Y podría seguir enumerando. Pero creo que lo importante en mi obra es que siempre tuve un vínculo muy especial con los secretos, porque en el fondo los siento como lo único propio. Me reconozco con ese no decir o con el decir otra cosa como forma de ocultamiento del decir. Y por supuesto mucho de todo esto está en mi textualidad, pero no en el sentido clásico de intriga, de jugar operando como autor a ocultar información o a retacearla. Creo que es más una presencia estructural, una forma de concebir el lenguaje, el discurso y el acto del decir. Sucede además que encuentro en la palabra, como herramienta y como objeto, algo que es profundamente social y ante lo que me rebelo. El uso social dominante de la palabra es digestivo, ya que está hecha para ser consumida. Y me rebelo a eso. Me rebelo

trabajándola desde otro lugar, generando problemas de comunicación. Porque hoy se entiende que decir es transmitir de manera resumida algo (como el diario **Clarín**, que achicó el formato) para que sea claro y entendible, en los términos en los que el discurso dominante lo establece. Y por eso creo que en mi obra puede surgir una virulencia abrupta en la que algo es vomitado a partir de una palabra petardista. Pero siento que esa palabra se consume muy rápidamente, tan rápidamente que no alcanza a tocar al otro, e intento que las palabras toquen y creen nuevos diccionarios. Esa es la única manera legítima que encuentro de tratar al espectador. A mi me daría vergüenza aceptar la textualidad periodística, que es la dominante en la dramaturgia. No podría decir nada desde allí. Porque lo que uno dice no es el "que" sino el "como", o en todo caso la articulación. Tampoco me interesan las ideas que puedan contener las frases, solo me interesa la forma de transmitir esa idea a partir de una determinada frase. Creo que desde la retórica mediática no se puede decir nada que no haya sido dicho.

- Con los secretos de familia diste tres ejemplos que implicaban la mentira, la ocultación y la no existencia. Y esos secretos salieron a la luz...

- Fui el investigador que les dio luz, buscando, como hago con mi obra, la forma de contarlos para que se vean. O en todo caso que por ser vistos precisamente puedan ser contados...

- Me interesaría pensar esto desde un lugar evolucionista. Entre el momento del secreto y el momento del decir hay una evolución, hay trabajo, hay desciframientos, hay descubrimientos. Si tuvieses que comparar esa operatoria con tu obra, ¿sentís que hay discursos secretos en obras anteriores que ahora asoman y son dichos y mostrados en las obras más recientes?

- Creo que sí. Tengo una imagen que me domina que aparece en todas mis obras, en todas, y donde siempre hay un amo y un esclavo... Alguna vez le atribuí esa imagen a Firulete y Cañito. Y con relación a la evolu-

ción de esa revelación creo que sí, y que lo hace incluso a mi pesar. Hay cosas de las que sólo tengo el secreto, que no tienen materialidad, y construyo la obra desde ahí, donde lo único que hago es ponerle intensidad. Pero también debo decir que hay muchas formas de posicionarme ante el secreto, de ser convocado por él, de relacionarme con él. Hay secretos donde soy yo y el secreto, donde estoy perdido porque él es el amo y yo su esclavo. Ese es el secreto privado, el propio. Hay otros secretos, los compartidos, con los que puedo tener una relación más egoísta. Puedo querer levantarle la pollera y hacer que sea visto en toda su materialidad secreta, y me parece que ahí surge un punto interesante, porque eso se convertiría en un gesto que acabaría por ser independiente del autor. Y si estamos hablando de arte, y no de secretos familiares simplemente, me parece que aparecería ahí un tema que escaparía a las intencionalidades del autor, ya que en ese revelar lo oculto, podría aparecer un producto que acabaría por independizarse del gesto, aparecería simplemente como algo que dice o no dice independientemente de ese gesto que le dio origen. Y esto me lleva a replantearme ahora, una búsqueda muy personal que todos llamarían coherencia. Me pido coherencia, no puedo evitarlo. Y sin embargo no estoy tan seguro que sea importante. No estoy seguro cuando pienso un poco más críticamente sobre mi. ¿Qué le agregaría esa coherencia, qué papel juega uno ahí? En este sentido lo único necesariamente coherente debe ser la manera en que la obra fue hecha. No hay obra más allá de esa manera. Esa manera es la obra. Y eso es lo que debe tener coherencia, y no pensar eso en la relación obra-autor del gesto. Es interesante esta asociación entre el arte y el secreto. Porque cuando el secreto sale a la luz, ya no importa quien lo reveló. Es tal la intensidad de eso que ahora es visto que uno puede abstraerse del autor del gesto, porque lo que importa ahora es el autor del secreto, el creador del gesto de ocultamiento, y no el de la revelación. En el arte me parece que sucede algo de todo esto.

- Siento que la imagen del secreto es muy rica en diversos sentidos. Hay algo que es inherente al secreto que hace que el investigador siempre quede mal parado. El secreto es un existente que se apoya en su inexistencia discursiva. Existe porque no puede ser dicho, y al no poder ser dicho no existe. Cuando es atravesado por un discurso, el del investigador que lo devela, precisamente deja de ser lo que era, pierde existencia. Cuando lo ponés en palabras ya no es, y por eso el que lo devela queda mal parado, porque inevitablemente miente.

