

# SACATE LA CARETA

Ensayos sobre teatro,  
política y cultura

Alberto Ure



# **Sacate la careta**

Ensayos sobre teatro, política y cultura



# **Sacate la careta**

Ensayos sobre teatro, política y cultura

**Alberto Ure**

Edición a cargo de María Moreno  
Prólogo de Cristina Banegas



Ure, Alberto

Sacate la careta. / Alberto Ure ; coordinado por María Moreno ; con prólogo de Cristina Banegas. - 1a ed. - Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2012.  
264 p. ; 23x15 cm.

ISBN 978-987-1741-37-3

1. Teatro. 2. Estudios Literarios. I. Moreno, María, coord. II. Banegas, Cristina, prolog. III. Título.  
CDD 792.01

## COLECCIÓN REEDICIONES Y ANTOLOGÍAS Biblioteca Nacional

**Dirección:** Horacio González

**Subdirección:** Elsa Barber

**Dirección de Cultura:** Ezequiel Grimson

**Área de Publicaciones:** Juan Pablo Canala, Yasmin Fardjome, María Rita Fernández,  
Ignacio Gago, Griselda Ibarra, Gabriela Mocca, Horacio Nieva,  
Juana Orquin, Sebastián Scolnik, Alejandro Truant

© 2012, Biblioteca Nacional

Agüero 2502 (C1425EID)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

[www.bn.gov.ar](http://www.bn.gov.ar)

**ISBN:** 978-987-1741-37-3

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

## Índice

<b>Editar a Ure</b>	7
María Moreno	
<b>Prólogo</b>	11
Cristina Banegas	
<b>I. Teatro y nación</b>	<b>15</b>
Teatro argentino: entre el subte y el vacío	17
En defensa del teatro	23
Dorrego: en la Comedia Nacional son más cruels que en Navarro	27
Teatro y política: sacate la máscara	39
<b>II. ¿Usted dejaría que su hermana se casara con un brechtiano?</b>	<b>51</b>
¿Usted dejaría que su hermana se casara con un brechtiano?	53
Métodos de actuación y entrenamiento actoral en la Argentina	56
Si encontrás un método, avisame	61
El ensayo teatral, campo crítico (1)	63
El ensayo teatral, campo crítico (2)	77
Dejar hablar al texto sus propias voces	103
<b>III. Dígame quién soy, maestro</b>	<b>113</b>
Dígame quién soy, maestro	115
Los cursos de teatro: entre verdades abstractas y humillantes mentiras	117
Manual de autodefensa para estudiantes de teatro	119
<b>IV. Murmullos en <i>off</i></b>	<b>147</b>
El doble juego de público y actores	149
El cirujeo de la puesta en escena	153
Cuidado con los experimentos	155
La calle, el otro escenario posible	157
Un arte irreverente	160
Strindberg en Rosario	163
La cultura no sólo se hace con palabras	165

<b>V. Yendo de la tele al living</b>	<b>171</b>
Yendo de la tele al living	173
Un espectador cínico	175
Nada reemplaza a un buen argumento	178
Con el chivo en el corazón	179
Hay tanta timba en la TV, que termina resultando abrumadora	180
La cocina teleteatral, medicina de guerra	181
“Ama de casa de clase media alta”	183
Sobre los teleteatros	186
La tragedia no murió, <i>por María Moreno</i>	187
La siniestra crítica de los programas cómicos	190
Promoción o muerte	192
<b>VI. Sólo un malentendido</b>	<b>197</b>
Noche de Reyes	201
Sólo un malentendido	205
La realidad del escenario	207
El que se enamora es boleta	217
Una ficción para calmar al ogro	218
Anticipación y condena, <i>por María Pia López</i>	220
<b>Lo personal</b>	<b>231</b>

## Editar a Ure

La mayor dificultad para editar esta selección de textos de Alberto Ure fue sin duda la *heterogénea montonera* de referencias —y si elijo la expresión *montonera* es para señalar la índole amenazante o por lo menos provocativa de ellas—. En principio, pero sin despejar dudas, sugerían la opción de la nota al pie. Las dudas eran porque los nombres en Ure funcionan menos como referencias que como intrigas y, lejos de autorizar al texto, parecen proponer la presencia de una banda que mezcla a Strindberg con Gatica, a Cage con Marrone, y donde cada uno, en lugar de funcionar como guardaespalda imaginario, sugiere el peligro del desbande y la carnavalada. Y si a menudo los patronímicos de los grandes capos de la historia del teatro estaban escritos con faltas de ortografía —se han corregido en lo posible, no somos tan de vanguardia—, esto puede achacarse a una suerte de crítica del autor, fastidiado por las obsecuentes resonancias locales. Esa v adelantada en “Stanivslaski” suena en la pluma de Ure a la pedantesca fonética de los que creen que el inconsciente puede ser marxista o en un teatro basado en la cantidad y la sinceridad. Y “Astrana Marín”, sin el nombre de pila, suena a un apellido ilustre inventado por Alberto Migré. Cuando ya planeaba hacer la pesquisa de cada referencia y pasarme varios días en la biblioteca de Argentores o la del Teatro Municipal General San Martín, más alguna privada ofrecida por algún crítico generoso, de los escasos que jamás se sintieron interpelados por los términos en que Ure habla de eso que él considera una responsabilidad civil —el teatro—, un encuentro ocasional con Ricardo Piglia me persuadió de que debía renunciar a las notas. Piglia argumentó que éstas suelen tener la desventaja de desplegar la información que se puede conseguir en cualquier enciclopedia o a través de Internet y dejar intactos los enigmas. Evocó el uso fecundo de los nombres en Mansilla instaurando con certeza el nombrar de Ure en la tradición de la literatura argentina y advirtió sobre el tedio de bajar esos nombres al pie de página bajo la forma de modestas biografías, propias de una cultura de palabras cruzadas. La conseja no sonó a la de una autoidad respetable sino a un acuerdo de contrabandistas o de fuyeros que deciden dejar de lado el uso de celulares y computadoras para operar según la antigua tradición del cuento del tío, la falsificación de firmas y la coima. Elegí entonces, para seguir los temas de este libro, el lugar del *actor que no actúa* y dormir de noche. Tampoco me resultaba cómodo, en mi condición de laica, es decir de autodidacta, adoptar una impostura, más o menos al estilo del maestro de teatro imaginado por Ure en su ensayo “Manual

de autodefensa para estudiantes de teatro” que dice haber representado *El casamiento de Chichilo, primera noche* en el teatro del Pendorcho, “una experiencia única”. Entre paréntesis, este ensayo parece incompleto o bien Ure ha optado por dejarle un final abierto en lugar de sus habituales *cross* a la mandíbula, desmentidas bufas o moralejas antiprogresistas.

Si en *Mansilla* los nombres funcionan como una red que lejos de discriminar al lector, lo excluyen para convidarlo a leerlos como un artificio retórico, si en Fogwill operan en la superficie como elementos de *marketing*—cada nombrado traería su propia banda de lectores—, Ure, como ya dije, nombra para patotear con un *quién es quién* donde sólo se puede *hacer de* en lugar de *ser* y hasta no ser nadie si el lector no lo reconoce. Me hago responsable, entonces, de que la ausencia de notas haga sonar el “Meyerhold” o el “De Fazzio” como el Patricio Rey del Los Redonditos de Ricota. Además Ure se ríe de las lecturas que sólo aspiran a registrar la fecha de un estreno de un sainete y de las notas al pie de las obras de Shakespeare hechas por el mentado Astrana Marín y que le parecen tan desopilantes (ver “Noche de reyes”) como ignoradas en Oxford.

Los ensayos —a excepción de “Lo personal” y “Métodos de actuación y entrenamiento actoral en la Argentina”, que son inéditos— han sido publicados en diferentes medios, como *Clarín* y *Página/12*, las desaparecidas revistas *Crisis*, *Fin de Siglo*, *El Porteño* y *Unidos* y los diarios —también desaparecidos— *Sur* y *Tiempo Argentino*, material rigurosamente identificado y clasificado por Paola Motto. Junto a la fecha se evitó la mención de la publicación para devolver a los textos su carácter de ensayos nacionales donde el periodismo sólo dio la posibilidad de la intervención veloz y el tema acorde a la coyuntura y reconstruir un libro que sólo había que  *pescar* en sus fragmentos hechos de diversos registros: Ure no vacila en utilizar la expresión coloquial más fechada como *recontralona* en compañía de otras que exigen un sofisticado despliegue teórico como la “memoria social” aplicada a la actuación. Al igual que el cartonero Báez que dijo ver el crimen de Monzón y cuyo nombre eligió Ure para bautizar un comando cultural, él se cartonea de escritos anteriores: la alusión al actor prostituta de la teoría de Grotowski, la visita de Peter Brook a la Argentina durante la dictadura y otras imágenes, escenas y reflexiones insisten en versiones siempre sorprendentes.

Si es verdad, como plantea el autor, que en los gestos y palabras de cada uno yacen los de los padres, los de los abuelos mirados por éstos, más los del teatro que cada uno vio a su tiempo, puede reconocerse en él ese estilo común que salta fácilmente de la prosa a la oralidad y que comparte con Germán García y Fogwill. La publicidad y los bares permitieron en

ellos ósmosis semejantes, tramas de insultos en común pergeñados con la escuela de Ignacio B. Anzóategui, aunque con la incorporación de la vena psicoanalítica y publicitaria. Esos estilos (a excepción del de Fogwill) no suelen anteponer el uso de la sintaxis a la expresividad. Las frases que podríamos denominar de *sintaxis experimental* no han sido modificadas. Si su inteligibilidad ofrece alguna duda no será a causa de la forma sino de alguna resistencia a su sentido. La variedad de registros permite no separar en las distintas secciones de este manual los más ocasionales como los que exploran las variables del chivo televisivo o “el cirujeo de la puesta en escena” de los que despliegan una intención teórica siempre atenta a la pregunta por el teatro nacional en su diálogo con el pasado y en su expansión hacia los ámbitos que no le son naturalmente propios, así como a sus condiciones materiales. A Ure le interesa el teatro como industria cultural y ritual antropológico tanto como en sus medios de producción y su condición de avatar político-económico en el marco de un país dependiente.

No incluí las intervenciones culturales de Ure que exceden el tema del teatro ni los textos que tienen origen en su palabra oral y que esperan la publicación.

*María Moreno, agosto de 2003*



## Prólogo

Escribir este prólogo es un honor que me aterra. Ure es un director, un teórico, un maestro, un pensador único. De una inteligencia y una audacia intelectual extrema, que excede absolutamente el campo teatral y lo coloca en esos lugares de la cultura argentina que terminan siendo incómodos y temibles para casi todos los funcionarios de turno, los críticos mediocres y los bienpensantes del arte teatral en general.

Que este primer libro de lo que yo llamo “Las Obras Completas de Ure” se publique es el resultado de un complot de amigos que nos decidimos a concretarlo. Primero fue la investigación que permitió reunir los materiales dispersos en archivos de diarios y revistas, bibliotecas y teatros oficiales, realizada por la joven investigadora teatral Paola Motto y que, gracias al apoyo económico de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad y al interés personal que el licenciado Jorge Telerman demostró para la realización del proyecto, nos permitió reunir un inmenso cuerpo de textos donde artículos, reportajes, ensayos, dramaturgias y traducciones componen una obra enorme e imprescindible. María Moreno fue la encargada de la edición, lujo intelectual que demuestra que para un francotirador como Ure, no hay nada mejor que una francotiradora como la Moreno. Luego fue un llamado de Aníbal Ford, que nos conectó con Editorial Norma y con Leonora Djament, su editora, que reconoció inmediatamente la calidad del material y a quien debemos la realización de este libro.

Intentaré dar testimonio del tramo de historia que compartimos, de la poderosa transferencia que sostuvo los trabajos que realizamos, sabiendo que es sólo un fragmento de la relación de Ure con sus trabajos teatrales. Cuando en 1983, mientras yo actuaba con Alfredo Alcón en el Teatro Cervantes y Ure ensayaba, allí también, *El campo*, de Griselda Gambaro, empezamos a conversar sobre la posibilidad de trabajar juntos, yo no sabía mucho sobre él. Había visto algunas de sus puestas, *Atendiendo al Sr. Sloane*, *Hedda Gabler*, y pensaba que era un director inclasificable y transgresor al que algunos temían, otros criticaban y casi todos envidiaban. En las primeras conversaciones me sorprendió su infinita curiosidad, su sentido del humor restallante y ese don, cada vez más infrecuente, para conversar durante horas sobre cualquier cosa. El plan que me proponía era fantástico: hacer ensayos públicos sobre *Puesta en claro*, obra de Griselda Gambaro, cuya protagonista era una ciega. Después de seis meses de ensayos cerrados, iniciamos la secuencia de una de las experiencias más extraordinarias de nuestras vidas teatrales: los Ensayos Públicos de *Puesta en claro*. Eran

improvisaciones sobre algunas escenas de la obra y otras que habíamos inventado, de una violencia y una comicidad enormes. Ure intervenía, como luego vimos dirigir a Tadeusz Kantor, acompañando a los actores, hablándonos al oído, asociando con nosotros. Una técnica de improvisación que Ure fue desarrollando a partir de su experiencia en psicodrama y en teatro, donde el director, como un yo auxiliar del actor, construye un tándem desde su imaginario con el del actor y lo dirige íntima, personalmente, desarrollando una relación transferencial que sostiene y marca la construcción de la actuación y del imaginario que el grupo compone sobre el imaginario de la obra. Después de una temporada de Ensayos Públicos decidimos hacer el texto de *Puesta en claro*. Elegimos un sótano del Teatro Payró, ajustamos la experiencia que traíamos a la partitura e invitamos a trabajar con nosotros a Juan José Cambre, pintor y arquitecto amigo, que diseñó magistralmente la escenografía y el vestuario.

De tanto que nos insultó la crítica, Griselda Gambaro escribió a un diario para defender a Ure. También teníamos nuestros fans, hay que decirlo, y hasta salimos en una foto en un libro de semiótica teatral, de Fernando de Toro.

El trabajo era una especie de grotresco salvaje, una máquina minuciosamente construida que parecía una banda de un lumpenaje descontrolado, una actuación criolla enloquecida atravesada por el absurdo. Recuerdo una de las lecturas que Ure nos propuso: las novelas de ciencia ficción de Philip Dick. El día que estrenamos *Puesta en claro*, y como una cábala que luego se repitió varias veces, Ure nos propuso la obra siguiente: *El padre*, de August Strindberg. Ensayamos más de un año en mi estudio, que luego Ure mismo bautizó como “El Excéntrico de la 18”.

La experiencia sobre esta tragedia naturalista fue muy intensa: un grupo de siete mujeres, representando roles femeninos y masculinos, vestidas y maquilladas con sensualidad y erotismo, en un mundo sin hombres. Ure gozaba enormemente con esta especie de harén, aunque también le dimos mucho trabajo: los elencos estallaban y hubo que reemplazar a tantas actrices que hasta intentamos escribir un libro sobre la experiencia. *El padre* fue un trabajo de una complejidad emocional y psicológica, de un lenguaje teatral casi onírico en las imágenes corporales, de una desolación y una angustia inolvidables.

También en el estreno Ure propuso el trabajo siguiente: *Antígona*, de Sófocles. La traducción fue compartida con Elisa Carnelli, su esposa y profesora de griego antiguo.

Los ensayos duraron más de un año y sucedieron sobre el fondo de los episodios protagonizados por los carapintadas, La Tablada, las Leyes

de Obediencia Debida y Punto Final. Tiempos convulsionados que nos llevaron a una estética militar: conseguimos ropa de fajina de rezago y decidimos construir con objetos encontrados en la calle los elementos escenográficos, realizados por Eleonora Demare. La cooperativa se llamó “Comando Cultural Cartonero Báez”, como un sentido homenaje al testigo del crimen del boxeador Carlos Monzón. Estrenamos en “El Excéntrico” y luego, en una maniobra extraordinaria de Ure y bajo la dirección del Teatro Municipal General San Marín de Emilio Alfaro, culminamos una secuencia de trabajo muy larga haciendo *El padre* y *Antígona* en la Sala Casacuberta. La imagen de Antígona, con ropa militar y corona de espinas, ante una mesa “vendada” con los colores de nuestra bandera, produjo una versión marcada por el horror y la furia.

Después vino nuestro último trabajo teatral juntos: *Los invertidos*, de José González Castillo, que fue un éxito impresionante de público durante dos años de representaciones, y un escándalo de crítica: casi por unanimidad, Ure fue acusado de hacer una obra que condenaba la homosexualidad. Un elenco extraordinario, con trabajos actorales notabilísimos, como el de Antonio Grimau, que arrasó con todos los premios de actuación que existen, fue la culminación de una larga e intensa secuencia de trabajos compartidos.

Durante años tuve el honor de hacer obras con Ure, de improvisar con su técnica en ensayos inolvidables, viajes abismados y desopilantes. Porque parte sustancial de la técnica Ure es tentar al actor/actriz, tentar de risa, que la cabeza esté por estallar y que esa energía monstruosa del chiste haciendo saltar al inconsciente, ese material radioactivo sea contenido y convertido en otro signo, que en lugar de ceder a la acción de reírnos, hagamos otra cosa. Suele aparecer algo muy intenso, de una expresividad luminosa y única.