- Hay algunas presunciones en esto acerca de lo que es obra, que me resultan interesantes. Hay en la obra una relación con la verdad. Te aclaro que no soy un romántico en términos históricos al pensar que la obra se plantea una relación con la verdad. Pienso que hay algo que ocurre con el que mira, que hace que se establezca un vínculo del orden de lo verdadero. Reconozco que es el espectador o el lector el que dará verdad. Mi relación con algún supuesto de verdad tiene tan solo que ver con la investigación, la lectura o el estudio. Y creo en alguna medida que mi lugar como hablante, y por lo tanto como mentiroso, hace que en el otro asome algo de verdad, pero que se desarrolla tan solo en el acto de la lectura, e incluso en mí esa verdad también asoma cuando me convierto en lector de mi propia obra, ya sea porque simplemente la estoy leyendo o porque la estoy leyendo como director para montarla sobre un determinado espacio.

FICCIONES VERDADERAS:

ARTE, DOLOR Y LOCURA

- Deberíamos en este punto preguntarnos por qué estamos hablando de verdad y no de ficción, cosa que quizás sería más natural o previsible...

- Es interesante eso, porque tiene que ver conmigo. Cada vez pienso más en el teatro como una especie de juego en donde el discurso sea una ficción real. Yo

actúo de verdad. Siempre actúo de verdad, y no porque crea que soy otro o porque haga creer a otros que soy alguien que no soy, sino porque lo que hago lo hago en la realidad, no está en otro lugar la obra. Cada vez busco menos enfrentamientos entre supuestos de ficción y realidad. Me interesa más la evidencia de que es real eso que estamos haciendo ahí. No hay una ensoñación que nos haga olvidar que todo eso que hay ahí es real. Simplemente es real, sucede, es la autenticidad de esa teatralidad... Hay una imagen casera que me parece que da cuenta de todo esto. Hay entre los sonidos hogareños uno que es prácticamente permanente, como es el del motor de la heladera. ¿Cuándo uno escucha el motor de la heladera? Precisamente en el momento en que se detiene. Hay un instante que es real, que es el de la detención. Luego simplemente no está, y no lo escucho, pero no porque no esté, sino simplemente porque no lo percibo, porque nunca lo percibo. Cuando está funcionando no lo escucho tampoco, aunque esté. Hay un instante en el que tiene presencia, y es ese instante precisamente el de su muerte. En otros momentos lo integré y lo anulé como toda cosa integrada. Algo de todo esto sucede en el teatro. Intento cada vez más que el teatro esté relacionado con el ver y el escuchar, cosa que no sucede muy a menudo. Por ejemplo en esas obras mías, ampulosas, no creo que el acento esté puesto en ver y escuchar. Creo que pasa más por otras cuestiones como por ejemplo seguir la anécdota, comprender, en el sentido de aceptar que eso es teatro. Y esto me lleva a pensar, por ejemplo, que las obras que hice hablan de mis errores. Y por eso me pregunto que quiere decir trayectoria, y cual es el objetivo de este reportaje. Hablar de mi trayectoria es hablar de mis obras. ¿Y qué son mis obras? Mis errores. Creo que estamos ahí replanteando ciertos conceptos. Definiríamos trayectoria no como un patrimonio cultural sino como un conjunto de experiencias. Y fui afortunado en no tener obras redondas. No tuve ningún acierto ni ninguna obra que me consagre como les ha sucedido a otros.

- Volviendo al tema de los secretos. Hay algo en el revelar que tiene que ver con lo obscuro. Y cuando hablabas de verdad pensaba en qué definición de verdad estarías usando. Tengo la sensación de que tus verdades no son conceptuales. Cuando surgen discursivamente se vuelven obscenas, y a la vez mienten. Tenés una obra que dice murmurar y en realidad grita. Grita crueldades, y por eso pensaba que tus verdades son eminentemente sensibles y que tienen que ver con el dolor, en el sentido de lo único verdadero, precisamente porque es incommunicable. Y volviendo a la metáfora del mostrador me parecía que había algo en esa relación que se produce sobre él, que tiene que ver con el dolor y la imposibilidad de comunicarlo y representarlo. El dolor es lo único verdadero, y tan solo es posible de ser transmitido cuando se lo provoca al espectador en su propio dolor. Traduzco: tus verdades sensibles aparecen en el escenario y nunca podrán ser capturadas por nadie, porque son irrepresentables lingüísticamente. Pero esas verdades, por la forma cruel en que son representadas, se traducen a las verdades del lector, y desde allí el dolor también es vivido por él. En este sentido tu teatro se vuelve cruel, es una estética que buscaría desgarrar el cuerpo para ver que hay ahí. Y si volvemos al secreto como te había dicho, tenemos que pensar lo social, porque el secreto es social, jamás individual. Que el tío sea gigoló no dice sobre el tío más que eso. Es en el acto de ocultarlo donde aparece lo social en términos de valoración.

- Exacto. Que sea gigoló no dice nada, pero que él no haya sido porque era gigoló dice y mucho.