Siempre me sorprendió la capacidad increíble de Ure para percibir al actor/actriz, para entrarle, para transferenciarlo/a. A Adriana Genta, por ejemplo, la esposa en *El padre* e Ismene en *Antígona*, como es uruguaya, siempre la dirigió en uruguayo, para ella siempre los nombres de las calles eran montevideanos, las expresiones, hasta la marca del agua mineral, todo era uruguayo. A cada actor/actriz, desde su mitología personal, con detalles muy específicos, como para que la confianza sea real y sostenga el salto a la actuación. Ese trance, ese viaje donde las correntadas de imágenes construyen ficción y esa ficción sale a capturar la percepción del espectador. Algo realmente difícil que salga bien. Es raro actuar. Un corte en el espacio y en el tiempo, una construcción de signos donde la subjetividad siempre está presente, un pasaje de lo real a lo imaginario no siempre seguro y algo

fantasmal, o chamánico, en la relación con el personaje, que nos vuelve invisibles cuando nos bajamos del escenario. Ure conoce nuestra fragilidad, los problemas de identidad, los narcisimos extremos. Ure ama a los actores. No a todos, por suerte. Me habría encantado ver *Palos y piedras*, el primer trabajo de dirección y dramaturgia de Ure, o su puesta de *Casa de muñecas*, de Ibsen, en casas particulares, con actores y espectadores recorriendo todos los espacios, o *Telarañas*, de Tato Pavolvsky, que fue prohibida el día de su estreno, en plena dictadura militar.

Espero que estas páginas acompañen a los que trajinan los dilemas del teatro, del país y gocen con Ure, con su pensamiento, con su estilo tan, tan argentino.

*Cristina Banegas, agosto de 2003*

I

## **Teatro y nación**



## Teatro argentino: entre el subte y el vacío

Durante los últimos años he llegado a la certeza de que el teatro argentino no le interesa a casi nadie, y lo confieso aquí con el riesgo de que algún gracioso me pregunte por qué me tomé tanto tiempo. Sin embargo, aunque todos lo demuestran, no es tan frecuente oír que se lo afirme en público. A lo sumo, se habla de la “crisis” del teatro, no del desinterés en que a duras penas sobrevive. Es cierto que he visto y veo colocar al cine y a la televisión argentinos, que deberían despertar más interés, en peores aberraciones, sufriendo perversiones más humillantes, y nadie parece muy inquieto, pero eso no es un consuelo. Dije que el teatro no le interesa a *casi* nadie, y no a *nadie*, porque conozco a quienes no han podido prescindir de él, entre los que estoy yo y, en realidad, el teatro les interesa a los que hacen teatro, lástima que no somos muchos y el interés no es tanto. No hace falta encajar aquí una justificación periodística. Cierto que se puede enfrentar esta certeza deprimente con los dos o tres éxitos de público que hay anualmente, pero nadie puede negar que el resto naufraga con mayor o menor estrépito, tratando de manotear espectadores de cualquier manera. Además, algunos de esos éxitos —*La jaula de las locas* o *La cage aux folles*, que de las dos maneras se la anuncia— no hacen ningún contacto con lo que podría llamarse teatro argentino, si es que esta palabra sigue designando la pertenencia a una nación. Otros éxitos que sí lo hacen —*Salsa criolla*, por ejemplo— no son la cumbre más afortunada de una corriente, sino el hallazgo de un talento personal. Esa cartelera impresionante de los diarios porteños, que triplica a la de las grandes ciudades europeas, sólo suele ser el muestrario de lances frustrados. En el resto del país, la situación es más clara: ni cartelera ni teatro.

Hace unos días estaba con unos actores en el bar de la esquina del teatro donde trabajamos, y al ver la gente que se anticipaba a buscar entradas, en medio de esa imagen inusualmente optimista, la pálida nos acertó un latigazo. Los que llegaban tenían tal cara de aburrimiento controlado, estaban tan resignados a la rutina cultural, que no quedaban dudas de que nosotros éramos la otra mitad de esa medalla, su símbolo, según la más arcaica etimología. Los actores se fueron a actuar como si le fueran a hacer respiración artificial a un ahogado de varios días. A lo mejor pasó algo en alguien. Y si no pasó nada, otro día pasará en algún lado. Se me sugirió hablar del texto dramático y para que nadie pierda tiempo, voy a sintetizar las ideas que se me ocurren posibles para desarrollar.

### Primera idea

Relación entre el texto y la puesta en escena, según la valorización de los distintos lenguajes que se combinan en el hecho teatral, y su mutua modificación según el eje que ordene la jerarquía. Casi todo está dicho en la polémica que sostuvieron Richard Schechner y Sam Shepard en la revista *Performance* n° 1, publicada en Nueva York en el setenta y algo (yo en algún lado la tengo guardada). Como Sam Shepard está bastante de moda, y hasta el más despistado oyó elogiar *Paris, Texas*, hasta se puede citar. Esto se puede ampliar y fundamentar con la participación de algunos formalistas soviéticos en la “vuelta a Gogol”, de la década de 1920, y la concepción desarrollada por Meyerhold en la puesta de *El inspector* de la cual muchas ideas de Brecht y Grotowski son continuaciones. Es una idea bastante vista, pero todavía pasa. Una vuelta de tuerca original sería explicar cómo se transformó a Brecht en un autor oficialista en las democracias burguesas.

### Segunda idea

El texto como supuesta variable ordenadora de un ritual, según la ampliación que hiciera Francis Fergusson de algunas ideas de la escuela de Cambridge, y su diferencia de las concepciones de René Girard sobre la pérdida de eficacia de lo sacrificial. La esperanza del reencuentro versus la dispersión por ineficacia del rito. Para “nacionalizar” un poco la cosa, en lugar de oponer la trayectoria del Living Theatre y la de Beckett, se podrían ubicar los extremos en *La lección de anatomía*, de Mathus, y en *Telarañas*, de Pavlovsky.

### Tercera idea

Despolitización de los personajes que pertenecen a la clase obrera en los textos actuales del realismo o, para ser más estrictos, entre los que se reivindicaban del campo “progresista”. Se podría empezar con *El acompañamiento*, de Gorostiza, donde el obrero está loco y como reivindicación personal quiere cantar un tango que es la confesión final de un cafishio (que es lo que siempre pensó la clase media liberal que eran los obreros sindicalizados), hasta la reciente *Ardiente paciencia*, de Skármeta. Idea tendiente a demostrar cómo el teatro trata de despolitizarse hablando de política, transformando la lucha entre liberación nacional e imperialismo en un enfrentamiento casi abstracto entre el bien y el mal, el amor y el odio. Sería ideal tomar el caso de *Ardiente paciencia*, donde un director peronista y un autor socialista toman como

personaje a un poeta comunista, para tratar de demostrar que lo único que quieren es amar... y hacer un contrapunto con la discusión del senado norteamericano sobre la participación de la ITT en el golpe de Estado chileno.

#### **Cuarta idea**

El sonido del texto teatral, su última verdad. Referirse a la emoción de la voz como la poesía del teatro en prosa y pasar a los registros como un ordenamiento de tipos. Se podría hacer una breve referencia a la ópera y pasar a la canción popular, especialmente al tango y al rock, como cuerpos organizados de textos y sonidos.

#### **Quinta idea**

Improvisación actoral y texto teatral, pero planteados no como una oposición sino como un vaivén de mutua excitación cuando el autor opera en el mismo campo de producción que el actor. Cuando se separan, y el poder cultural se deposita en las modas y el autor extranjero, la originalidad del actor se transforma en descarte. Necesidad de la producción de textos desde dentro del teatro, análisis de las acotaciones de González Castillo, recordando la foto de Arlt sentado entre las bambalinas del Teatro del Pueblo.

#### **Sexta idea**

El texto teatral como las palabras que buscan reordenar una transgresión original, encontrar los caminos con que se la rodea, hasta que producen un hecho que equilibra el desorden. La ley transgredida debe ser fundamental para el grupo social que forma el público. Se puede tomar la idea de David Viñas sobre el grotesco como género dramático construido sobre el fracaso de la Argentina como tierra de promisión, y plantear la ausencia de cuestionamiento en la dramaturgia contemporánea.

Se puede seguir, pero no es mi intención aburrirlos ni divertirlos. Cualquiera de estas ideas sería una maniobra de distracción, para ocultar durante algunos minutos que ninguna práctica teatral puede recibir las. Maniobras que seguramente no serían mal vistas, porque al fin y al cabo en nuestro país se siguen celebrando exposiciones de ganadería y se premian a las razas que se refinaron para la exportación, cuando ya no hay oportunidad de colar ni media res en los mercados internacionales. Y los grandes diarios

les dedican suplementos especiales, y la opinión de esos que se vanaglorian de las cocardas puede decidir el destino de millones de argentinos. La voz de la oligarquía, como la flor azteca, parece no tener base, pero sigue hablando, dando órdenes, imponiendo estilo. Si con parte del territorio nacional ocupado por Gran Bretaña se puede filmar *Miss Mary* y mandarla a festivales internacionales, hay que preocuparse de que, aún evitando ser un cretino, uno puede con mucha facilidad ser un idiota.

Pero volviendo a donde comencé, no todos son lamentos. Pese a ese panorama sombrío, cada día hay más actores y las salas de teatro siguen abiertas, vacías pero abiertas. Apenas se anuncia un curso de actuación, en cualquier lugar del país, inmediatamente hay gente que asiste. Este fenómeno indica algo: el teatro no corre siempre de la misma manera, se hace subterráneo, su curso deja arriba un desierto, se disimula en pantanos, y reaparece por otro lado. Se borra de los edificios que se llaman teatros, ignora los hábitos que allí se imponen y se desliza en otras tradiciones y otros espacios. En las clases de actuación se crean pequeñas comunidades cuyos miembros son actores y espectadores alternativamente, se autofinancian y desarrollan un género dramático formado por la sucesión de fragmentos de distintas obras e improvisaciones, con la intercalación de los comentarios del profesor. Y esos estudiantes y profesores están de hecho varias horas por semana en el teatro aunque no sepan dónde quedan los edificios llamados teatros. Se puede pensar que tendrían aceptación los textos especiales para cursos, escritos como todos los buenos textos dramáticos, a la medida de sus actores potenciales. Y no es un chiste, ni un rebusque. Dicen que Brecht corrigió sus canciones con entusiasmo cuando hizo el cálculo de cuántos obreros aprenderían sus versos de memoria en los coros que frecuentaban.

Otra aparición del teatro clandestino es en la música.

En los conciertos de rock es evidente que los músicos y cantantes actúan personajes, que la sucesión de canciones se ordenan en un sentido y que lo visual es tan importante como los sonoro. En realidad, siempre ha sido así en los conciertos de cualquier música, pero el rock lo ha explicitado. No se puede dejar de mencionar a quien fuera un maestro del concierto actuado, el Mono Villegas, que podría haber sido tan fiel a un ordenador de palabras como lo fue a las notas de Debussy. No sé si algún escritor pensó que Villegas estaba actuando a un músico, y que algunos de sus conciertos dejaban el *Insulto al público* de Peter Handke en la puerilidad más convencional veinte años antes de que fuera escrito. Varios directores y dramaturgos ingleses advirtieron que Mick Jagger hacía algo más que cantar y que su estilo sugería una dramaturgia. De Goyeneche, aquí, se suele decir que ya no canta como con Troilo, sin ver que Goyeneche ya sabe que la voz de

un cantante no es lo único que canta y se piensa que Charly García y Pipo Látex son dos chicos a los que les gustan raros peinados nuevos.

Y hay más: en los consultorios de los terapeutas los dolores más íntimos se dramatizan con la excusa de que su versión teatral traerá alivio. En los actos políticos también el teatro mete la cola: en muchas concentraciones, antes de que los oradores digan su parte, hay números musicales y recuerdo varios en que se nombraban a los actores conocidos que adherían a ese partido. Nadie podía dejar de pensar que la palabra de los políticos buscaba un soporte conocido de ilusión para alcanzar su eficacia.

Estos caminos, donde el teatro experimenta sus formas sin que muchas veces lo adviertan ni quienes lo practican, seguirán su curso sencillamente porque nadie los controla. De allí podría esperarse que fueran recuperados para sí mismos, y que descubrieran nuevos esquemas de la producción de ilusiones, nuevos estilos. Pero podría suceder que, lamentablemente, estos entrecruzamientos y deslizamientos no produzcan mutuas recargas.

Hoy es casi imposible conocer las actuaciones y la literatura de la radio de la década de 1950, sin duda uno de los momentos más logrados de la cultura argentina, simplemente porque no quedan ni rastros y en los centros académicos ni siquiera lo lamentan. Menos todavía se puede saber de la actuación teatral.

Quiero decir que sea el teatro que sea, si no forma parte de una cultura institucionalizada y que se alimenta de su historia, es posible que esas salidas vivificantes sean sólo vías muertas. Cuando el último gran actor del grotesco, Osvaldo Terranova, grabó un video donde actuaba sus italianos, varias universidades norteamericanas lo compraron inmediatamente y, ante el asombro de Terranova, algunas compraron dos copias, una para el departamento de teatro y otra para el departamento de lingüística. “¿Para qué lo querían? –decía Terranova–. Mirá cuando se den cuenta de que el italiano que yo hablo no existe, que es un invento mío.” Se habían dado cuenta, y por eso está en un archivo de allá y no de acá. La conquista española de América muestra cómo se oprime a otros pueblos cambiando su memoria y su paisaje hasta hacerlos desaparecer. Y no todas las naciones están dotadas como algunas africanas, que esclavas y mudadas de continente, transformaron sus artes marciales en aparentes danzas, sus ritmos en señales estratégicas y pusieron a sus dioses la imagen de los ajenos. Sería prudente empezar a pensar que, sin necesidad de migraciones, muchos de nosotros somos los indios quilmes del siglo xx.

Seré práctico ya mismo: si no se establece un régimen de protección al teatro argentino, inevitablemente seguirá en la curva descendente que recorre. Ninguna producción que beneficie a un país oprimido se organiza espontáneamente, porque tampoco se la reprime sin planear su destrucción.

Esta provincia y otras vecinas recuerdan la historia de la explotación de los quebrachales, la depredación y miseria que impusieron. La historia del teatro es menos sangrienta pero no es más feliz, porque el sometimiento no sólo impone la extracción y el saqueo, también necesita de la amnesia, el silencio y la tristeza del pueblo expoliado.

Creo que hay medidas que deben ser planteadas con urgencia:

1. Favorecer la representación de textos argentinos, gravando con impuestos especiales los que giren derechos al exterior. Esta recaudación debe derivarse a un fondo de subsidios para el estreno de obras nacionales. Si alguien teme que en Europa o Estados Unidos se tome la misma medida contra los dramaturgos argentinos, puede quedarse tranquilo. El boicot internacional pasará inadvertido. Que yo sepa, a nadie le están sacando las obras de las manos para estrenarlas en París o en Varsovia.

2. Debe subsidiarse la actividad teatral y para esto no se precisa dinero. Basta con eximir de impuestos nacionales, provinciales y municipales a los teatros que representan obras que no giren derechos al exterior y otorgar servicios gratuitos de energía eléctrica y teléfono y pasajes para las giras. Ninguno de estos subsidios hará peligrar el presupuesto de las empresas públicas, que son estatales, precisamente, para tomar medidas como ésta.

Preguntarse si esto, que es tan poco, no es mucho, no es tan obvio. Hace poco se sancionó una ley que impone el doblaje de las películas de televisión a actores argentinos y hubo entidades que protestaron porque era una medida que podía ofender a los países que actualmente realizan los doblajes. Y por pedido de sus abogados, un juez está considerando la constitucionalidad de la ley y deteniendo su aplicación. Con las propuestas que acabo de hacer, se pueden enfrentar varias experiencias. La primera, y no muy original, es verificar el terror que inspira la defensa de las producciones culturales en los poderes públicos, e imaginarse el pánico religioso que despertará en los acreedores de la deuda externa. La segunda, también alarmante, es contemplar la indiferencia de los dramaturgos, que prefieren no ser estrenados antes de ofender a Pinter, o la pasión de los actores que consideran parte de su ser una espantosa traducción de Tennessee Williams. Dramaturgos que no quieren ser oídos, actores que prefieren callarse, directores que se instalan en la desocupación. Campos de producción que se consideran excluyentes, aunque compartan el idioma, la historia, el público y la miseria. Un país que no puede escuchar sus propias voces ni reclamar sus derechos. No cuesta mucho imaginar por qué las salas suelen estar vacías; por qué el teatro, que se interesa tan poco por sí mismo, no le interesa a casi nadie.