- Pero hay algo en el secreto que tiene que ver con el destinatario que a mí me interesa particularmente para pensar en la relación que establecés con tu público. El secreto prevé al



Escena de «El Paciente»

destinatario, lo incluye en su propia estructura, y por eso oculta el discurso. Está más presente el receptor en el secreto que en lo que efectivamente es dicho por alguien para alguien. Volviendo a lo de tu tío. Tu familia podría haber optado por la exclusión consciente, al estilo cárcel, manicomio u hospital, donde se lo encierra en un afuera familiar como gesto ejemplificador: "por su estilo de vida lo rechazamos y lo excluimos. Todo aquel que actúe de este modo sufrirá esta condena". O en caso contrario, por vergüenza, se niega directamente su existencia construyendo un secreto. Es aquí donde lo que veo es la imposibilidad de acción que proviene de un dolor que no permite actuar. En la exclusión visible hay acción, hay bronca, enojo. Pero en el secreto hay dolor que proviene de una culpa o de un sentimiento de vergüenza sobre el cual no puedo operar.

- Nunca excluí a lo social de mi discurso. Hay una ambivalencia entre el secreto que quiero privatizar y el que quiero publicar, donde la relación del individuo con la sociedad es central. Y cuando me refiero al secreto

a publicar también pienso en discursos presentes pero no audibles desde una perspectiva social. Uno siente la necesidad de ponerle la voz, vaya uno a saber por qué. Y si me pienso a mí como sujeto, en relación con todo esto, debo reconocer que existe una sensación de impotencia con la mayoría de esas situaciones. Y ese dolor del que hablás, que para mí es una tristeza, forma parte de mi cotidianeidad, y que por un gesto, desde esa tristeza, quiero operar sobre lo que mantiene al secreto vivo, o sea, el silencio. Por lo tanto vuelvo al tema del egoísmo... Cuando analizabas lo del gigoló me iba acordando de otros secretos que me fabricaron como para que estuviera haciendo quizás lo que ahora hago. Recordé que en aquel entonces, en mi lugar de origen, no era común el geriátrico, por lo que las personas solían ir a un psiquiátrico. Allí estuvieron dos de mis abuelos, y también una tía. Esta tía cuando pasó del psiquiátrico al geriátrico, recuerdo que se quejaba de que las conversaciones eran tanto más aburridas que las del psiquiátrico. También recordé que todos esos discursos que me llegaban en códigos absolutamente complejos los tuve que descifrar. También pensé en que cuando tenía seis años fui a ver al papá de mi



Escena de «Los murmullos»

papá. Nosotros somos tres generaciones que nos llamamos Luis Cano, y que hemos tenido aproximadamente la misma cara. Cuando llegamos al psiquiátrico, mi abuelo creyó que era su hijo, y mi papá pasó a ser un desconocido. ¿Cómo se entiende que existan tres Luis Cano? ¿Cómo se decodifica eso? Tuve que ponerlo en lenguaje de modo tal que eso pudiese ser transmitido. Por eso cuando hablo de los secretos es porque tuve con ellos una relación emocional cotidiana, y diría que aún hoy hay un secreto en el que pienso todos los días. Y por ello siento que el secreto es un móvil de las cosas que hago, porque así se me presentó el mundo: con mucho desconcierto y una lógica propia que no era la mía, sumando a esto una sensación de angustia y de sorpresa. Y probablemente esas sean las pautas con las que hoy sigo mirando el mundo, el que me sigue pareciendo extraño, sumamente codificado, en una prisión que sería Buenos Aires, con mandatos paternos atravesados por varios padres-Luis Cano, y entre esos relatos el relato familiar a contar. De hecho, por dar un ejemplo de ese relato a contar, ese abuelo que se llamaba como yo, murió de neumonía (se escapó de la internación y lo agarró una tormenta), y en **Un sonámbulo desordenado** se trabaja con eso. Y la neumonía se convirtió en mi enfermedad recurrente, y por eso hablo de un yo fabricado por los secretos.

- Me gustaría volver a este resultado de la tris-teza o dolor que es el desgarramiento. Siento que hay en el desgarramiento, tanto del cuerpo individual como del social, algo muy significativo, presente en varias de tus obras. Si focalizamos esto en Los murmullos, podría decir que allí desgarraste, a partir de un discurso obsceno, al cuerpo social. Y obligaste en ese desgarramiento al espectador a ubicarse en un determinado lugar desde el cual recortar la obra, y lo llevé a mostrarse desnudo, sin defensas...

11- Pienso que hay alguna identidad en el desgarramiento, porque permanentemente dudo acerca de quién

o qué soy, pero jamás dudé de mí en los momentos fatales en los cuales se produce ese desgarramiento. Cuando uno está atravesado por el dolor sabe muy bien quién es uno. Te sentís. Estoy convencido de que hay en el desgarramiento un reconocimiento, en el sentido de que es muy claro que es a uno al que eso le está pasando.