## En defensa del teatro

Desde hace años tengo la sensación de que eso que genéricamente es llamado “teatro latinoamericano” corresponde a una idealización que les gusta disfrutar a los centros imperiales. Ya se sabe lo que está bien: campesinos que parecen salidos de un dibujo animado, con un conjunto de camiseta y pantalón blanco a media pierna que no sé quién carajo usa, bigote y sombrero aludo y que con ingenuidad de indios cristianizados representan un brechtismo precario. Más precario que el brechtismo que los originales se permiten –lo que es mucho decir–, más burdo, con más pancartas y con aventuras de la conciencia más esquemáticas. Desde fines de los sesenta eso es lo que se precisa de Latinoamérica para tranquilidad de los patrones progresistas: que los pobres de estas tierras seamos sencillos, alegres y bien intencionados, y que cuando proponemos un cambio en nuestra situación miserable lo hagamos con prolijidad humanista. Lo peor es que también tengo la sensación de que eso nos lo hemos terminado por creer nosotros mismos, representando hasta el cansancio la pesadilla del colonizado: no saber quién es, irse construyendo con deducciones aproximadas del deseo ajeno, como psicóticos rellenos de calmantes que tratan de hacer un buen papel en una fiesta familiar donde no reconocen a nadie. Cuando tímidamente aparece un rioplatense que se anima a no ser un campesino marxista e idiota, con suerte puede llegar a ser un idiota de clase media, un *naif* urbano que demuestra con sencillez costumbrista cómo elabora los años de crímenes y tortura en el mismo nivel que los divorcios o la incomprensión entre las generaciones. Los grandes temas son de ellos; las grandes actuaciones y los grandes textos, también. Nosotros tenemos que dar lástima, pero con sencillez y claridad. Creo que aunque uno no sepa bien quién es, desde la confusión o la incertidumbre, puede balbucearles una puteada. Por lo menos debe intentarlo, a ver si todavía tiene garganta propia y palabras familiares. Podría pasar que cuando uno quiere putearlos le salga por la boca un aviso de café colombiano hablado en el español de las series.

Hace poco tiempo vino a hacerme un reportaje un periodista alemán de no sé qué diario, de *La Cotorra de Frankfurt*, por ejemplo. Imagínense, alto, rubio, informal, socialista, culto, amable, puntual, la clase de hombre con el que yo me casaría si fuera mujer para que me sacara de esa ciudad de mierda. El tipo –Fritz, digamos– vino con una secretaria que parecía una tapa de *Playboy*, y con un grabador que costaba diez veces más que la producción completa de la obra que le interesaba tanto.

Me empieza a preguntar sobre el distanciamiento y esas cosas. Yo, como soy porteño, sabía mucho más que él de todas esas cosas y podía haber hecho un buen papel; hablar, por ejemplo, de las ideas de Meyerhold empantanadas en el brechtismo, de la contradicción irresoluble entre grotesco y totalitarismo, de la actuación como brazo armado de la psicología que a su vez es la organización policial de la política y de varias vivezas como éstas. Podía, pero no pude. No sé si por el grabador, por la rubia o por la envidia que me *multiasaltaba*, le dije que de lo único que quería hablar era de la deuda externa de mi país. Y que no quería hablar de otra cosa. Que nosotros los estábamos reconociendo como acreedores de algo que nunca recibimos, que ellos nos pisoteaban como deudores y que seguramente el diario que lo enviaba como corresponsal pertenecía a un banco que se beneficiaba de esa deuda. ¿Podíamos hablar sinceramente de otra cosa? Se enfureció con educación y primero me trató como a un loco desagradecido: ¿acaso yo no estaba satisfecho con la democracia? Después, ya me matoneaba: ¿porqué aceptábamos que no se juzgara a todos los torturadores y asesinos? Así, pasé de ser desagradecido a ser un cobarde. Me acordé en ese momento de lo que pasa cuando un chico mendigo se acerca a una mesa y alguna chica izquierdista y sentimental comienza a hacerle preguntas: ¿cuántos hermanitos tenés?, ¿tu mamá qué hace?, ¿no te gustaría ir al colegio? En ese momento yo era el mendigo y Fritz la psicóloga izquierdista. La situación no tenía arreglo. Ese mismo periodista hubiera estado encantado de que Fassbinder lo meara encima, pero claro: Fassbinder es un chico bien, muy rebelde, pero de su mismo colegio. Yo tenía que hablar de lo que él necesitaba, mostrarle cómo en medio de la hiperinflación estaba defendiendo lo más noble de su cultura, olvidándose de que recibía lo peor. Tenía que ser una basura sudaca, pero con la serenidad de un socialdemócrata subsidiado. Dicho así es difícil de creer que se pueda, pero a mucha gente le sale bien.

Como es casi inevitable, estética teatral y política aparecen mezcladas como en una halografía, y el movimiento más imperceptible las confunde y las diferencia. Y así como supongo que los políticos tendrán que cambiar sus categorías –por lo menos los políticos que pregonan un cambio, porque si no, van a terminar todos siendo derechistas modernos o predicadores pentecostales de la democracia–, el teatro también debe hacerlo. En la Argentina, quizás por una tradición nacional, esta urgencia se muestra confusa.

Una complicación es que el teatro no tiene claramente diferenciados los lenguajes con que se refiere a sí mismo. El único que aparece es el de la crítica de los medios masivos, y ésa es casi siempre deductiva; parte de los modelos académicos establecidos para controlar los acercamientos y alejamientos del

caso concreto, los matices de sus casi inevitables imperfecciones o los destellos de sus coincidencias con el modelo elegido. Esta preceptiva tiene generalmente dos extremos: el ideológico, que sólo busca la confirmación de lo que ya pensaba, y el psicológico, cuyo paradigma es el entretenimiento personal del crítico, los vaivenes de su casquivana atención. El teatro suele estar así arrinconado por un comisario político y una preciosa de salón y para colmo de males, el comisario político suele ser un sádico stalinista y la preciosa, un marica malcriado. Esta descripción puede sonar excesiva, pero no hay más remedio que buscar una combinación de esas dos posiciones y saltar de una a otra con ingenio, tratando con gracia de no molestar demasiado al teatro. Si el lenguaje de la crítica fuera sólo una excrecencia literaria, como sucede con la mayoría de los comentarios deportivos, lo abarcarían las generales de la ley: unas críticas gustarían, algunas aburrirían, otras repugnarían y listo. Pero la crítica de teatro funciona también como la avanzada del gusto del público y como promotora hacia el prestigio, y entonces su poder es político y no sólo imaginario. Es un lenguaje que, como el jurídico, puede aparecer pomposamente complicado pero que, cuando uno está preso, se muestra vitalmente concreto. Ese poder ha llevado a los que hacen teatro a un diálogo viciado de hipocresía con la crítica de cualquier signo, porque de ella depende buena parte del público, los viajes, los festivales, los prestigios. En realidad, esto no es tan grave. Lo grave es que no haya otros pensamientos que acompañen al teatro, porque en su situación actual le resultan fundamentales.

El teatro y el espectáculo en general no funcionan en la mayor parte de Latinoamérica como parte del conglomerado que podría llamarse industria cultural, sino que son una “expresión” cultural, con la desventaja de que compiten en el mercado con industrias culturales y en situación de inferioridad. Esto quiere decir que sin tener cine y televisión propios, que vienen a ser las industrias pesadas del espectáculo y las que definen a las otras, la especificidad del teatro plantea también un problema de enfrentamiento cultural y político. Un cálculo idealista y bien intencionado haría suponer que ésta es la mejor situación para encontrar una personalidad que enfrente al bombardeo de imágenes y modelos del espectáculo multinacional. Sí, claro. También un minero boliviano desocupado debería ser el combatiente antiimperialista más intransigente, pero eso habría que ir a discutirlo con el Che Guevara en el cielo o en el infierno, y en cualquiera de los dos lados no creo que esté de buen humor.

Ese desencaje entre producción y lenguaje, entre expresión y colonización deja al teatro perdido y maltratado. Claro que siempre se puede tener un éxito, y eso parece disolver el mal gusto que deja en el alma tanto tropiezo. Pero un éxito no es nada, y aunque eso sea parte de su encanto,

conviene recordar que se está participando de una diversión que es simultáneamente una pelea perdida de antemano. Siempre habrá uruguayos que triunfen en Buenos Aires, argentinos que traten de currar en Venezuela o España, y yo de mí mismo pienso muchas veces que a lo mejor tengo la suerte de ir a destapar letrinas en cualquier universidad norteamericana. Pero entre nosotros no pasará nada. Nada de lo que uno esperaba que pasara, de lo que deseaba, de lo que necesitaba. Sin embargo, el teatro sigue. ¿No es momento de reconocerlo como lo que es, un pasatiempo de vagos y malentretidos, y aprovechar para limpiarlo de sus lastres culturales? Creo que se resistiría la avanzada imperial si se aceptara que la retirada no será elegante, y que hay que dispersarse en bandas olvidándose de los protocolos ideológicos y confiando sólo en los pactos transitorios. Al fin y al cabo, tampoco hay un público que nos precisa para algo serio, sino sólo para darse un rato de buena conciencia —digo esto sin desmerecerlo, claro: pero no creo que haya que dedicarse a cuidarlo y a educarlo, como si uno fuera sor Teresa de Calcuta—. Ojalá el público también se dispersara en bandas y todos fueran cruces ocasionales. Al fin y al cabo, fue un uruguayo el que escribió ese cuento que contiene múltiples teorías teatrales, y no creo que haga falta citar frases de *Un sueño realizado* entre los paisanos del autor. Estamos varados, como Langsman, y eso puede ser aburrido o estúpido. Quizás a partir de allí el teatro sea lo que debe ser, algo inevitable aunque les suene provinciano y vulgar a los bienpensantes.

## **Dorrego: en la Comedia Nacional son más crueles que en Navarro**

*La crítica tradicional se ha atenido al pie de la letra a las declaraciones teóricas de Laferrère, ha aceptado acríticamente la imagen de sí mismo que les proponía Laferrère. Y no. Se trata de un mito más de la literatura argentina confeccionado mediante la acentuación de los gestos de un autor y no refiriéndose a su conducta entendida, como acto de un trabajo.*

David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*

La representación de *Poder, apogeo y escándalos del coronel Dorrego*, de David Viñas, dirigida por Alejandra Boero en la Comedia Nacional, lleva a pensar que quienes ambicionamos formar parte de una nación soberana estamos mucho peor de lo que creemos. Si no estuviésemos en la recontralona, de rodillas y estuporosos, esto no podría suceder. Se cuidarían más, temerían desmanes, serían más prolijos. Pero no. Están seguros de habernos aniquilado, de que gozan de la más completa impunidad. Pueden dejar que florezcan centenares de homenajes a Jauretche y Scalabrini Ortiz o pasearlo en andas a Pepe Rosa, mientras los intelectuales del campo nacional sigan preocupados en contestar las cartas que les baja el oficialismo, y por supuesto, sin revisar el mazo porque suponen que es un partido entre caballeros. Cada vez que un dirigente peronista corre a ponerse el saco y la corbata para la foto, y lo único que tiene para decir es cuál es su última posición en la interna en el grupo Esmeralda, las carcajadas deben romper los vidrios. Y supongo que con una obra como ésta deben tronar los aplausos. Cuando estas líneas se publiquen quizá la obra ya haya bajado de cartel. No se trata entonces de sumarle o restarle espectadores y, a lo sumo, quienes estén interesados podrán corroborar parte de lo que digo en el texto publicado de Viñas: la intención es buscar una manera, un apoyo entre otros para pensar el teatro nacional y la actividad cultural del gobierno, que no nos es ajena, porque se ejerce sobre nuestro país, aunque se cumpla ante la indiferencia de los representantes elegidos de la oposición.

Esta obra retoma, en el escenario más oficial del país, uno de los temas que hasta para la historiografía liberal presenta formas trágicas: la conspiración unitaria contra Dorrego, el golpe de Lavalle que lo derrocara y su asesinato. Por su escandalosa nitidez, parece fácil de encuadrar en las formas más arcaicas del teatro: un héroe, un chivo expiatorio, encarna algo intolerable para el orden establecido y su falta siembra la peste en la

ciudad. Transgrede una ley, funda un conocimiento, y con su sacrificio socializa su saber en una nueva cultura. Este esquema tiene innumerables variantes, pero constituye un modelo básico. El protagonista encontrará uno o varios antagonistas, que defenderán el orden de las consecuencias de la transgresión y que luego, cuando la reorganización los señale como verdugos, pagarán su defensa con el desconsuelo y hasta con la vida.

El coro será el encargado de reclamar la acción del héroe, señalar su falta, pedir su castigo, llorar su muerte, criticar el exceso del verdugo y desear que en el futuro las cosas sucedan de otra manera. Este esquema seguro, cuyas leyes fueran formuladas hace más de veinte siglos, presenta en el caso de la obra de Viñas-Boero todas las variables necesarias para mostrar que, aunque es difícil manipularlo políticamente, para expresar consignas sencillas, es fácil transformarlo en aburrido. Si bien Dorrego, el de los libros de historia, presenta muchas características del héroe mítico —comienza combatiendo por la libertad lejos de sus pagos, demuestra un valor excepcional en la batalla, sus burlas irritan a los más grandes (San Martín y Belgrano), es herido gravemente en la acción, agoniza y sobrevive con marcas físicas, es condenado al exilio y salva milagrosamente su vida en mares exóticos, vuelve a su país y brilla como tribuno, ocupa la máxima jerarquía del poder, y me debo olvidar algunas otras—, aquí aparece desdibujado como si la búsqueda de una propaganda política donde él no es lo importante, sumada a la ineficacia en el manejo del modelo trágico, pudieran producir sólo un aglutinado de superficialidad. Pero para nada una superficialidad ingenua, sino la que recompone los hechos ya supuestos para mostrar los infortunios de los argentinos, como un resultado de su propia estupidez. Y a la clase obrera como cultora de un folklore primitivo, ineficiente, que no formula ninguna necesidad ni proyecto. Y que destacando el tema, sólo la fábula, parece olvidar qué retórica utiliza para contarla y con quién se emparenta.

Puede argumentarse que cuando un dramaturgo toma un tema histórico y lo traslada a lo ficcional, tiene derecho a guiarse por la coherencia de su propia obra y nada más. Es cierto, aunque también es innegable que del reconocimiento social de las figuras dramáticas, de los personajes, surgirá la violencia de su recomposición, y que así introduce un imaginario que dialoga con las certidumbres de la historia, produciendo resultados más prácticos que los datos científicos. En los actos escolares se aprende más historia que en las clases, y precisamente por eso se hacen. Ese pasado que se transforma en mítico por la ficción se dirige con precisión al presente y se coloca directamente en el terreno político. Hay casos en que una obra utiliza el contexto histórico, la época, y se vuelca a la intimidad de los

hombre del poder, utilizando lo que la historia no podría imaginar (la drogadicción de San Martín, puede sugerirse, o los delirios arterioscleróticos de Sarmiento agonizando en el Paraguay), con lo cual potenciaría la ilusión dramática, sin abrirse casi nada a la política concreta. Pero al narrar hechos históricos y enlazarlos con un mecanismo, se pasa directamente a la pedagogía de concepciones. Las interminables discusiones que registran los apuntes de Brecht revelan, sin que uno coincida con sus conclusiones, que él se preocupaba de esos resultados. Claro que Brecht parece haber llegado a la Argentina caminando con la cabeza, y sus seguidores lo intentan poner de pie empujándolo por abajo. Ya lo tienen hundido hasta la cintura.

Lo curioso, y a esta altura no tan doloroso, es que Viñas ha demostrado de sobra su preocupación por el pasado argentino, su intención de comprenderlo y divulgarlo, y de rescatarlo como fuente de un pensamiento. Aun estando en desacuerdo, como escribió Jauretche en algún lado, sus textos invitaban a una discusión. Pero todo lo que se puede desear a favor no alcanza cuando alguien decide estar en contra. Si es tan fácil víctima o cómplice del peor teatro del país, y para colmo del que pagan todos sus habitantes, hasta los más pobres, para ser desde allí burdamente antinacional, ya es una ventura poco interesante saber por qué túnel se puede escapar y si se escapa. Lo que no se puede negar es que Viñas conoce la historia argentina, seguramente más que las leyes del teatro en este caso, y que lo que elige poner o no poner en su argumento es deliberado, además de que consiente todo lo que pasa en el escenario. Viñas parece haber supuesto que sus esfuerzos por comprender a otros escritores le permiten a él no pensar lo que hace. En el mismo programa de la obra destaca entre sus libros preferidos a una novela sobre el ejército (*Hombres de a caballo*) y otra vinculada a un hecho histórico (*Jauría*), sus ensayos *Literatura argentina y realidad política*, y otro libro sobre el ejército (*Indios, ejército y frontera*). Pasando por alto cierto dandismo de aristócrata empobrecido (escribe cuando logra olvidarse de las deudas), se proclama porteño antimilitarista (nació en Buenos Aires, pero como Guido Spano) y como el escritor que capta y dramatiza momentos históricos fundamentales. Por si algún espectador no lo sabía, él le explica que escribe desde el saber de la historia, que se puede confiar en lo que le mostrará.

Pero como se verá, una característica de esta puesta en escena es tratar de parecer una cosa y demostrar lo contrario, artificio que en el teatro, por la simultaneidad de lenguajes, es un recurso bastante fácil. Y para lograr esto se ve que todos han trabajado mucho y en detalle, eso no se puede negar. Mientras hay luces en la sala, uno tiene en las manos un programa rojo federal, pero en cuanto se apagan, se asiste a coartadas unitarias. La

acción comienza por el final del texto, mejor dicho, por una escena que el texto no describe pero sugiere, y termina por el principio pero cambiado, pero no por un alarde de modernidad que presuponga que la tragedia debe desvalorizar la intriga. La primera escena es el fusilamiento de Dorrego, la escena mítica. Casi un cuadro de Goya, con esa obsesión que tienen algunos puestistas antiteatrales de apelar a la plástica como referencia. Pero hay un detalle: los soldados que cumplen la orden, con balas de fogueo y todo, están vestidos con trajes de fajina del ejército contemporáneo. No quedan dudas, esta gente condena los crímenes del Proceso. Y además sostiene que la historia que empieza a contar se puede comprender desde los datos más inmediatos del presente, y viceversa. Lo que sucede ya ha sucedido, y lo sucedido puede volver. Pero después, como con el programa, se verá que no tanto. Aparece un Ejército Argentino, oficiales vestidos con trajes contemporáneos, y ya se sabe lo que se les atribuirá: negociados, traiciones, asesinatos, estupidez, fanfarronería, todo lo que nadie duda que se ganaron que se diga de ellos. Sin embargo, durante toda la obra aparecen militares vestidos en distintos estilos y representando a varios ejércitos, de tal manera que el uniforme contemporáneo se convierte en abstracto, y sólo en soporte de juicios y no en responsable de acciones (opinión teatral que podrá ser política). Dorrego viste un uniforme de época blanco y Lavalle, otro simétrico celeste. Hasta el más despistado ve que entre ambos forman la bandera argentina, lo que da la idea de otro ejército posible, que se deshace a sí mismo en el enfrentamiento. Para aumentar la confusión, el general Estanislao López, que derrotó militarmente a los dos, a Dorrego y a Lavalle, aparece vestido de paisano y ridiculizado de tal manera que más bien parece una incitación para que se unan Vernet, Cáceres, Molinas y hasta Estévez Boero para incendiar el teatro. También aparece uno de los colorados del Monte, pero vestido de Gaucho Teatral, y se dedica a cantar toda la obra. Hay una intención de simplificar la imagen del Ejército Argentino, denostándolo pero no comprendiéndolo: son los asesinos y ladrones del Proceso, que siempre fueron lo mismo, pero que no tienen nada que ver, salvo que son lo mismo, con otros militares que combatieron por la formación del país, pero que también mataban gente, y que se mataban entre ellos, y cuando más se quiere simplificar más se confunde. El ejército contemporáneo aparece de la nada, sólo lo soporta su vestuario. Si alguien dudaba que una de las tareas más meticulosas del imperialismo ha sido deshacer la noción de ejército dentro del cuerpo nacional, aquí tiene la prueba, en el escenario oficial. ¿Tengo que aclarar que esto no es una defensa de Camps? Seguramente sí, y muchos no creerían la aclaración, porque el éxito del Proceso en separar al ejército para siempre de un

proyecto nacional ha sido total; ni siquiera se puede tener una idea del ejército posible, como no se tiene idea del territorio propio, que suele ir unida al ejército que debe defenderlo. Y no en vano se plantea el problema en una obra que transcurre en los días que nuestro país perdió la Banda Oriental. Y mientras se lo insulta y se lo fragmenta para que sea incomprendible, como si la Argentina pudiera pasar a ser Costa Rica, lo que se dice se transforma en un aparente desahogo. Que arrastra, con el ejército enredado en sus ornamentos, la tradición torturadora y genocida del ejército mitrista, pero también los momentos en que otro ejército fue la palanca que permitió a la clase obrera acceder a la vida política del país por primera vez.

El enfrentamiento entre las dos cintas de la escarapela esquizofrénica, Dorrego y Lavalle, es provocado por los dos coros que los circunvalan. Los morenos –se supone que el pueblo–, los negros que rodean a Dorrego bailan candombes y muestran que sólo piensan en divertirse, irreverentes pero ingenuos. Dorrego, poseído por la sensualidad del poder, se distrae preguntándole a su espejito si se parece a Bolívar, y se deja envolver en sus contoneos, gozando como un Rey Blanco, pellizcando nalgas carnosas y haciéndose detallar cómo se hacen las sabrosas empanadas. Pero como se verá, los negros trabajan el doble, hacen de coro y de peste, sobrecarga funcional que estalla en lo incomprendible cuando al final también son las víctimas en las que se expande la muerte del héroe.

Viñas debe saber que las intenciones de Dorrego con Bolívar no eran solamente copiarle el flequillo, debe haber leído las cartas en que se ponía a sus órdenes, y debe recordar que si en esos días San Martín cruzaba el mar rumbo al Río de la Plata era porque quizás todo no había terminado en Guayaquil. Que además de aprender pasos de candombe, Dorrego estaba negociando la paz con el Brasil, utilizando las mismas armas que la diplomacia inglesa descargaba en contra nuestra, intentando hasta el soborno de los mercenarios alemanes del imperio implantar repúblicas independientes. Pero no, su obsesión son los negros.

El otro coro lo constituyen los civiles, vestidos con trajes contemporáneos, uniformados pero de civil, que se indignan porque Dorrego baila con los negros y no asesina a los caudillos del interior, y que son aliados del representante francés, que anda por la obra hablando como el tío francés de los avisos de vino Termidor. Estos civiles representan, en este brechtismo psicótico, a “los políticos y los ricos”, no a los unitarios que se llamaban Rivadavia, Agüero, Del Carril, Juan Cruz Varela, Díaz Vélez, Valentín Gómez. Se lo nombra apenas a Del Carril, seguramente para que la gente no se pregunte cómo puede ser que tantas calles, paseos y escuelas del país lleven nombres de traidores a la patria. Imagínense que se puede

suponer que nuestros nietos irán a la escuela Martínez de Hoz, la de la calle Massera, crucen en el *hall* un retrato de Walter Klein y participen en un acto que conmemore el reconocimiento de la deuda externa. No sería mucho peor. Pero, como en el ejército, la mezcla de pasado y presente sólo sirve para que los dos campos dejen de ser concretos... su misma conducta actoral se lo impide. Son gente del poder del dinero, se podría pensar que son los operadores locales del poder financiero internacional, pero entonces al colocarlos en el presente sin definirlos, generalizándose en ese expresionismo de teatro independiente, se evita toda identificación y localización. Este coro de conspiradores indignados encuentra en Lavalle su figura para el golpe, aunque ellos también, como la dirección de la obra, piensan que los militares son idiotas. Y lo tienen que convencer, porque Lavalle es un militar profesional de uniforme celeste, que juega con una pistola y habla de matar, pero que respeta los méritos de Dorrego en las primeras batallas de la independencia. Otra elección de Viñas, que tiene que saber que Lavalle había venido por unos días del Brasil y que había demostrado su total oposición a Dorrego, armando un escándalo en la elección del 4 de mayo en el atrio del Colegio San Carlos. Esta “espada sin cabeza”, como lo llamó otro militar, no parece haber sido un hombre que dudara mucho cuando de matar gauchos se trataba (españoles tampoco, la verdad) y rápido para buscar apoyo en potencias extranjeras. Pero claro, como no hay Madres de Gauchos Desaparecidos, se lo puede mostrar como un militar crédulo. En el primer acto hay otra escena que Viñas seguramente pone para expresar los esfuerzos de Dorrego por reunir una convención de las provincias y organizar constitucionalmente a la nación: la cena con los generales López y Bustos, donde éste revela una gran curiosidad por la receta de arroz con leche que prepara la mujer del general Quiroga. Afortunadamente, Dorrego la sabe y se la da, y de paso, para que la gente se entere de que Quiroga era un estanciero y no un delegado de base de un sindicato clasista, dice que se la enseñó una Anchorena, y destaca que para la oligarquía no había bloqueo porque la canela la conseguían igual. El arroz con leche debe haber sido bueno, porque después de asesinado Dorrego, su mujer, Ángela Baudrix, le mandó su bastón de recuerdo a Quiroga. Pero en esa reunión no sólo hablan de comidas, también de vinos, y elogian el chileno, “lo mejor que tienen”, dice Bustos con poco tacto, a lo que Dorrego —que había combatido en la independencia chilena y había sido condecorado por ello— podría haber contestado que no sólo eso. Pero no, sigue haciéndose el gracioso. Entre candombes, comidas y carnavales, el gobierno parece un desastre, no hay leyes. Hay una referencia en un canto de los morenos —“bajó la carne, por el coroné”— que debe referirse al

decreto del 22 de agosto reglando el abasto y el precio de la carne, pero no puede considerarse clara. La intimidad de Dorrego aparece en las conversaciones con su edecán, Bich, que por la pronunciación de su nombre no cuesta asociar a una persona que hace las cosas por interés económico, aunque sugeriría que por los intereses económicos de los ingleses. Bich, que es actuado como si fuera Gepetto, acentúa esta impresión tratando a Dorrego como si fuera Pinocho. Le recomienda cordura, formalidad, mientras Dorrego se burla de él, lo humilla y no hace caso de sus consejos. Bich es un hombre del común –¿qué común?–, el acompañante práctico y ramplón del héroe, que trata de sobrevivir entre tanto militar violento, que tiene ideales que no conducen a nada, otra variante de argentino pusilánime. A esta altura del espectáculo, los morenos bailan y preparan el carnaval, Dorrego se burla de todos, Lavalle es un crédulo, los civiles son unos conspiradores que quieren reinstaurar las buenas maneras y el poder de Buenos Aires y los militares, unos chupamedias que sólo quieren agrandar sus estancias. Y el edecán un infeliz. El primer acto culmina con una escena más atractiva. Dorrego, desde el balcón, excita a la multitud de morenos (¿desde el balcón? ¿morenos exilados? ¿qué significará?) y utiliza ese fervor amenazante para aumentar las deudas del país, forzando a un financista reticente a ceder más préstamos. De lo que se deduce que el placer que demuestra se lo provoca lo que tendrán que devolver los negros que bailan en la plaza, y que los financistas internacionales prestan porque tienen miedo. Ese odio de un líder a su pueblo podría ser un motivo trágico inobjetable, pero sólo aparece sugerido en algunos estallidos y no alcanza a constituir una línea narrativa.

Un número de ballet con los morenos separa los dos actos de la obra. Como al comenzar la segunda ya se ha producido el golpe de Lavalle, quien ocupa el balcón del poder, se deduce que ese movimiento corresponde a una visión de la puesta en escena de la ejecución del golpe, que si bien no fue una batalla tuvo sus aspectos interesantes. Los negros son mensajeros de la historia que no se ve, parecen tan idiotas como los militares, cuando se ven. Mientras Lavalle se asombra de su falta de éxito popular, desolado y candoroso –seguramente en ese momento pensó la frase que escribió días después “la república es una merienda de negros”– y los financistas cobran su inversión en el golpe estafando a un militar que no se beneficia, Dorrego huye acompañado de su fiel Bich. Intenta disfrazarse de cura, pero su humor anticlerical se lo impide. Otra cruzada: mientras Dorrego iba al encuentro de Rosas (que también era militar, qué complicación), fueron los unitarios los que se reunieron en una iglesia, la de San Ignacio, donde eligieron a Lavalle gobernador en la “elección de los sombreros”, llamada

así porque, como eran todos pitucos, votaban levantando las galeras. Dorrego se arranca finalmente las charreteras, se queda en ropas civiles, y se muestra “con lo que todo militar lleva debajo del saco, un estanciero”. Es curioso, porque si bien Dorrego había tenido estancia, creo que en San Antonio de Areco, ya no la tenía, era pobre, y si algunos negocios parecen haberle interesado eran los de minería, aunque tampoco se sabrá nunca si sus viajes al Alto Perú eran por negocios o para afirmar sus conexiones con Bolívar. Y desde el presente, unificar a estancieros y militares, condenando toda la corrupción del ejército, cuando la violencia de los dueños de la tierra ha sido más cruel y persistente, supongo que debe aliviar a muchos estancieros. Entre cuyas violencias está el uso del ejército cuando tenían que matar mucha gente, porque si no era tanta se arreglaban solos.

En su huida, Dorrego se encuentra con un soldado robando —el payador federal Colorado del Monte, ahora soldado contemporáneo—, y eso lo subleva contra el gauchaje y su inmoralidad, pese a que el soldado le dice que roba porque no le pagan. Ahora, ese soldado, ¿de qué ejército era? Porque Dorrego se fue a encontrar con Rosas, y tanto no le indignaban los gauchos, ya que armaron un ejército de voluntarios y muchos debían ser gauchos, las milicias del Salado que comandaba de Vedia, que eran muy pocos, los Colorados del Monte, y varios cientos de indios amigos. Con ese ejército —que si llegaba a aparecer había que ver cómo vestían a los indios de contemporáneos— y contra los consejos de Rosas, enfrentó Dorrego a las fuerzas de Lavalle, compuestas por 600 soldados de caballería que venían de combatir en el Brasil. Apenas atacaron los indios, fueron rechazados y perseguidos por 100 lanceros y, en su disparada desorganización, el ejército de Dorrego. Rosas le insistió en seguir rumbo a Santa Fe y buscar la ayuda del ejército de López, pero Dorrego, confiando en su prestigio y en lealtades inexistentes, se fue a encontrar con su hermano y le pasó lo que le pasó. Si le hubiese hecho caso a Rosas, otra habría sido la historia y hasta otra la Comedia Nacional. Pero de Rosas en la obra no hay ni noticias. Cuando detienen a Dorrego, serena y sobriamente —todo lo contrario de lo que sucedió—, se pone a compadrear, rechaza la intermediación del tío francés y espera su muerte. Viñas-Boero, se saltean un episodio realmente violento, donde aparece Rauch —y ése sí que era un asesino, sin obediencia debida ni ninguna excusa—, donde Dorrego vuelve a ofrecer su exilio y en el que suceden cosas que hicieron llorar a Lamadrid. Solo en el escenario, Dorrego lanza su monólogo, en el que clásicamente tendría que alcanzar una visión de su destino de héroe y de víctima. Y no tiene ninguna, con lo que parece confirmarse que lo que los unitarios llamaban sus *excesos* eran obra de un jodón; se cae todo lo que se pueda haber construido, cualquiera sea el punto

de vista histórico, dramático o estético. Se acusa de haber fornicado, lo que en el Río de la Plata, al igual que en Tebas, si no es con la madre, no es grave; de haber sido un tábano, no se sabe sobre quién; de las resonancias de su nombre, y de ser el primero de los muertos de una larga lista en la historia. Termina gritándole, se supone que a la muerte, “¡negros, vengan!”. Si bien ha pronunciado amenazas –“prepárense para el día en que el pueblo salga a la calle para liquidarlos y venirme a salvar”– su hundimiento en el pueblo-muerte es confirmado por la escena siguiente, última de la puesta en escena y tomada de la primera del texto con modificaciones. Dorrego jura como gobernador, mostrando una irreverencia infantil. Los sones de los morenos se oyen en el atrio hasta que, para escándalo de unitarios y gente bien, irrumpen en la iglesia, transformándola en un gran candombe. En este final, los negros llevan muñecos que los remedan, y mientras una voz nombra a asesinados por las balas policiales y militares, los muñecos van cayendo. Dorrego queda así junto a Ingalinella.

Está claro que lo que podría discutirse es lo que significa la noción de héroe en una cultura, cuál es su función como matriz de identificaciones, cómo sus hazañas viven en el presente y qué sucede cuando esas figuras se degradan y se descomponen socialmente. Discusión fundamental en nuestro país, donde la historia oficial y sus cultos van volviendo loca a una generación tras otra. En esta obra aparece un héroe cuyos impulsos parecen inconsistentes de tan narcisistas y cuyos excesos, lo que constituirá su cualidad, sólo son faltas de cortesía. El infantilismo de Dorrego y sus llamados escándalos de costumbres sólo se cuentan por el efecto que provocan, sin que se vea lo que enfrentan y lo que quiebran.