- Sigo pensando en Artaud y su teatro de la crueldad y la locura. Y quisiera ahora pensar el lugar que ocupa la locura en tu obra, ya que te has referido a ella en términos de relatos familiares. Hablaste del tránsito geriátrico- psiquiátrico, de las conversaciones más interesantes en el psiquiátrico. Y en términos de la materialidad del lenguaje, pensaba que el discurso del loco es aquel en el que no hay concordancia entre la correspondencia o imagen que produce lingüísticamente del mundo y la forma en que los demás, la sociedad, está dispuesta a ver ese mundo. A partir de allí se lo encierra. En tu obra hay por momentos un borde que se acerca a la locura... El lenguaje del loco es anti-institucional, y tu obra de acercarse a las instituciones lo hace con reflexión previa. El autor cuestiona el lugar práctico de la coherencia, algo que es usado cuando falta para acusar al loco de tal. ¿Se podría pensar en todo esto y en la locura como una suerte de motor de tu escritura?

- Hay relaciones muy fuertes en todo esto que señalás. La necesidad de desvío para decir es algo muy importante para mí, ya que me da una forma más auténtica del decir, y esto lleva a que exista una pérdida de cordura, tal como ésta es entendida habitualmente. También el hecho de rechazar la textualidad periodística dominante es una manera de alejarse de la lógica discursiva " cuerda". La necesidad de plantearse otras formas de hablar para poder hablar de otras cosas, escapar al entendimiento para poder plantear cosas que no existen. Las fisuras, las grietas que se le produ-

cen a la obra por ser fallida. Hay indudablemente una necesidad de mi parte de hablar aún sin que se entienda, o más bien porque no se entiende. Esto que estoy diciendo es muy cuestionable, pero creo que este hablar sin que se entienda es la única forma de salir de lo dado, de la tradición, de lo más anquilosado de la cultura. Y hoy pienso mucho en todo esto, porque lo que más me interesa como autor es cuál es el cuerpo escénico apropiado para ese texto. Podríamos formularlo en una pregunta: ¿cuál es el cuerpo apto para portar ese secreto?. Y no estoy tan seguro de la aparición de Artaud en todo esto, al margen de que efectivamente haya sido él más que ningún otro el que le puso el cuerpo a la locura y al discurso-otro. Creo más bien que toda esta estética surge desde la Escuela de Mecánica de la Armada. Fueron ellos quienes mejor produjeron una estética determinada desbaratando toda posibilidad de discurso. Y siento que hay ahí una pelea para dar.

- **¿Vos crees que es posible restablecer un nuevo orden del discurso, fuera del que se estableció en aquellos años y que aún hoy prevalece?**

- Lo que no podemos hacer es seguir confiando en el valor de ese discurso. Hoy la experiencia narrativa que se puede hacer en el teatro es posible, incluso siguiendo otras pautas formales y estilísticas. Creo que no hay que seguir valorando ese discurso que organiza y da sentido. Tomemos un ejemplo de un tipo de discursividad que resurgió después del diciembre del 2001, como es el asambleario. Estuve en varios de ellos, y escuché en líneas generales muchas estupideces, pero creo que abstrayéndonos del contenido de las discusiones lo que había allí era una entrega de tiempo personal, una incompreensión absoluta por hablar desde premisas y bases ideológicas muy diversas, y desde ese lugar se generó un tipo de discursividad constituyente, no en el contenido insisto, sino en el habla misma, en la posibilidad de emitir ese discurso, luego de diez años de tara menemista.

Pasados presentes

- **¿Podrías pensar tus primeras obras desde todo esto que hemos hablado hoy?**

- Las siento muy lejanas, de otra persona, a punto tal que no las acepto. De hecho muchas de ellas han sido destruidas, y ahora estoy viendo la manera de destruir otras que han tenido algún tipo de circulación y que quisiera sacarlas del medio. Y en otros casos no las destruiría, sino que me gustaría tener tiempo para describirlas. Son aquellas en las que concuerdo con el planteo, pero la resolución no es buena.

- **¿Cuál sería la diferencia principal entre aquel Luis Cano y este?**

- Básicamente hoy tengo más dudas que en aquel momento. Y por lo tanto jamás podría decir ciertas cosas que dije, y que por eso me parecen inservibles. Es más, si pudiese controlar mi producción creo que hubiese escrito tan solo dos o tres obras. Pero no puedo y por eso soy tan prolífico, como a muchos críticos les gusta decir. Escribo mucho, todos los días, y si bien no todo lo que escribo es productivo tengo gran cantidad de obras, la mayoría de ellas fallidas. Y sufro con el error, pero a la vez me es inevitable. Y precisamente son muchas las obras porque son muchos los equívocos, porque como te dije antes escribo desde el error. Son esos equívocos los que me llevan a escribir una nueva obra, y así sucesivamente en algo que parece no detenerse nunca.

- **¿El poeta qué lugar ocupa en tu teatro?**

- Nunca me reconocí ni como poeta ni como dramaturgo. En todo caso sí como escritor. Hay algo que da la poesía que es una determinada forma de operar sobre el lenguaje. Pero eso es algo que para mí debe hacer todo escritor, no únicamente el poeta. Claro que el dramaturgo debe ofrecer además un lugar de mirada, pero jamás hablaría de un buen dramaturgo si no encuentro allí un tratamiento poético sobre la materialidad lingüística.