Desde el planteo escénico, en el que Dorrego escandaliza en una época y los escandalizados son de otra, es inevitable que elija el presente como referencia y entonces los morenos son la clase obrera. Y si la clase obrera contemporánea es reducida a lo que la iconografía y las figuras dramáticas liberales indican de los morenos de 1827, con su lenguaje exótico, su primitivismo y su dedicación exclusiva a las fiestas, entonces la represión actúa sobre las maneras. Si en vez de irrumpir como irrumpieron hace 41 años en la historia, hubieran sido obreros de izquierda, socialistas, claro, no hubiera hecho falta la Revolución Libertadora ni el Proceso ni nada de lo que sufrimos en el medio. Pero, por otra parte, no se ven aquí, como no se ven nunca, cuáles son las formalidades tan sensibles de ese poder que se ve obligado a reaccionar con violencia contra el pueblo. Se supone que su orden tiene rituales, ideologías, producciones, que no son meras veleidades de educación. La oligarquía no desprecia y odia al pueblo por una cuestión de modales, sólo para diferenciarse y autorreconocerse, sino que no ha aceptado nunca su voluntad de

formar parte del país, su falta de resignación en el espacio de muerte y silencio donde se lo confina. Es el reclamo de derechos y de otro reparto lo que se niega, lo que enfurece. Por eso la alegría del pueblo resulta peligrosa, porque si se muestra alegre fuera de sus guetos es porque ha conquistado algo. En las narraciones del teatro y el cine aparece ahora frecuentemente la expansión del pueblo y la clase obrera como representación de los impulsos reprimidos, por supuesto sexuales, de un protagonista de otra clase. Su representación es el soporte del impulso de otro, y pasa a ser negociada imaginariamente en otro nivel de intercambio. Nunca son los obreros argentinos, sino que son algo interno de otro, que debe encontrar cómo metabolizarlo. *Miss Mary* es así una película paradigmática: comienza con fotos de Uriburu rodeado siempre de señoras, y termina con fotos de los obreros con las patas en la fuente; en el medio, guiados por una institutriz inglesa, dos jóvenes oligarcas despiertan a la sexualidad, ella enloquece y él entra en la marina (no hay que ser muy desconfiado para prever que van a hacer una carnicería). Pero no, todo pasa por lo interno, podría entenderse desde la psicología. Y no es difícil pronosticar que eso se va a llenar de obras y películas que cuenten lo que le pasó a alguien de clase media, o de la oligarquía, o de cualquier sector menos la clase obrera, y de cómo eso que le pasó coincide con la aparición bestial del peronismo obrero o de la represión del peronismo obrero; eso que pasó despertará algo que encuentra su resolución en los derechos humanos o en el psicoanálisis. Los obreros, que vayan pensando en cómo cambiar sus costumbres, negros candomberos, mantequitas y llorones, a ver si en el próximo ciclo histórico se vienen más educados, mientras tanto no van a figurar ni en la ficción como protagonistas. Hay excepciones: *El rigor del destino* y otra notable, que no ha podido ser estrenada, *A 10 del mes*, que para cualquiera que hace una Argentina sin la mayoría de los argentinos debe resultar una película intolerable. Se ven obreros representados como personas, y eso la transforma en una película de una violencia inclasificable. Pero sigamos con el tema que comenzamos.

Dorrego es transformado así en un desliz de la oligarquía, en un zafado de la clase que dice enfrentar, y desde esa óptica estamos ante un esquema trágico por el que circula un drama de costumbres. Es insostenible. Y eso es mantenido de manera ejemplar por el estilo de actuación. Brecht decía que necesitaba que sus actores fueran marxistas, porque aunque no era una técnica actoral, se les notaba. En una obra sobre la historia argentina, habría que empezar por sentirse argentino y parte de esa historia, rencoroso por sus derrotas, anhelante de sus victorias. Y, por supuesto, reconocer unas y otras. La elección de Rodolfo Bebán es totalmente coherente dado el planteo de la puesta en escena. Inevitablemente el actor proyectaría su personalidad y

su estilo como fondo del personaje, pudiendo calcularse que la fuerza social de esa imagen se impondría sobre cualquier intento de composición que pretendiera ocultarlo. Nadie, y menos que nadie un espectador atraído por su prestigio, podría ser capturado por la ilusión de estar viendo a Dorrego y no a Bebán, así que, le pasara lo que le pasase a Dorrego, nunca sería muy grave. Imposible evitar este distanciamiento en contra, donde ese espacio en que el actor usa el personaje estaría recorrido por todos los lugares comunes de la peor televisión y el más simplificado teatro marplatense. Este estilo tan peculiar, que los críticos de los grandes diarios llaman “comedia brillante”, no es tan impenetrable. El actor anticipa desde su aparición que en el recorrido de esa obra no pasará nada, y eso se logra inespecificando la actuación, no haciendo nada concreto, sólo signos rápidos que indiquen qué es lo que debería estar haciendo —si escribe, garrapatea; si come, apenas prueba; no se sorprende de nada—, con lo que señala que lo importante será sólo lo que diga y el rol que ocupe; el resto es la simpatía del actor y su personalidad difundida socialmente. Por eso, cuando en esas obras se morcillea, se lo hace dirigiéndose a la personalidad del actor y no a la del personaje. Son gente conocida que hace de sí misma en una historia ocasional, en la que no arriesgará lo que se piensa de ellos. Es un género teatral subordinado a la televisión, porque el público va a ver en vivo al actor, la historia es lo de menos. Esto explica que en esas comedias muchos actores se llamen por sus nombres públicos y que las parejas hagan de parejas. Bebán es uno de los que ha llevado ese estilo a su máximo nivel, y se ve cuando rechaza el perfume que le ofrece Bich para tapar el olor de sacristía de la sotana que lo disfraza, se la comienza a sacar y dice muy rápido: “cura y maricón no”. Lo que, además de ser una morcilla, está claramente dirigido a hacer gracia, y la hace, sobre su condición de galán. Ahora bien, desde esa práctica el personaje se usa de forro, y de forro muy elástico. Presentar desde allí a Dorrego es quitarle toda densidad, toda posibilidad de dibujarse como una personalidad; es condenarlo a ser sólo unos retazos manejados desde la este-reotipia, casi nada, abrumada su mínima existencia por la sobreabundancia de bebanismo. Si hay un distanciamiento, es perverso, porque el sistema de creencias desde el que se proyecta la obra ridiculiza a Dorrego. Y dada la construcción de la obra, es desde el estilo de Bebán que se definen las demás actuaciones, hagan lo que hagan los actores.

Resulta embarazoso tener que decir esto de una puesta de Alejandra Boero, que cuando yo iba al colegio secundario ya representaba *Madre coraje*. Imagínense: una personalidad del teatro independiente primero, de los teatros oficiales después, maestra de varias generaciones, gente tan culta. Ella debe saber que una tragedia sólo puede plantearse desde una cultura que

se discute a sí misma, y que tiene el placer de preguntarse sobre el vacío final de la vida. No importa si tiene su origen en los cultos mortuorios o en los ritos agrarios, lo que es seguro es que sólo puede atraparla quien sabe que la muerte nunca es lógica, pero es a la vez la única perspectiva. Por algo, cuando existe, sólo se la goza porque en algún lugar anda la comedia, esa exaltación de las ridiculeces, que provoca el sexo. Se desea y se muere, todo lo demás son intrigas, peripecias, torpezas. Y debe saber también que la cualidad del héroe trágico es llevar al paroxismo la ambivalencia, la fisura intolerable que todo hombre arrastra, la comprensión tardía de lo que parecía una cosa y era otra. Lo deberá saber, pero no. Tendría que hacer algo que sepa hacer, sobre todo si está manejando presupuestos públicos y en una institución que a duras penas puede hacer una obra por año.

Lo que me parece más sorprendente de todo esto es que prácticamente ninguna publicación nacional o peronista haya atendido a esta obra. No digamos que se haya producido otro tipo de teatro histórico, financiado, con las migas de alguna lotería provincial, sino simplemente que habría que desviar las imágenes que nos tiran esos espejos intencionados. El espectáculo, el cine y el teatro, parecen disfrutar sólo de la crítica oficial, y si es así, es porque mucha más gente de la que uno supone está de acuerdo.

¿Qué sería y como sería otro teatro histórico? Es difícil para mí pensarlo, siendo un género que yo nunca he intentado y totalmente diferente del que practico. Si se supera la franja melancólica, y admitiendo que también hay un *Billiken* peronista, que será menos irritante, pero no por eso es más entretenido ni útil, habría que plantearse que están en la propia historia del peronismo y del movimiento nacional los grandes temas trágicos. ¿Se toleraría una obra sobre Perón y Juan Duarte? ¿O sobre Jauretche investigado por Cereijo? ¿O sobre Cipriano Reyes? ¿O sobre Mercante? No estoy sugiriendo provocaciones, de eso se trata la tragedia. Que a ellos no les salga, o que la bastardeen, no quiere decir que su posibilidad florezca automáticamente entre nosotros. Siendo menos estricto en el género, sobre la misma historia argentina casi no existe, o directamente no existe, una dramaturgia que no sea la liberal. Ni se puede rescatar del 46-55 porque tampoco la hubo. Mantenerse atento a la crítica no significa dejar de reconocerla como un momento que si no se inserta con la producción, sólo sirve para parar los golpes, y más o menos, pero nunca para atacar y conquistar. Aunque, como decía al principio, quizás estemos tan en la lona y con la columna vertebral tan destrozada que por ahora tal vez sea la única que se puede hacer.

## Teatro y política: sacate la máscara

En las distintas ramas del arte se puede advertir una variable sensibilización hacia la política, y según las modas y las presiones históricas se recombinan los temas y los prestigios, las influencias y la personalidad pública de los artistas. Pero el espectáculo, y el teatro especialmente, parece haber sido literalmente chupado por la política, creando ambiguos campos de fusión y trueques curiosos. El marxismo es el pensamiento contemporáneo que más literatura ha dedicado al asunto, pero no es el único porque hoy nadie dudaría de que el espectáculo norteamericano ha alcanzado con menos teóricos una eficacia política insuperable, aún fuera de las zonas de influencia del imperialismo.

Hoy parece lógico que Ronald Reagan haga de presidente de los Estados Unidos, y hasta que se sugiera la precandidatura de Yves Montand en la socialdemocracia francesa. Pero aquí estos ejemplos parecen obvios y tardíos: después de Eva Duarte de Perón, son muchas las actrices argentinas que adivinan la política como lógica culminación de su vocación inicial. Y no es por ambición personal, sino por una lógica casi cómica.

Hace bastante tiempo estuve en una reunión del PJ a la que asistieron un grupo de artistas e intelectuales. Por supuesto, ni se habló de las leyes que deberían ordenar y proteger la producción cultural, ésas que nunca aparecen porque siempre está pasando otra cosa más importante. Se barajaron nombres de figuras de cartel que podían adherir a las campañas electorales y supuestamente atraer votos. Era lo más parecido que se puede pensar a una reunión de reproducción de teleteatro de bajo presupuesto. Lo digo sin escepticismo, porque antes de ir ya sabía que *los ferrocarriles no se nacionalizaron por la presión que hacían las asambleas de guardas*. Bueno, perdón, no es para tanto. Sucede que, desde la Revolución Rusa, la acción política ha invadido el teatro y el cine, los ha perforado con sus urgencias, se ha pretendido la única referencia. Y hasta tal punto que el teatro político de la década de 1930 pudo proclamarse el teatro del siglo, y transformar a todos los otros teatros en parciales; en él cabían todos los géneros y podía reinterpretarse la tradición de todos los textos, y en realidad, siempre corriendo bajo la sombra del soviético Meyerhold, allí se alcanza una de las cumbres teatrales del siglo. Deshecho por el nazismo y el stalinismo, se refugia en todo el teatro occidental, para reaparecer en el estallido de la vanguardia de fines de los sesenta, cuando se politizan nuevamente todos los niveles del teatro. Pero con más o menos virulencia, ha estado siempre presente, aún en los teatros más oficialistas. Y ahora que

la política se vuelca a las formas del espectáculo, comienza a salir de éste lo que antes entró, y lo que sale encuentra un campo que precisa desesperadamente su oficio. Un actor que se dedica a la política ya tiene mucho ganado: sabe hilvanar palabras con coherencia gramatical, tiene noción de público, sabe hablarle a una cámara y aprendió a respetar los libretos, vengan de donde vengan. Además, en general, ya tiene los dientes arreglados. Creo que fue Freud el que habló de un hilo rojo que une el psicoanálisis con el teatro: ahora hay un hilo dorado, que une el teatro con la política, la gente que conoce el lado oscuro de la vida parece confiable, por lo menos para los que manejan el lado negro de las finanzas.

Pero esto no es lo único que puede interesar del teatro. Una de sus funciones ha sido siempre la de *laboratorio experimental de conductas y situaciones, donde se especula con modelos*. El placer del espectador, su entretenimiento o reflexión, indican siempre un aceptación de armonías de valores que combinan las actitudes más colectivas y más íntimas. Y es en ese sentido que en la representación se suelen anticipar ideas en algún registro lateral, para que el sentido común huelga, lama, muerda, escupa o trague. Casi siempre se suele atender más al aspecto conservador del teatro, aquel que divulga lo ya sabido y aceptado, sin advertir dónde se está anticipando o arriesgando hipótesis de lo posible. Por ejemplo, en buena parte de la producción teatral de estos últimos años, se discute el lugar que debe ocupar el peronismo en la imaginación de los argentinos y en la futura historia oficial. Y para recolocar al peronismo hay que encontrar otro lugar para casi todo lo que conforma la nación, con unos pronósticos que aterrojan. Si el teatro fueran los sueños de un paciente, el psicoanalista debería irse preparando para un siniestro cambio histórico de personalidad.

## **Y la nave va**

Una obra que se representó hace poco en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, *Pericones* de Mauricio Kartún, puesta en escena por Jaime Kogan, ofrece un resumen de lo que parece proponerse como un horizonte de nuevas concepciones. Kartún se proclama discípulo de Gené, Carella, Boal y Monti, y aclara que en esta obra hay imágenes surgidas de las lecturas de John William Cooke, Scalabrini Ortiz, Hernández Arregui y Rodolfo Kusch. Es, sin lugar a dudas, un peronista, y además lo dice claramente en las páginas de la revista del teatro y en el programa de la obra. Jaime Kogan no habla de política, pero se proclama receptor de todas, absolutamente todas, las inquietudes del teatro contemporáneo, especialmente de aquellas que se proponen “movilizar” al público. Tantas

filiaciones y conciencias confluyen en una obra que deja la resaca que provocaría la lectura de las obras completas de Martínez Estrada en una noche infernal, con algunos saques de brechtismo psicótico a la madrugada. Lo más difícil de digerir es que la obra de Kartún-Kogan busca un vértice en la conciencia política y que, por lo tanto, se propone como un camino que conduciría al espectador a un conocimiento de su situación en la historia. Esta degradación del “sistema Brecht” lleva hasta el extremo la posibilidad de utilizar piezas sueltas del marxismo para emparchar la nueva derecha, habilidad que en nuestro país tiene una tradición, pero que en este caso usa también figuras del nacionalismo popular, algo así como un peronismo marxista que se enardece como alfonsinista. Y prepotea.

Vamos a los hechos. El espectáculo comienza con el escenario abierto, y por allí caminan algunos técnicos mientras el público se ubica en sus plateas. Siempre con luces en la sala, aparecen algunos actores que con mucha naturalidad saludan a los que parecen ser maquinistas o utileros, se descontracturan, todo muy informal. En el centro del escenario hay un gigantesco artefacto, símil García, al que van subiendo los actores y donde los utileros colocan elementos. Finalmente, todos los actores están arriba, y los maquinistas comienzan a mover el artefacto, bajan las luces de la sala, y la obra recomienza con un barco mecido por las olas. Este principio tiene seguramente la intención de hacer aparecer la ilusión como arbitrariamente separada de la realidad, un producto del trabajo de los actores que apelaría a una disposición simétrica de los espectadores. La presencia de los maquinistas moviendo el artefacto a la vista cumpliría esa misma función simbólica: si algo es resultado del trabajo, si se ven la disposición y el mecanismo que lo produce, ese valor debe ser para algo, al final de la cadena debe ofrecer un resultado que pueda operar sobre el principio, un conocimiento práctico, una nueva conciencia política. Todo re Piscator: la economía política como modelo de la estética, desarticulación de la escoria superestructural para producir algo que vuelva sobre la estructura. Si la realidad es mistificada, hay que mostrar los engranajes que lo hacen para volver en picada con el conocimiento entre los dientes contra la realidad. Pero no, no tanto, mucho menos, sólo un aire. Si bien nadie puede creer que ese costosísimo artefacto en este caso esté allí sólo para indicar que un barco en el mar se mueve, tampoco es un faro en la confusión política. Es para otra cosa, me parece. Es un calmante.

En formación sobre la cubierta del barco, los personajes asisten al izar de la bandera argentina, mientras se escuchan frases de *Aurora*, esa aria que en todos los colegios del país se canta en parecida ceremonia. Es el 25 de mayo a bordo de un buque frigorífico, y la tripulación festeja el

aniversario. Éste es uno de los ejes de la obra: las ceremonias conmemorativas que demuestran su ineficacia.