- **¿Y el director en qué momento aparece en tu obra?**

- Eso fue apareciendo después. Nunca me propuse ser director, pero me reconozco en ese lugar. Supongo que tiene que ver con el hecho de que la escritura dramática es de una parcialidad enorme, y el lugar del director me permite obtener ese extrañamiento que produce el ver y el escuchar del que hablábamos antes. Y creo que es recién con esta última experiencia, **El topo**, donde sentí tener el lugar que deseaba. Todo el equipo de **El topo** trabajó sin precisiones de ningún tipo. No sabíamos si estrenaríamos este año o el próximo, cuántas veces por semana íbamos a ensayar. Ni siquiera sabíamos muy bien hacia donde iríamos. Y era tal la naturalidad que se fue generando que en ningún momento en los ensayos decíamos "empecemos". Simplemente se empezaba y **El topo** iba ubicándose en el tiempo y en el espacio, y mi lugar era simplemente el de la mirada, el que mira desde afuera. Pero jamás desde un lugar superior, sino en tanto uno más en el equipo de trabajo. Y si bien creo que el trabajo del director es inevitablemente tiránico, de pronto me encontré con una forma de producción en la que yo simplemente era ojos y oídos del resto. No ocupaba, con relación al saber, ningún lugar especial. Ellos como actores tenían el problema de la expresión, y yo desde mi lugar el de la articulación de los discursos, y ambas problemáticas fueron encontrando juntas la resolución, pero sin que nadie dictaminase el cómo. Y por eso en algún punto siento que **El topo** se autorreguló, sin responder a ninguna voluntad específica. Entonces para mí ahora dirigir es integrar un equipo. Y escribir es una piecita en el fondo de la casa.



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

En los años 80 y desde la Patagonia la dramaturgia de Alejandro Finzi comenzó a proyectarse sobre distintas provincias argentinas y aún sobre Capital Federal. Docente, investigador y escritor, el autor de "Bairoletto y Germinal", "Molino Rojo" y "Viejos hospitales", entre otras, hoy comparte su trabajo entre Neuquén y Québec, Canadá. Un autor entre dos fríos.

Alejandro Finzi / Neuquén

La escritura teatral, territorio de un pentagrama

por Carlos Pacheco

- ¿Cómo y cuándo comenzás a escribir? ¿Qué obsesiones te llevan a producir teatro y qué fue pasando con esas obsesiones al cabo de los años? ¿Son las mismas, se han profundizado, han variado?

- Comienzo a escribir teatro dejando la adolescencia, como una continuación natural de la escritura poética, luego de algunos poemarios. No sé si podría hablar exactamente de "obsesiones". Antes bien, diría que la escritura teatral viene porque no pude incursionar definitivamente en el mundo musical. Había comenzado estudios preliminares de composición en la Escuela de Música de la Universidad de Córdoba, no habiendo terminado todavía la secundaria y ante la imposibilidad física de tocar un instrumento, dejé eso. Comencé estudios de actuación con Jolie Libois, pero una tarde de otoño cordobés, solo, ante el silencio viviente de la sala vacía del Rivera Indarte (hoy lo llaman San Martín), descubrí que mi oficio era la escritura teatral.

Mis obsesiones están allí, en una interrogación constante a los diferentes lenguajes expresivos: la música, sí, pero también el mundo de las artes visuales para inscribirlos en un puñado de palabras. Pueden ser las mismas, pero los caminos de búsqueda son diferentes. Lo que vas recogiendo, de obra en obra, más que certezas, son pericias del oficio. Puede ocurrir que un personaje se descuelgue de la luna y venga a golpearte a la ventana "-dejame entrar, Finzi, no hay nada en la muerte que la soledad no me esté diciendo al oído", o te venga un encargo de un grupo o de un director y

tengas que ponerte a laburar para sacar el texto en diez días. Me gané la vida durante años como escritor de radio. Miles de páginas dieron forma a programas muy diferentes, desde radioteatro a testimoniales. Eso te pone frente a un trabajo donde tenés que sacar textos a 'lo pancito caliente'. A veces son páginas (el medio radial se las devora) ante las cuales uno podría decir, '¡qué joder, acá hay una pieza teatral!', pero el ritmo también te las lleva sin remedio. Eso pasó y me dejó una enorme experiencia.

- Entonces concebirías personajes muy fugaces. ¿Alguno de ellos se instaló y decidió quedarse y fue el germen de una obra mayor?

-Sí, me pasó en una película muda que escribí hace varios años como escenario coreográfico y que llevó a escena la compañía Locas Margaritas, de Neuquén. Se llama **Noticias patagónicas** y allí tomo un puñado de episodios fundacionales del siglo XX austral. También en **Boyerito et Ayelén**, escenario de teatro danza que escribí para Françoise Chedmail, de Nantes, y donde metí dos personajes que nacieron en una página radioteatral pero para hablar del nazismo. Me pasó con **Camino de Cornisa**, también, con el relato del viaje por la ruta del desierto rumbo a Bariloche. Algo parecido me ocurrió con el Dr. Richter, el alemán de la bomba atómica en el Bariloche de los años cincuenta, que apareció después en **El secreto de la isla Huemul**.

- Tu escritura no es constante al cabo de tu producción. Pasas de una escritura formal a una informal. ¿Cómo decidís eso?