Hasta el espectador menos perspicaz advertirá que, en esa alegría de la Argentina, se le demostrará que el país es una ficción rutinaria y amnésica que ha perdido la orientación de sus fuentes. Las primeras escenas son fundamentales. La Argentina no tiene un pasado que justifique su existencia, su mitología es ineficaz, sólo quedan residuos envenenados. El 25 de mayo, el 20 de junio y el 9 de julio trazan el recorrido de la obra y el año solar de este culto siniestro. Mejor olvidarse de los hechos que esas fechas recuerdan o inventan, y no tratar de buscarles otro sentido, y menos pensar que debajo de la azul y blanca se ha luchado por la soberanía, la independencia y la justicia. Y, por favor, que a nadie se le ocurra agregar otra fecha, digamos patria, como el 17 de octubre de 1945, porque despararramará más muerte, confusión y peste. Los personajes que vemos son el capitán del barco, dos historiadores que se odian, uno unitario y el otro federal, un actor disfrazado de Juan Moreira, que se ocupa del asado de la fiesta ayudado por un fogonerito que ha elegido disfrazarse de militar por vocación, una condesa argentina, un estudiante socialista y un empresario teatral que lleva a Europa una *troupe* de indios para mostrarlos como curiosidad sudamericana. *Con esos ingredientes se amasa la Argentina*. En la presentación de la obra suceden varias cosas: los historiadores muestran que los enfrenta una pelea idiota y académica, puras miserias personales que en realidad los hermanan. El capitán y la condesa son amantes, y él sólo está preocupado por saber si ella ha alcanzado el orgasmo la noche anterior; éste es el otro eje: el sexo como misterio, producto de encantamientos y castigos. El actor caracterizado de Juan Moreira está huyendo de la justicia por una estafa, y el capitán lo oculta, lo humilla obligándolo a comportarse como un personaje de la *Commedia dell'Arte*. Fuera de las intenciones sádicamente cosmopolitas del capitán, como el falso Moreira muestra los modelos que indican afinidad sexual por el propio sexo, el encubrimiento sugiere entre ambos las confianzas que justificarían la impericia amorosa del capitán con una mujer. En la jaula que cuelga sobre la cubierta está un cacique indio, un borracho perdido, contratado en esclavitud por el empresario, que prostituye a la deliciosa indiecita que lo acompaña, cobrando en bebida. El joven socialista se siente repentinamente conmovido por la situación de los pobres indios, y cuando el empresario le propone un contacto sexual con la indiecita, se conmueve hasta el vómito. El cacique, que se muestra remolón en hacer piruetas para animar la fiesta, es amenazado por el empresario con ser llevado a Martín García, donde se le hace creer que están confinados los grandes caciques

sometidos por el general Reuma; eso lo impulsa a tomar contacto con el joven socialista para averiguar cuántos soldados tiene el reuma, con lo que demuestra su estupidez y sus planes de combate. Celebrando el 25, meta fiesta y asado en la cubierta de *El Pampero*, el capitán ordena que se baile el pericón, y confía el lugar del bastonero a la duquesa. Perdidos todos los mitos que podían unirlos para seguir viviendo juntos, con la sexualidad enloquecida, forman parejas de hombres y se mandan todos al pericón perverso. El baile de la sociabilidad y la convivencia armónica, inevitablemente histórico cuando suena en un teatro actual —era el final de fiesta en las obras gauchescas, con los pañuelos celestes y blancos confluyendo a la orden de “pabellón nacional”— se transforma en el reclamo exasperado de un orden, mejor dicho: de una represión sangrienta. Un clásico: de la Señora Bastonera al Señor Picanero.

La Argentina presentada como un barco en alta mar —figura de aislamiento que ya se conoce bastante por el cine, universo cerrado como lo es la ciudad cercada, el reino o la familia. “Así es la Argentina —dice el historiador unitario—, un lugar donde hasta un indio puede ser artista... un sitio donde nadie se muere de hambre... un gran barco frigorífico con tantas reservas de carne...” Un aniversario contaminado, personajes con los impulsos sexuales enchufados en la muerte, todos se degradan con mal pronóstico. Es la Argentina que va hacia Europa, para ser reconocida: la carne encontrará compradores; el socialista, sus maestros; el empresario, su público; la condesa, sus cortesanos; los historiadores, sus academias; el actor, otros personajes. Sólo aparece un tímido oponente, el indio dipsómano, que por el simple hecho de estar en una jaula preanuncia una rebelión, ya que toda jaula en una narración se coloca cerrada al principio para ser abierta después.

Pero todavía no apareció la pieza que invertirá el mecanismo.

## De la farsa al pericón

El género elegido parece ser predominantemente la farsa, una de cuyas características es el trazado de los personajes por la exageración de uno de sus rasgos hasta transformarlos en único y la construcción de la historia con el enfrentamiento de esas abstracciones. *El efecto cómico se produce porque el espectador tiene las referencias de los géneros o representaciones considerados serios, y el esquematismo ridiculiza la densidad ontológica que en ellos abruma.* Separando el rasgo elegido y simplificando el lenguaje, ridiculizando desde la vulgaridad, el esquema de la historia pasa a primer término y muestra rápidamente sus conclusiones. Por ejemplo, un Edipo que apareciera en el escenario con un chupete en la boca y abrazado golosamente a Yocasta sería

festejado por aquellos que ya conocen la historia, lloran cuando es en serio, y se alivian con ese traslado. La farsa, contra lo que su vulgaridad exhibe, es un género casi abstracto, fácilmente ideológico. En esta obra, esa posible insolencia no se dirige a las representaciones prestigiosas y respetadas para mostrar lo que inevitablemente ocultan –por ejemplo, a las obras que el San Martín produce habitualmente– sino a lo que se supone que es la historia argentina, a un saber que se va definiendo en el reverso de la burla. Esa Argentina que se describe no es la que creen esos actores que están allí, sino otros, y además no es la única. Y para que esa opción quede clara, allí están, en el escenario, los educados maquinistas, representando el rol de obreros respetuosos, moviendo el piso de los otros, vestidos de pulcra grafa, gente como debe ser que rodea a esos degenerados. Casi se podría decir que cumplen la misma función que los prólogos que escribiera Brecht para *Antígona* o *El círculo de tiza caucásico*, aunque actúan más aquí que allí. Los maquinistas-obreros educados de la Argentina que piensa la obra actúan sin parar, comentan, representan pequeños roles que son festejados por sus compañeros, con una serenidad naturalista que hace resaltar la exasperación poco armonizada de los otros actores. Y su función principal es recordar que si los indios, en las aventuras que siguen, pueden ser asociados al movimiento obrero argentino, esos son sólo algunos, los alcohólicos, negociadores, incestuosos y subversivos, que solo buscan la muerte.

Pero todavía falta: estábamos en el pericón perverso, que es interrumpido por una invasión de corsarios que se descuelgan de la parrilla del escenario al grito, en inglés, de “Dios salve a la reina”. Por supuesto, los ingleses avanzan triunfales y cuando el cobarde capitán argentino quiere arriar la bandera, para destrabarla suben a la fuerza al fogonero, en un intento de transformarlo en falso héroe de la historia de Grosso. Pero la víctima se resiste y una bala lo mata, mientras él insiste en hablar de sí mismo y en la estupidez de la situación. Los corsarios producen un juego anacrónico de pocas consecuencias, porque de historieta sólo arrastran el vestuario y el aburrimiento de aquellas que publicaba el *Billiken*. No hay en el anacronismo un enfrentarse de dos totalidades forzadas –recurso que *El mundo del río*, la casi infinita novela de Philip José Farmer, parece haber agotado en todas sus posibilidades–, sino que sólo se simplifica más la historia. Los corsarios son varias cosas a la vez: las imágenes de la infancia y los dioses que castigan, más o menos el imperialismo, etcétera, etcétera; pero en el mecanicismo teatral son sólo el oponente de esa Argentina que se dirigía a Europa y los que desencadenarán el estallido interno. Pura pieza funcional, tienen la desgracia de descolgarse en la mitad de la obra, y cuando sueltan los cabos no tienen situaciones de las cuales agarrarse. Es difícil pensar cómo se puede

hacer que un inglés resulte neutro en la Argentina después de las Malvinas; se puede no hablar de ellos, suponer que nunca pasó nada —como hacen todos los medios oficialistas, o sea, casi todos los medios—, pero mostrarlos y no intentar una opinión es un verdadero prodigio de negación. El capitán corsario, muy amable, distinguido y eficaz, visto con esa debilidad mental que asocia la conducta de los ingleses con la flema, el espíritu deportivo, el humor y la corrección, se presenta a los viajeros, y lo único que descubre es que la condesa no es tal sino simplemente la cronista de un diario que va a Europa en busca de novedades. Algo se molesta el capitán corsario al encontrar ese montón de tontos (“indios, mercachifles, tinterillos y cagatintas... ¿qué clase de país es el vuestro?”), pero lo reconforta descubrir el cargamento de carne enfriada, por el que planea recibir un rescate. No hay que ser Lisandro de la Torre para saber de qué se está hablando. Ahora encadenados, los criollos se bailan el segundo pericón, celebrando el 20 de junio. Los indios siguen igual que antes, pero un poco mejor, ya que tienen más clientes para prostituir a la indiecita y por lo tanto se emborrachan más. Los prisioneros comienzan a urdir una rebelión y, como necesitan a los indios como fuerza de choque, ensayan distintos acuerdos, hasta que el joven socialista encuentra la solución: los indios lucharán contra los piratas, pero serán conducidos luego a Martín García para liberar a sus caciques.

### **Hablame, condesa**

Convendría reconocer el mundo que se ha descrito con la farsa. Se muestra una Argentina que controlaba su producción y su comercio exterior, del que los ingleses se apoderan en combate. Esto es falso, ya que la Argentina no tuvo nunca una marina mercante que le permitiera manejar sus exportaciones, y mucho menos en la época que sugiere la obra. Decir que la tenía y que estaba en manos de idiotas como chiste no existe, y sólo sirve, quizás, para pronosticar lo que pasaría si la tuviera. Los argentinos, que son derrotados por las armas, no incluyen a los indios ni a la oligarquía, que no aparece por ningún lado. Más todavía, se puede suponer que la oligarquía había organizado un país bastante aceptable, desarrollando su producción, su tecnología y sus redes comerciales. El único defecto era haberse abandonado a los fastos de la abundancia y ornamentarse demasiado con las pretensiones de una nacionalidad, confiando su administración a los más idiotas de la clase media.

Los oligarcas resultan gente demasiado confiada, pero no malos para distraer a los corsarios secuestradores de carne y favorecer la rebelión de los indios, que pareciera ser la liberación de todos, hasta del cargamento; la

falsa condesa, ahora una desprolija cualquiera de clase media, los encanta con su secreto, origen del loco enamoramiento del capitán: hace hablar a su vagina, y al oírla los corsarios se paralizan, seguramente porque suponen que donde hay lengua hay dientes. Ahí aparecen los indios en la cubierta, y se imponen a los distraídos secuestradores.

En la lucha por el barco muere el falso Moreira, que por unos instantes es también Martín Fierro, o por lo menos cita sus versos, y al que los indios recogen como un héroe.

Ahora los indios tienen el control del barco y ordenan poner proa a Martín García. Cambia el sentido del viaje, ahora será hacia adentro, y el coro oprimido pasará a ser protagonista.

El joven socialista, que ve en la isla el terreno ideal para una utopía donde indios y proletarios se hermanen en un nuevo socialismo, se entusiasma y pasa al bando de los protagonistas. Se ve que había leído demasiado *Argirópolis* de Sarmiento, pero hace una concesión muy contemporánea: renunciaba a todo el territorio nacional (la utopía exige el territorio de la isla solamente). Seguramente es simbólico, pero para el público argentino Martín García no es Arcadia. Casi se podría sospechar que es el único agente del imperialismo en la obra. El cacique indio, atento y muy en tío, lo hace beber y le sugiere que se acueste con la indiecita, porque entusiasmado con Fourier, el joven parece que va a tardar varios siglos en llegar a Wilhelm Reich.

Cualquiera podría preguntarse si es posible que algún argentino no tenga presente que el cacique más importante que estuvo recluido en Martín García fue Juan Domingo Perón, y que por más que se hable de Namuncurá se pensará en Perón y apenas se recordará a Yrigoyen y a Frondizi. Y máxime cuando un grupo de indios se lanza a su rescate como hicieron las columnas de obreros el 17 de octubre de 1945, día en que por primera vez escucharon su voz en la Plaza de Mayo. A la versión que debe tenerse de esta fecha apunta la línea que recorre las fechas patrias: el 17 de octubre tampoco merece celebrarse, porque sólo se reviviría su explosión de muerte y barbarie. Para que nadie dude de que se refiere a esto, los indios están recluidos junto a las reses enfriadas como los muchachos que acaudillaba Cipriano Reyes en Ensenada y Berisso, y cuando suben a la cubierta, adoran una vitrola que emite el pericón y la llaman Juan, magnetizados como el perro de la RCA Víctor. Sólo falta que algún gracioso diga “La voz del amo”. Es una opinión conocida, pocas veces mostrada con tanta sinceridad, y que se apoya en el estilo de actuación de los indios. El cacique es actuado por un actor notoriamente peronista –los actores peronistas son como los enanos, sólo hacen de peronistas, debe ser una concesión pluralista– y la masa de indios camina encorvada –todos los

blancos caminan erguidos—, una mezcla de hombre lobo y mono, con el aire de infelices con que en el teatro se suele mostrar al pueblo. Andan por ahí borrachos, la mirada huidiza, cantando mugidos, promiscuos, comiendo lo que encuentran en el suelo. Salvo la india, bella mezcla de diosa y pantera, cuyo sexo insaciable atraerá al joven socialista a la muerte.

Creo que Kartún-Kogan se dieron cuenta de que estaban hablando del 17 de octubre, especialmente porque el protagonismo de los indios trae la peste, con lo que el segundo momento de la obra alcanza su plena definición. *Desde hace más de 2.500 años la peste es el signo teatral más contundente de que las relaciones humanas se han subvertido y que hay conductas que deben ser castigadas para restablecer el orden.* Y así como en el primer movimiento la Argentina era un barco que sólo tenía a Europa como meta, ahora es un barco a la deriva, lleno de carne podrida, moscas, gusanos e indios agrandados que buscan su nueva y reducida patria. Para que no queden dudas de que los indios representan los obreros argentinos, el autor hace una acotación sobre su imagen en el escenario: “es una villa miseria”. Hay peste: uno de los historiadores pesca junto a otro que defeca, y cualquiera puede imaginarse lo que pesca y come —un “paté fangoso”, aclara—. ¿Pero cual fue el origen de esta peste? *No hubo incesto, ninguna prohibición violada, ni cualidades desproporcionadas entre quienes deberían ser iguales.* No haber pagado a los ingleses y querer liberarse haciendo pactos con los indios dejándoles el lugar central parece ser el único antecedente manifiesto.

Es poco. Teatralmente, se entiende. Pero quizás no sea tan poco en un país endeudado, por lo que parece para siempre, y que advierte de esta manera sobre los peligros que lo amenazan si rechaza la deuda.

Cuando el barco se acerca a Martín García comienzan a cañonearlo: quizás nuestro territorio tenga ya otros dueños, porque la nave llega enarbolando la celeste y blanca. El cacique, entusiasmado, se lanza al ataque del reuma, mientras el capitán, la falsa duquesa, los historiadores y el empresario se rajan, pero antes liberan a los corsarios para que liquiden a los indios. El joven socialista, trastornado por el sexo de la indiecita, decide ser ranquel-fourierista. Y ese día, justo, es el 9 de julio. El capitán intenta celebrarlo en vano antes de partir y ni siquiera puede llevarse la bandera que, caprichosa y valiente, se queda frente a los indios socialistas-suicidas, mientras se oyen desafíos al reuma (obviamente a la muerte, reuma es un anagrama de muera), vivas a Juan Moreira (otro pesimista pronóstico de lo que le sucederá a Juan, esta palabra), alaridos pampas con significados más difusos y cañonazos. En este pandemonio, el joven socialista le dice a la indiecita que la quiere, y todos quedan frente al público, heroicos, viendo la muerte pero cantando victoria. Apagón. Terminó.

## Hay naciones y naciones

Se podría pensar que han aparecido en el Teatro Municipal General San Martín unos irreverentes dispuestos a burlarse de todo y de todos. Pero no, no es para tanto. Es solamente de lo que hace a la idea de nación (Argentina), y la elección de un pasado que fundamente sus ideales de soberanía e independencia. Aunque es posible que esta obra y otras indiquen que esos ideales han perdido vigencia y que un país derrotado en la guerra, arrasado en su economía, que no condena a los ejecutores de un genocidio y que sólo tendrá que dedicarse a pagar una deuda que se lo impone, no puede considerarse un país y mucho menos ambicionar un pasado. Pero en otros temas, el mismo director y el mismo teatro se muestran encantados de reivindicar el pasado y de estimularse con él. En la obra *Krinsky* de Goldenberg-Kogan se elige la vida de un inmigrante ruso de Villa Crespo para trazar una conmovedora semblanza de su historia, de las injustas persecuciones que sufrió, de la nobleza de sus creencias, del impulso vital que alentaba sus picardías. Se podría preguntar por qué no se mostró a Krinsky como habiendo sido en su juventud chongo del rabino homosexual de la Swi Migdal y a su encantadora amiga como *dealer* de crack en los colegios secundarios, merca que le sería entregada por dos servicios israelitas que se hacen pasar por sobrinos de Jaroslavsky. A esto se contestaría, con razón, que una comunidad necesita reconfortarse con su pasado y saber que ese pasado y su presente serán conservados y que si sólo recoge los insultos de sus enemigos para creérselos, terminará siendo un fantasma ajeno, o sea nada. *Nadie quiere vivir sintiéndose una basura, negando a sus padres, avergonzado de sus hijos, sin saber ni siquiera en qué suelo lo enterrarán.* Estamos de acuerdo. Eso no le debe pasar a nadie, pero a nosotros tampoco. A los argentinos, quiero decir.

## Representar lo imposible

Pero en el teatro no todo son afrentas, también hay satisfacciones.

La representación de *La patriada*, de Alejandro Mayol, ese espectáculo que se originó en Florencio Varela y se instala en los lugares que puede, ofrece otro modelo de teatro histórico, un verdadero fresco para el ingenio. No lo voy a elogiar, porque sería fácil, y lo que le falta a *La patriada* no son adjetivos sino espectadores. Se trata de contar la historia argentina, comenzando desde el descubrimiento de América hasta el 17 de octubre de 1945, lo que cualquiera sabe que es imposible. Es imposible, pero ellos la cuentan, y pocas emociones son comparables a encontrar alguien que en lo que uno

ama trata de hacer lo imposible. Esa sola audacia provoca hallazgos, premios que el goce siempre le cuelga al valor sin muchas ceremonias. Desde ya que también hay caídas y errores, pero se pagan con gusto porque el precio de una idea original es siempre su imperfección.

Vale la pena mencionar algunos hechos: en una parroquia del Gran Buenos Aires les piden el espectáculo y les dicen, tímidamente, que en el barrio hay un grupo de teatro que podría colaborar. Entonces los de *La patriada* les mandan un video y les dicen que inventen lo que quieran para hacerlo junto con ellos el día de la función. Y sin ningún ensayo, lo hacen. Si esto hubiera sucedido en Nueva York, algún tarado le saca dos páginas en un suplemento cultural. Pero como este redescubrimiento del *happening* político es obra de unos grasas, no les publican ni las gacetillas.

La actuación de Mayol como inmigrante italiano que aprende a tomar mate y transforma la novedad en una ranchera es un ejemplo fulgurante de lo que Brecht hubiera llamado “actuación citada”, uno de los pocos “gestus” narrativos que se pueden ver en estas pampas, si es que en otros lugares se pueden ver.

La evolución del bombo, desde personaje narrado a encarnación personal de la identidad política de una clase y una nación, como bombo real y concreto, cuyas piruetas y contorsiones se transforman en un símbolo, cambiando en el final todo lo que se ha visto. Así el modelo de construcción de la obra tiene dos tonos: uno al principio y otro al final, y se podría recomponer de adelante hacia atrás y de atrás para adelante simultáneamente. En una obra histórica, este hallazgo es algo más que una buena idea: el origen no aparece como inmutable, porque el origen es un vacío que nunca se llena del todo, al que el presente siempre puede volver, una especie de vacío activo.

Pero el punto desde el que se construye *La patriada* es la voluntad de tener una versión de la historia y no resignarse a perderla, la necesidad de sostener esas imágenes no importa cómo: desde allí el teatro que hacen se percibe como lo máximo que pueden hacer, y eso sólo sostiene su precisión. *En el boxeo se considera un virtuosismo pegar mientras se retrocede, en el teatro político también hay que apreciarlo.* Porque no todo el teatro es el de los escenarios oficiales o de los escenarios mirados por los grandes medios, ni el teatro habla de una sola cosa, ni tiene solamente dos caras, tiene muchas, y no muestra siempre la que uno espera. Para peor, hace lo que se le ocurre. Anticipa y recuerda, y se puede aprovechar lo que uno quiere, o necesita. *La patriada* le contesta a *Pericones*, sin aparatos inútiles y costosos, sin grandes escenarios, sin críticas elogiosas y con muchísimo menos público (o por ahora, con mucho menos público, habrá que ver con el tiempo: *La*

*patriada* sigue). Pero esto, por difícil que sea de aguantar para los que la hacen, no es tan importante a la larga. El arte nunca fue democrático y las mayorías momentáneas le resultan indiferentes y aunque el elenco de *La patriada* se desespere porque está haciendo política, también está haciendo teatro y pueden exilarse en sus leyes momentáneamente. Aunque sea para recordar-inventar-recuperar-proponer otro 25 de Mayo, otro 20 de Junio, otro 9 de Julio, otro 17 de Octubre.

1987

II

**¿Usted dejaría que su hermana  
se casara con un brechtiano?**



## ¿Usted dejaría que su hermana se casara con un brechtiano?

Sobre Brecht se ha escrito mucho y se ha dicho de todo, desde inflamados panfletos hasta meticulosas reconstrucciones académicas, pasando por las pueriles alabanzas. Si alguien dice algo nuevo —lo que siempre es posible—, sumaría su nombre a las largas listas bibliográficas, pero es muy difícil que cambie el movimiento y las jerarquías de los prestigios. Y, como suele pasar en estos casos, casi nadie habla del teatro que se hace invocando a Brecht, de la práctica de los brechtianos que son reconocidos como sus albaceas. En algunos casos poco prejuiciosos, como Fernando de Toro en su libro *Brecht y el teatro latinoamericano*, se considera la aplicación del “sistema Brecht” a nuevas obras, pero tampoco se excede el enfoque literario de la cuestión teatral, que es absolutamente el menos conflictivo. Es en la actuación y en la puesta en escena donde se señalan con mayor precisión las pistas de un texto, su funcionamiento y se ordena la experiencia que debe provocar.

Los brechtianos argentinos, ocasionales o consecuentes, tienen su espacio conquistado y reconocido. Representan las obras de Brecht casi exclusivamente y han repetido monótonamente durante décadas sus errores originales: hacer un teatro absolutamente conformista, lo que resulta siniestro para cualquiera. Con paciencia inútil, han expuesto siempre las mismas ideas ante un público que las compartía absolutamente. Y como esas ideas eran reconocidas por actores y espectadores como la única visión del mundo verdadera, y además tenían el curso de la historia a su favor, encantaban a quienes las compartían, los magnetizaban como un espejo hipnotizador. Eran esquemas sencillos, pero pocos pases bastaban para que actores y espectadores accedieran a la conciencia histórica, y no prestaran mucha atención a lo que provocaba el trance. La actuación podía ser pura rutina, acumulación de torpezas, evidentes incapacidades, pero ¿a quién pueden importarles esos detalles cuando es eyectado a la Verdad del Futuro?

Es un teatro básicamente emocional, ya que todo lo que parece ser una sugerencia de razonamiento se establece sobre el sentimiento de estar compartiendo una inteligencia selectiva. En lugar de almorzar con Mirtha Legrand se cena con el marxismo y también se come algo sustancioso, un sueño placentero. Para quien no comparte el gusto de estas participaciones, la entrega emocional de quienes los disfrutan resulta irritante. ¿Qué carajo le ven? ¿Qué alucinan? ¿Dónde está ese poder que logra ser

tan obedecido? Fuera del contexto y la presión de los aparatos políticos resulta incomprensible. El brechtismo representó hace años la única posibilidad de mostrar algo teatral novedoso desde el marxismo mayoritario y, principalmente, algo que no era burdamente soviétizante. Aunque sus fuentes de inspiración fueran soviéticas y realmente revolucionarias y ya hubieran sido sistemáticamente purgadas en la URSS, la práctica brechtiana aparecía como la perspectiva socialista de renovación teatral. Hoy ya nadie presume tal cosa, y para peor los brechtianos han ganado en pedantería lo que perdieron como proyecto opcional.

Los brechtianos y sus derivados híbridos –porque excepto en la UCD hay brechtianos en todos los aparatos– son fáciles de reconocer. Casi siempre están profundamente satisfechos de lo que hacen y seguros de que el camino elegido es el único, y si alguien no lo comparte, es porque es un enemigo o un idiota que necesita tiempo para evolucionar y con el que deben ser tolerantes.

Un tema que no parece muy claro entre los brechtianos, aunque empiecen a tirar citas de Brecht, es el de la actuación distanciada. Ese concepto plantea un cuestionamiento de las nociones de personajes y de persona-actor, y una crítica de las relaciones entre esos dos términos que se establece en el terreno de la ilusión teatral y de todos sus artificios. Se puede pensar que la evidente utilización del personaje por el actor presentaba dos problemas casi insuperables para los brechtianos argentinos. Por un lado, esa técnica se emparenta directamente con la actuación más popular, y en estas pampas los brechtianos siempre han sentido más afinidad por Karl Valentin que por Jorge Luz. Por otro lado, esa distancia del actor al personaje debería ser simétrica con la que establece el espectador con la narración, para lograr así que nadie se identifique con nadie o, por lo menos, para que las identificaciones sean muy fugaces y establecer un campo que abarca al personaje intermediario y hace surgir redes de razonamiento entre las que zigzaguea la ilusión como material provisorio de interconexión. Para que este modelo pueda intentarse es necesario que el actor –verdadero motor de arranque de este circuito, por mucho que hagan los carteles, la música, las canciones, etcétera– sea una usina corporal y psicológica de marxismo puro de oliva, un verdadero ungido con cuyos fluidos comulgarían los obreros, esclareciéndose a toda máquina. No sé como viene la mano en otros lados, pero aquí actores así no tenemos, dicho sea sin desmerecer a nadie. A otros les fue mejor. El Living Theatre, a partir de su trabajo sobre la *Antígona* de Sófocles-Brecht, mostró cómo se podían metabolizar esas influencias en su propio sistema de tradiciones e ideales.

Ahora, en la Argentina, siempre se está preparando un Brecht; en este mismo momento deben estar cocinándose varios. Se volverá a mostrar cómo Hitler era sólo un títere de una banda de financistas, o que el coraje sin conciencia histórica se vuelve contra uno mismo, o que cosas y personas se deben a quien las ama y cuida. Y seguramente muchos espectadores agradecerán que la política sea algo tan sencillo, y que todos puedan ser tan inteligentes gracias al *Verfremdungseffekt*, que es como el control mental, pero progresista. Les costará un cierto esfuerzo *recontranegar* todo el arte contemporáneo, o la dominación imperialista, la presencia de la sexualidad y muchísimas otras cosas más, pero el resultado lo vale. Saldrán notas promocionales sobre Brecht, con fotos que mostrarán su cara de astuto, aunque por una vez habría que preguntarse si cuando vuelve a las sombras, no se pone a llorar.

1987

## Métodos de actuación y entrenamiento actoral en la Argentina

En la Argentina, hoy es un hecho aceptado por actores y directores la necesidad de referirse a métodos que conduzcan la actuación hacia resultados considerados artísticos. Y también lo es la conveniencia de mantenerse en forma, entrenados para enfrentar las exigencias de esas creaciones. Tanto que incluso estaría mal visto que un actor no adhiriera a alguna de las disciplinas que se ofrecen o no asistiera a las clases de alguien. Al fin y al cabo, los modelos, siempre vistos con suspicacia y desprecio por los actores, dicen la verdad de todos: toman clases de teatro, se alegran por la democracia, hacen gimnasia jazz, se controlan mentalmente, practican karate, se ponen siliconas en los pechos, corren por los parques, se analizan, trabajan en equipo y se desesperan por difundir su imagen en los medios masivos. Aunque lo hacen sólo por ellas y no por el arte, hacen lo mismo.

Esta difusión, que ya podría llamarse una verdadera presión cultural, nunca ha sido clara con lo que difunde, ni ha demostrado su influencia en el teatro argentino. Nadie dice cómo ni por qué, pero ha copado la práctica de los actores. Sin duda, hace falta un poco de historia para aclarar así algunas filiaciones bastante ocultas, cómo lo que se llama teorías o sistemas se entrelazaron en una lucha por el poder de las instituciones teatrales, y también para comprender las relaciones que se afirmaron en lo que se llamó, presuntuosamente, pedagogía. Quizás porque pertenezco a esa historia puedo decir que muestra con ferocidad la dependencia asfixiante de la producción argentina de Buenos Aires, dependencia angustiante de los centros imperiales, esa convicción de ser una nada que debe ser rellenada por otros modelos, la urgencia por negar todo lo que fuimos siendo. Esa historia, que comienza –para nosotros, porque comienza mucho antes– en el teatro independiente, sirvió con orgullo para alimentar el antiperonismo y sirve ahora para socavar toda posibilidad de expresión que se plantee como propia, es decir nacional. Esa historia habría que reconstruirla y, mientras lo hacemos, aquí trabajaremos sobre un corte actual, donde algunos orígenes serán sólo menciones. Si los temas actuales se colocan en un campo que permitan pensarlos, ya habremos avanzado algo.

Aunque presumo que los lectores de estas líneas serán estudiantes de teatro y actores que circulan por esa zona hoy indefinida de la semiprofesionalización, en la que yo también me incluyo, muchas referencias a los actores súper profesionales y estrellas y a las presiones que los limitan, aplasten o utilicen serán planteadas como parte de la situación porque, aunque sea indi-

rectamente, operan sobre el espectáculo en general. No es malévolos suponer que en esa zona semimarginal la mayoría permanece con la expectativa de pasar a la otra, y reciben de ella muchas pautas de su conducta y aunque *no son de allí*, actúan *como si lo fueran*. También puede ocurrir que rechacen esas pautas o que las critiquen, pero en la mayoría de los casos que pueden trabajar con una remuneración, deben ceder a ellas y hacer como que las aceptan. Así, lo que se llama estudio o entrenamiento, donde se valora todo lo contrario, queda colocado entre paréntesis, en una especie de suspenso ideal, de imposibilidad frente a lo real, que en lugar de debilitarlo potencia sus convicciones, las dogmatiza, y lo transforma en indiscutible. La relación entre las imágenes sociales de los actores de éxito, las posibilidades laborales y el estudio de los métodos de actuación deben tenerse continuamente presente, porque de allí surgen problemas que han transformado a muchos maestros de actuación en iluminados ineficaces, simultáneamente cómplices de lo que proclaman combatir. Pero sin olvidar que es su inserción lo que define un método, también hay que ver qué es lo que un método dice en sí mismo y, aun en su fracaso, desentrañar lo que plantea.

Tengo presente que la actuación es sólo uno de los niveles que constituye el teatro y que incluso dentro de la actuación hay distintos niveles. La actuación es un conjunto que es parte de un conjunto y por eso sus variaciones no se producen por una evolución propia, sino en una gran interdependencia con la dramaturgia, la dirección, la plástica, la música, todas a su vez dependientes del público que eligen o que las elige. Quiero decir que nunca hay una actuación tan claramente aislable, sino que siempre está trazando una red de estrategias con textos, espacios, lenguajes narrativos y con la ubicación social que el actor conquista con ella. Los actores son hoy algo más que gente especializada en representar personajes: pueden llegar a ser, con toda su vida, personajes de la obra que cuentan todos los días los medios de comunicación, o sea que viven en estado de representación. Eso hace muy difícil considerar la actuación, y más la de los que han alcanzado notoriedad, porque lo que hacen en un escenario es sólo una parte de lo que actúan dentro de una actuación más amplia y general que no controlan y casi nunca eligen. Las tapas de las revistas, los reportajes, aun los más frívolos, las declaraciones políticas, los avisos publicitarios, crean un *continuum* que satura la actuación específica. Sabiendo que nadie puede resistirse a los dictados de la opinión pública, y que para peor el actor que no es advertido o mínimamente destacado se siente nadie, desde principios de siglo —y cuando no existía un poder comparable al actual de los medios de comunicación—, ha habido un intento de sustraer a los actores de estas influencias y presiones. Y también quienes creen que esa difusión

y utilización de la imagen del actor es beneficiosa porque representa un negocio o la coincidencia política con la organización social (que es lo mismo); una intención de someter al actor a esas presiones como verdaderos dictados irrecusables. Eso abre dos caminos para los que se pueden considerar métodos de actuación. Los dos tratan de crear en torno al actor un sistema de referencias que lo oriente en su trabajo, aspiran a conquistar una ética que les permita no ser ciegos con el sistema elegido, y señalan técnicas para que el actor aprenda a hacer lo que no sabe y necesita.

En el Moscú de la década de 1910 se decía que para reconocer a las actrices del Teatro de Arte en una fiesta había que buscar a las muchachas que parecieran tímidas maestras provincianas. Y era bastante lógico que lo parecieran: no podían maquillarse fuera de la escena, ni tener relaciones que no se propusieran el matrimonio como meta, alternaban todos los días con actores que no podían beber alcohol en los camarines ni jugar a los dados, y ni siquiera alternaban mucho porque no podía haber visitas entre los camarines, que estaban nítidamente separados según los sexos. Además, una vez había habido una discusión a los gritos entre dos actrices y Stanislavski se puso a llorar tan desconsoladamente que desde entonces arreglaban sus diferencias con más cortesía. Pero no eran exagerados. En los setenta alguien que había pasado una temporada con el Living Theatre me contó lo difícil que resultaba –casi imposible– dormir solo y no drogarse.

Una actriz que hoy, en Buenos Aires, la consulta a Griselda Gambaro sobre su trabajo y le pide consejo, está haciendo lo mismo que otra que acude a Pepe Parada: recibirá sugerencias que se organizan en un espectro que ubica con certeza su posible actuación y su éxito. No son intercambiables, pero son comparables. En todos los campos hay valores, jerarquías, procedimientos, lealtades que producen determinados imaginarios, y a partir de allí se actúa. Y se detecta con bastante más precisión de lo que parece lo que puede ser peligroso para su funcionamiento como persona-personaje y hasta dónde se puede ser tolerante con lo que no conviene. Ni puritanos ni reventados, simplemente la aplicación de sistemas de protección contra el afuera de esa modalidad de gastar obras.