- Eso se da en el marco de un trabajo estrictamente dramático. Hay una gran variedad de escrituras para la escena: una ópera de calle, varios escenarios de teatro-danza, textos teatrales propiamente dichos, adaptaciones. De todo ese material se estrenaron veintiséis textos, un poco por todas partes. En lo temático, ahora que me lo preguntas, podría encontrarse esa informalidad o esa dispersión. Abordé muchos temas, no hay unidad allí. En este orden ahora mismo estoy con varios trabajos completamente diferentes: por un lado el libreto de mi segunda ópera, sobre mi texto **Martín Bresler**; un encargo de Jorge Mateus, del grupo El callejón del Agua, de Quito, sobre **The wait** una instalación de Edward Keinholz; un proyecto para un libreto con técnicas tecnotextuales. Naturalmente, todo este campo comporta un universo compositivo donde aplicas diferentes técnicas y maniobras, abordando las peculiaridades y las posibilidades propias de cada medio. Ambos espacios de escritura, para decirlo de alguna forma, tienen, sin embargo, en mi trabajo, en lo que entiendo es mi línea expresiva, un lugar común, que es el espacio poético. La palabra poética es para mí el mejor "conductor" de todos los enunciadores de la escena, el que mejor los realiza y los concreta. La palabra, en mi escritura, asume, busca asumir, digamos, todas las posibilidades expresivas y libres de la escena y se traduce en la exploración esencial del campo sonoro. De texto en texto, si algo estoy anotando como indicación es la indagación escénica de ese campo.





- Propongo que nos detengamos en esa expresión, “la palabra poética”. ¿Cuáles son sus características?

- La palabra poética es la palabra lírica. Esa que propone al actor resonadores que no son contenidos por un ámbito conversacional. La palabra poética muchas veces llevará lo expresivo que el actor construye hacia una dislocación de la sintaxis del diálogo, a ámbitos que escapan “al aquí y al ahora” y disocian el tiempo o revelan el universo de tiempos simultáneos que habitan el ámbito de la escena. La cualidad poética de la expresión, el teatro que persigo también propone para el texto un espacio de lectura que es autónomo del de la escena. Que se funde, en todo caso, con él. Esa es mi búsqueda de toda la vida como autor teatral. El nivel de exigencia compositiva que esa palabra propone al actor es muy grande, ya que lo invita a abandonar un sistema de seguridades, de afirmaciones, de convenciones que, en mi opinión, forman parte de un catecismo de fórmulas y axiomas que hace mucho dejaron de decir la teatralidad y que sólo exhiben una dramática previsible, conformista, de caja, o de botiquín de primeros auxilios.

- Podemos saber más sobre ese libreto con “técnicas tecnotextuales”? ¿Qué es la tecnotextualidad?

- Un tecnotexto es un texto que trabaja con enunciadores propios de las nuevas tecnologías de la escena. Está muy cerca de lo que puede entenderse como una partitura musical. Discute la noción de

enunciador, en tanto normalmente se entiende como enunciador sólo a la palabra. Pero un tecnotexto escribe imágenes y sonidos que pueden plasmarse desde soportes inscriptos en las nuevas tecnologías. Hay registros tecnotextuales desde siempre en cualquier obra teatral: pertenecen al dominio de la escritura de las acotaciones. Pero un tecnotexto no es un nuevo descubrimiento del universo dramático. Sus parámetros contemporáneos ya están propuestos por Maurice Maeterlinck y el simbolismo hacia fines del siglo XIX.

- ¿Qué valor le das al actor y al director en tus procesos creativos?

El actor y el director, ante uno de mis textos, tienen un trabajo vasto: tienen todo por construir. No se encuentran estrictamente hablando frente a un sistema de variables de realización y composición escénicas resuelto, o que puede resolver apropiándose de formatos convencionales. Por supuesto que si se quiere, **Molino Rojo, Barcelona, 1922, Pessoa o Detrás, las fronteras**, son textualidades que caben en una caja convencional y previsible, por ejemplo. Pero el texto puede resolverse de mil maneras diferentes en el campo de la composición actoral como en aquel otro de la composición escénica, siendo todo esto sostenido por el propio texto. Es lo que ocurre con **Viejos Hospitales**, mi texto más difundido y llevado a escena: por ejemplo, Joelle Rivenalle, en Marsella, hizo con él un tablero de ajedrez y multiplicó por seis el personaje femenino; Patrick Schoenstein, en Nancy, lo multiplicó por

quince, con las Madres de Plaza de Mayo; Cheté Cavagliatto, abrió el texto a desdoblamientos y espacios de una gran audacia expresiva; Vitulich y Rodoni, en diferentes momentos y por diferentes vías se quedaron simplemente, con los dos personajes; Mohamed Driss, trabajó un vasto registro coral. El texto siempre estuvo allí.

EL MUNDO SUREÑO

- ¿Qué pasa con el paisaje patagónico?. ¿Cómo te influye?

- Tengo un ciclo de obras que están involucradas con el lugar adonde vivo. Acá, resulta que el viento viene de noche y te cuenta historias. La Patagonia es el territorio de lo diminuto. Por eso será, como decía Enrique Buenaventura refiriéndose a lo que hago, que escribo trastocando esos espacios. Tengo un ciclo de obras que se meten con este paisaje, que es el que se te mete adentro. Pero no hay por eso, en mi escritura, vocación de regionalismo trasnochado. Escribí una serie de textos que continúan el campo de indagación formal al que hacía referencia con anterioridad. Encontré eso también lejos de acá. Hacia comienzos de la década de los '80 el director canadiense Robert Lepage dio a conocer en Québec su admirable **Trilogie des Dragons**: un espectáculo en tres partes y seis horas de duración, que es considerado uno de los más destacados de la escena internacional de las últimas décadas. Y la revista inglesa **Time Out** lo ubica entre los treinta espectáculos más importantes presentados en Londres entre 1968 y 1997.

Cuando vi la reposición, en marzo de 2003, en el ex cuartel de bomberos donde tiene su sede «Ex Máquina», en Québec, presencié un espectáculo que narraba la historia de una familia de Québec entre 1932 y 1985: sus tradiciones francesas, sus conflictos con la inmigración y la cultura inglesa, su búsqueda de identidad en la vastedad de un país que está hecho de distancias y por los largos inviernos. Al mismo tiempo la textualidad expuesta es de un gran riesgo formal, no se queda en la anécdota lineal y en una secuenciación meramente episódica. En ese ciclo del que me ocupé hablando de mi región, sin embargo, no dejé, como en los tiempos de **Viejos Hospitales**, de cuestionar ese manojito de certezas sobre el que pretende asentar sus reales el relato teatral, la historia, su devenir escénico lineal y episódico.

- Hay una serie de obras tuyas en las que el germen creativo está en una persona reconocida: Benigar, Chaneton, Bairoletto, Saint-Exupéry. ¿Qué valores encontrás en esos hombres?, ¿qué te provocaron en cada momento, en cada obra?

- Esos y otros personajes están en ese ciclo del que hablaba y que concluyó con la adaptación que hice de **Vuelo Nocturno** la novela de Saint-Exupéry. Todos esas personas-personajes, digo así, porque ya la historia misma, la historia y sus documentos los trata como personajes, son simplemente unos tarados maravillosos, lunáticos, locos sin remedio, que vinieron porque la Patagonia es tierra de sueños



Escena de «La piel o la vía alterna del complemento»

o es quizás, el sitio donde los sueños, de tan chiflados, pueden llegar a ser reales. Pensá que Saint Exupéry, en su avioncito de 1929, no tenía mejor idea que andar paseando en el asiento de atrás a una foca o que Juan Benigar, un sabio croata, construyó un telar con la idea de salir a competirle a la industria textil inglesa. Chaneton se jugó todo como periodista, hasta la soledad y la muerte; Bresler volvió al país, después de recorrer el mundo, para demostrar que él no había matado tres vacas en San Martín de los Andes. Son tipos fascinantes, universales, enamorados.

- Pero que deciden asentarse en un paisaje particular, visto desde Buenos Aires: desolado, muchas veces; con extensiones casi interminables donde todo el tiempo el cielo y la tierra parecen juntarse en un infinito que no termina nunca, donde el cielo es de un azul incalificable, donde uno se hace amigo de la soledad, del tiempo, del silencio. Esos seres llegan a ese paisaje y pelean con libertad por la libertad, la justicia. ¿Hay algo de ellos que te interesa rescatar del hombre?

- Esos tipos son soñadores. Hacen o hicieron de su vida un manojo de problemas para resolver los problemas de sus semejantes. Eso hizo Juan Bautista Bairoletto, Charles Darwin, Martín Bresler, los enamorados Franklin y Bromidia, el soldado loco del ejército del General Roca, también personajes que metí en mis obras en ese ciclo del cual te hablaba. En esa dimensión, en su ecuación existencial, to-

dos ellos son un poco de cualquier parte, pertenecen a cualquier horizonte, no están reñidos con el localismo de una anécdota coloreada.

DETRÁS DE CADA OBRA

- El humor en algunas de tus piezas asoma muy escondido. ¿Qué reflexión podés hacer acerca de eso siendo que en la vida cotidiana sos un hombre que juega bastante con el humor?

- Tal cual, muy escondido. En la gran tragedia, una línea de humor. Es la fórmula perfecta. Fijate cuantos directores me dijeron que **La piel o la vía alterna del complemento** es una obra asquerosa, repugnante, durísima, que no se puede hacer. Ursula Meyer hizo un trabajo en Aix-en-Provence, de carácter experimental, y mostró esa línea. Enrique Dacal, en Buenos Aires, también la encontró. En otras obras, **Viejos Hospitales** es una línea tenue que se traduce en ternura, como en **La piel** o en **Camino de Cornisa**. Hay un humor más expuesto en **La isla del fin del siglo** y otro más corrosivo y provocador en **Voto y Madrugo**. Pero sí, es cierto, es un humor que nada tiene que ver con la carcajada, va por lo escondido, como vos me decís.

- Muchos de tus textos fueron estrenados en el marco de un equipo de trabajo. ¿Cómo fueron esos procesos?. ¿Sos un autor que acepta proposiciones de los actores, del director?

- En el seno del trabajo de "Río Vivo", el grupo que Daniel Vitulich fundó en Neuquén y con el que estu-

ve implicado durante quince maravillosos años, muchas veces mis textos eran modificados a partir de su trabajo y el provocado por el grupo. Eso es maravilloso. Ocurrió, esencialmente, en el caso de **Chaneton** y de **Voto y Madrugo** que fue la última realización del grupo. A veces estás en contacto con los grupos, los directores y los actores, uno intercambia y crece y repiensa. El grupo que, en ciudad de México, está por estrenar **La isla del fin del siglo**, me pregunta por un compositor para las canciones que tiene la obra. La puesta en Lieja se traducirá en formato de una larga itinerancia internacional. Otros quitan una escena, como Víctor Mayol con la del Pombero en **Molino Rojo**. Es la creación y su universo. Para que esa libertad exista debe existir un acuerdo ideológico, eso sí, entre todos quienes integran el proyecto. Si no, que el autor tome la mano de otros actores y otro director y que el director busque otro autor. El mensaje, para llamar de alguna manera a ese campo de horizonte de expectativas que se comparte y que se propondrá al público, debe ser común.

- Cheté Cavagliatto y José Luis Valenzuela son directores afectos a tus textos. ¿Qué cosas descubren ambos en tus materiales?. ¿Cuáles serían los puntos creativos de encuentro entre ustedes?

- Imagino que lo que primero que encuentran son problemas, desafíos. Cheté Cavagliatto trabaja muy de cerca el campo espacial y el campo sonoro. Supongo que su lugar de entrada a la lectura de mis

materiales pasa por allí. Supongo que habrá estado allí nuestro cruce cuando montó **Aguirre el Marañón** con la Comedia Cordobesa. Es una realizadora maravillosa y tenemos una estupenda complicidad. Su campo de indagación se sustenta en esa búsqueda y eso lo resolvió admirablemente en **La isla del fin del siglo**. Ahora le estoy rogando que me haga **Camino de cornisa**, que se hizo hace muchos años en Santa Fe, con María Rosa Pfeiffer, y en el Teatro Alvear, de Buenos Aires, con dirección de Eduardo Rodríguez Argibel. Y espero que lo haga porque en ese material, otra vez, la ecuación espacio campo sonoro tiene muchas posibilidades de desarrollo.

Con José Luis Valenzuela trabajo desde hace casi veinte años. Fue quien estrenó **Viejos Hospitales** en Salta, cuando todos me decían, en el país, que lo que yo escribía no era teatro, era cualquier mamaracho, porque venía a discutir la noción de relato y peripecia. Él es también alguien que entiende o con quien comparto la idea de la escritura teatral como territorio de un pentagrama, de un sistema de notación, riguroso y, por eso mismo, extraordinariamente libre. Ahora hará con la Comedia Cordobesa, para estrenar el próximo septiembre, **Mazzocchi**, con el protagónico de Alvin Astorga. Es un homenaje a un gran poeta nacido en Córdoba en 1937 y que se suicidó en 1960. Puse al poeta a dialogar con Augusto Rodin, un grillo, en las orillas del Plata, en Montevideo. Michael Waile, mi traductor al inglés, ya me mandó la versión desde Alemania. Como Alvin es perfectamente bilingüe, será una buena ocasión de



irnos a Dublín. Quisiera a ir a los pagos de John Synge, en las islas Aran.

- Si mal no recuerdo, por alguna anécdota que me constate cierta vez, ese poeta tiene mucho de Chañeton, de Saint-Exupery, tipos fascinantes, universales, enamorados...

- Alberto E. Mazzocchi es uno de los grandes poetas iberoamericanos del siglo pasado. Otra cuestión es que nadie lo conozca. Quien se ocupó de su obra, editando lo que conservaba, fue su amigo, el autor teatral Federico Undiano. Es gracias a él que su obra, lo que de ella se conoce, no se perdió definitivamente. El texto que escribí es un homenaje al poeta, cuya corta vida fue trágica, una herida abierta, y a su obra, que irremediablemente está unida a la del Neruda de los versos de Temuco, a la del Trilce de Vallejo, a la de Poeta en Nueva York de García Lorca, a la de los poemas de Oliverio Girondo.

- Québec, ese paisaje en los últimos años también, de alguna manera, es tuyo. ¿Se traduce en tus obras?. Un autor entre dos fríos, dejás la Patagonia y viajás a Montreal.

- En Québec, estudio, doy clases, escribo, me meto en proyectos de creación. Hago cruce de proyectos con otras latitudes, latinoamericanas o europeas. Ahora estoy pensando un proyecto tecnotextual sobre un cuadro del expresionista George Grosz. Va a fuego lento con Luis Thenon y el LANTISS, pero es muy motivador. El otro es la escritura de un drama musical de cámara con Daniel Finzi, proyecto fascinante también, pero donde además está implicado



definitivamente lo afectivo. Tengo colgada la escritura de una obra donde se mezclan esos dos fríos, esas dos latitudes. Pero como está colgada, en camino, en la mochila, y para allá, para el norte, van los patos buscando la primavera y para la Patagonia van los vientos del otoño, lo mejor es terminar de aprender donde cuernos está uno mismo.