Un problema particular del teatro en la Argentina es que, a diferencia de los países desarrollados, no hay una diferenciación tan clara entre los distintos teatros que forman el teatro y que inmediatamente debajo de la superficie se mantienen más intercambios de los que se suponen. No hay un teatro tan comercial, ni un teatro tan oficial, ni un teatro tan artístico, ni un teatro tan marginado, ni un teatro tan de vanguardia. En gran parte son remedos de otras situaciones, y por lo tanto un actor podría circular entre varios de ellos, como de hecho lo hacen muchos actores, y esto lleva a

atenuar las diferencias en la intimidad, a descreer de lo estricto y, simultáneamente, a negarlo en muchos lugares para que la diferenciación siga existiendo. Es frecuente que un actor del teatro comercial me hable a mí, por ejemplo, con desprecio de lo que hace, pero que simultáneamente trate de excluir de su trabajo a quienes dicen tener una formación que presume de seria. O que haya actores que son personas absolutamente distintas según donde están, con quien están y de qué se trate. Esto complica bastante el análisis de lo que se llama “métodos”, ya que aunque todos son métodos, unos se llaman así y otros no, y los que dicen usar uno usan de alguna manera los otros. Pero, aun sabiendo que sólo lo hacen con una finalidad operativa, pueden considerar a los que se proclaman más conscientes, que se vinculan al saber más académico, en tanto consideran parte de su existencia vincularse a lo llamado “artístico”, lo que les permitiría acceder a los textos más prestigiosos de la literatura dramática.

De este modo, la literatura es una de las referencias más ciertas para la diferenciación. Incluso cuando una conocida actriz de vodevil hacía un personaje por televisión en el que parodiaba a una actriz “artística”, siempre se refería a sus sueños de representar Chejov. Pero nadie, dentro de los posibles realizadores y espectadores del teatro, dudaría de que si alguien quiere actuar en obras de Sófocles, Shakespeare, Ibsen o Beckett, tiene otras intenciones que si ambiciona figurar en un *sketch* de Carlos A. Petit o Sofovich y, cuando se produce un cruce —alguien de un campo que hace lo otro—, se le pronostica el fracaso y en muchos casos con razón. Es cierto que la literatura no es la única referencia que existe, pero es la más aceptada, y eso revela su prestigio y poder dentro del teatro. Y lo que se llama estudiar un método de actuación, o entrenarse, está más vinculado a la zona de la literatura prestigiosa que a la otra. Es allí donde lo actoral se considera más aislado y donde hasta sería mal visto considerar parte de su trabajo la relación con actores influyentes, con productores, plegarse a estilos de éxito por interés, y donde, mal que a uno le pese, la actuación es considerada un arte. Ése es el campo de este trabajo. Un campo que abarca los institutos oficiales de enseñanza, los estudios privados y los teatros oficiales.

El proceso creador ha despertado siempre la curiosidad, la inquietud o la ambición de los artistas, y el esfuerzo por sistematizarlo se reconoce como una tarea suprema. Mucho más en el teatro, donde la rutina de la producción obliga a una aparición del estado creador dentro de fechas y horarios que el actor no puede elegir. Las normas de composición definen una obra posible, pero no hacen aparecer el estado de actuación, la ilusión teatral que traslada al espectador a otra zona de la imaginación, a la experiencia teatral. La búsqueda de esa preparación ha seguido muchos caminos, pero casi

todos conducen a una cierta separación del cuerpo civil. En épocas en que esta separación se establecía socialmente, los actores ni siquiera tenían que proponerse crearla —era así—: los actores eran diferentes, vivían separados, con costumbres internas, como un microcosmos que en muchos casos la dramaturgia ha tomado como tema ejemplificador del mundo. (En el cine contemporáneo, Bergman y Fellini lo han hecho muchas veces). Hoy, que los actores parecieran integrados al cuerpo social, aunque los medios de comunicación digan todo lo contrario y los separen como un tema, la exigencia de los métodos vuelven a plantear la separación como una condición de la búsqueda. Desde la organización del grupo se tratan de establecer relaciones jerárquicas, se construye una ideología, que debería favorecer el estado de actuación, como un desprendimiento de la experiencia del grupo. La vanguardia de fines de la década de 1960 —Living Theatre, Grotowski, Barba, etcétera— no hizo sino replantear ese tema. Aislarse, reorganizarse, reconocerse y ofrecer su versión como modelo. Pero eso lo veremos más adelante. El teatro contemporáneo encuentra en Stanislavski el primer teórico interesado en lograr un método que conduzca a los actores a la creación. Si no llega a diferenciar conceptualmente lo que podría llamarse una creación de lo que denomina no-creador, y apoya su orientación en la búsqueda de emociones “humanas”, “verdaderas”, “orgánicas”, buscando encontrar a través del arte la espontaneidad ejemplar de la vida. Por supuesto, de lo que se puede llamar vida por su exaltación de los sentimientos más nobles y armónicos. Cualquier lector atento de la obra de Stanislavski puede diferenciar lo que se proponía como idea, de su experiencia concreta en el teatro, que no resulta tan clasificable en su propio método. Por algo en la forma narrativa elegida, los personajes que representan se separan tanto de su experiencia concreta, forzados a vivir en un país de las maravillas, donde los sentimientos se encadenan con la lógica que permite comprenderlos. Si se tiene en cuenta que esa obra fue producida durante el período de mayor transformación de la historia moderna, es realmente notable el esfuerzo por mantenerla separada de toda contaminación concreta. Expresaba un pensamiento anticipatorio: el fracaso de la revolución. Visto desde hoy, su éxito dice claramente que tenía razón, que estaba proponiendo lo que el poder necesitaba y no sabía. Oficial en los Estados Unidos y la URSS, su método se revela como una técnica estabilizadora.

## Si encontrás un método, avisame

Cada vez que viene un director importante –por ejemplo, Grotowski, Barba, Kantor– hay una reunión con actores y estudiantes de teatro y surge la pregunta inevitable: ¿cómo trabaja con los actores, qué método utiliza? Hace muchos años escuchaba la respuesta con curiosidad, después la empecé a escuchar con inquietud. Ahora la escucho temblando. Sé que seré una víctima de la confusión que desparrama.

Los métodos de actuación constituyen uno de los temas centrales del teatro contemporáneo. Desde que Stanislavski planteara su sistematización, casi no hay poética teatral que no formule simultáneamente sus caminos de acceso. Es claro que Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Grotowski, Beck (y no sólo ellos, por supuesto) definen su visión del teatro como un modelo social, que exige un cambio profundo en la vida de quienes lo producen. Casi siempre comienzan como un entrenamiento descondicionante de los hábitos teatrales aceptados (el caso de los “ejercicios artaudianos” de Brook-Marowitz), pero en los grandes creadores se extiende a una pedagogía y a un sistema de vida. Para hacer aparecer lo que se imagina y realimentarse hay que formularse de nuevo las ecuaciones básicas: la determinación mente-cuerpo, las jerarquías internas de un grupo, los vínculos de ese grupo con el cuerpo social, las relaciones de sonido-visión-espacio, la gramática de la vida sexual, amorosa y familiar, el reparto de dinero y de prestigio, las leyes que exigen las narraciones, el lugar que se ocupa en la historia según las raíces que se elijan o descubran. En pocas palabras: para definir la acción sólo se puede trabajar sobre la imitación. Por eso se puede decir, sin exagerar, que en muchos casos el teatro funciona como proyecto social y zona liberada, abierta y compartimentada a la vez. Y no resulta tan sorprendente la afinidad de algunas vanguardias con las propuestas revolucionarias, su confianza en que los cambios sociales las reconocerán como oficiales.

Como se puede suponer, el entrenamiento en estos casos no es la adquisición de habilidades que permiten conseguir trabajo o sobresalir entre muchos. Es vencer las inercias del pasado que en uno mismo impiden lo nuevo y la ampliación constante de lo descubierto.

Sin tanta literatura, el teatro comercial también plantea su modelo y sus accesos. Si alguien quiere llegar a ser actor y tener éxito, encuentra fácilmente indicaciones estrictas. En cualquier esquina puede comprar manuales, ya que en la mayoría de las revistas los actores explican cómo viven, cómo crean, cuántos orgasmos tienen por día, cómo se maquillan, cómo educan a sus hijos. Y todo lo que dicen las revistas es cierto para quien lo necesita.

A esos estudiantes tan pretenciosos sobre los métodos, las revistas les dan pistas muy concretas. Además, ese entrenamiento tiene toda la máquina social a favor, así que el perfeccionamiento constante es fácilmente accesible. En caso de dudas, se puede hacer un control didáctico comiendo en Fechoría o Edelweiss, mirando el comportamiento de las estrellas.

El problema es que en la Argentina –y esto quiere decir en Buenos Aires– se mezclan indiscriminadamente residuos de los dos entrenamientos más los de otro que no he nombrado, el “teatro culto”, oficialista. Y por poco que conserven de su origen, los residuos siempre pueden provocar algo; aunque en muchos casos, homeopáticamente, una mínima dosis sorprende con el efecto contrario a la intoxicación masiva. Puede ser que ese bombardeo azaroso haga nacer híbridos sorprendentes, pero en general es más peligroso que tener un termotanque atómico en el baño.

Ese amontonamiento de información contradictoria ha dado origen a una especie nueva: el actor que no actúa, que sólo puede ser él mismo y, para peor, un sí mismo muy debilitado. Y es comprensible: concurre a un curso donde se mezclan ejercicios derivados a la violeta de Strasberg, Brook y Barba, practicados en común por gente que calcula darles usos muy distintos y que para convivir sólo puede transmitirse su sensibilidad más superficial: trata de ser contratado por un teatro oficial, lo que lo obliga a simular que es culto, progresista y obsecuente, y además trabaja en una tira, donde están haciendo de él “no se sabe qué”. Entonces trata de actuar pasando desapercibido por todos, sin que ninguno de tantos amos contradictorios lo censure. Resulta comprensible esa manera nueva de opinar de un actor: “es buena persona”. Si no roba en los camarines y no tiene el sida ya es bastante. ¿Qué más se le puede pedir? ¿Quién se puede poner a hablar de estilos?

Pero no hay que ser pesimista. Algo se puede arreglar si es que alguien quiere empezar a arreglarse. Lo más seguro es buscar aliados entre los que se animan a cerrarse algún camino y se ven obligados a buscar en el otro, a forzarlo. Los que se maravillan por todo y quieren saber con qué método se hizo, casi nunca sirven para nada. El teatro nunca aparece entre gente con una curiosidad tan democrática.

## El ensayo teatral, campo crítico (1)

### I

El ensayo es una de las zonas menos exploradas del teatro o, por lo menos, de las que casi no se habla en público. Si bien la creación artística —que implica una transformación de la materia para que aparezca o se refleje algo que no es material— tiende a mantenerse reservada y es casi un coto cerrado de mitos, tanto silencio es excesivo. Hay varios filmes modernos que dramatizan el tema —*All that jazz*, de Bob Fosse, y *Después del ensayo*, de Ingmar Bergman, son los que más recuerdo—, pero el ensayo ni siquiera es objeto de un estudio académico que lo falsifique y lo dogmatice. En las escuelas de teatro se estudia, con suerte y excepcionalmente, lo que se puede saber sobre los resultados de otros, pero no cómo se logran o en qué basan sus posibilidades. A la larga tiende a perdurar lo que muestran los medios masivos en las notas de promoción antes de un estreno: un grupo de actores leyendo un libreto, el director instruyendo sobre lo que parecen cuadros vivos, romances y peleas, los bocetos y los figurines. Se puede deducir de las declaraciones de los actores que los ensayos son exigentes y difíciles, que la búsqueda tiene obstáculos, porque a mayor extensión y sufrimiento se le pueden pronosticar mejores resultados, pero esto se explica por el mito elemental del artista sufriente, que trasmuta sus desvelos en belleza, su agotamiento en frescura. Pero nunca mucho más. Curiosamente, en las experiencias recientes muy pocos son los innovadores que extienden sus preocupaciones al campo de los ensayos. Esa acumulación de sentidos que implica la preparación de una ilusión social —simultáneamente concéntrica y excéntrica— es como un depósito donde se asienta una inercia que teje su propia historia, donde la práctica hace muecas de idiota conspirador y al mismo tiempo pasa contraseñas indispensables.

La historia del teatro del siglo xx demuestra que cuando alguien quiere volver a insuflar vida a lo que la costumbre chupó hasta vaciarlo, cuando se trata de sacar a lo teatral de un atascamiento, hay que buscar la estrategia de diferenciación en el ensayo como fuente y no como mera preparación, porque allí es donde se discuten todas las organizaciones del teatro y no sólo su estética. En el ensayo se cruzan sintéticamente todas las políticas que atraviesan el teatro y todas las que el teatro atraviesa y sobre eso trabajaron todos los grandes innovadores. El rigor les

es necesario porque la convivencia –aunque sólo sea en la conciencia del público– con las formas que se rechazan, puede con invisible facilidad reinsertar lo nuevo en lo que ya se conocía e infligirle la peor de las derrotas. Es en el ensayo donde se estructura lo que luego deberá sostenerse frente a hostilidades de todo tipo, las que vienen del éxito o del fracaso. Esto dicho a partir de la creencia de que a un cambio en el teatro no lo constituyen las modas, sino una transformación de la experiencia imaginaria que se reconoce, se postula o, por lo menos, se descubre como modelo de cambio social. No flota en el aire de estos tiempos recordar esto, pero no hay amnesia optimista que pueda ocultarlo con sonrisas, porque es una de las peculiaridades del teatro: su propio cuerpo es una discusión política, siempre. Aun en épocas de represión política, aun dentro del más absoluto oficialismo, el teatro salta sobre la realidad y parece desafiarla; en otras, simula seguirla con obediencia. En realidad, la historia del teatro tiene un tiempo propio: cuando encuentra una coincidencia con la obra, la aprovecha; cuando no la encuentra, disimula.

En las producciones del teatro contemporáneo llamadas comerciales, las leyes de la ganancia parecen clarificar lo que allí es un ensayo: el menor tiempo de inversión posible para lograr la mayor venta de entradas. El problema parece ser menos complicado para los inversores, pero no lo simplifica demasiado. En primer lugar, tanta eficacia proclamada es pura fatuidad de los productores, porque nadie que quiera ganar realmente dinero lo invertiría en el espectáculo, por lo menos en la Argentina: tiene los tráficos ilegales, la política y la especulación financiera como caminos más seguros, tranquilos y rápidos. Se puede arriesgar que en la producción se corporiza la presencia del dinero en el imaginario, y cualquiera que haya tratado con productores sabe que el teatro y el dinero juegan un partido propio, donde se violan los acuerdos todo el tiempo y ambos se corrompen sin descanso. Siempre se dice de los actores, directores y etcétera, que se prostituyen y obedecen sin moral al dinero, pero nadie recuerda a los inversores que simétricamente se histerizan hasta el ridículo disolvente y hasta infligirse casamientos con actrices. Por eso puede pensarse que los sistemas de control sobre los ensayos para conducirlos en plazos mínimos y rentables son sólo maniobras de represión sobre la actuación, tan brutales como las que quieren ceñirla a una ideología, pero inmediatamente más eficaces porque no parece haberse inventado una idea más fuerte que el dinero. Represión, ordenamiento, control, para que lo que se despierte pueda volcarse en el molde de la obra. Un ensayo es siempre temible para el otro poder –el poder social–, porque allí el teatro circula indiferente a las presiones inmediatas como un loco

peligroso que puede soltarse y mostrarse sin importarle nada, burlándose de cualquiera, sea cual fuere el que tenga enfrente: un vanguardista a ultranza, un hipercomerciante o un burócrata policial. Al teatro puede encontrárselo, caprichoso, por entre las grietas de la lógica. Porque en un ensayo la lógica puede estar desarmada provisoriamente, descuidada, el espacio sin definiciones concretas, y la actuación apoderarse de los vacíos. Los órdenes emocionales, dramáticos, visuales, espaciales, arquitectónicos arman la máquina que hace posible la experiencia estética, lo que en cada época se llama *teatral*, pero deben contener la hemorragia indiscriminada de ficción que son en potencia los actores. Y durante el ensayo todo eso no está tan armado, o está desarmado, y entonces cualquier gesto puede iniciar una cadena que no se sabe dónde termina.

Además, en el ensayo no hay público real y entonces los actores se sienten separados del cuerpo social, tratando de armar imitaciones de otros que no existen todavía, pura energía sin personajes reconocibles, con partes de personas puestas de cualquier manera; son entonces una tribu perdida, cruzando un territorio ajeno. No hay más que recordar el desvalimiento de sus cuerpos, la precariedad de sus simulaciones, su psicología mendicante, para saber que están siempre al borde de poner en peligro cualquier imagen respetable de lo humano. Y no pueden respetar la propia, porque no están seguros de cuál es. Por eso hay que controlar a los actores, apurarlos, asustarlos, avergonzarlos, atontarlos, así la actuación les brota poco y respetan siempre lo mismo, sin llegar a disfrutar de su poder. Y es más difícil no hacerlo, promover su confianza para hacerlo aparecer. Y agarrar algo porque —también es bueno aclararlo— si se lo deja manifestarse y expandirse, es para poder congelarlo en algún momento, en algún ordenamiento estético estructurado y a su vez represor, inevitablemente. Pero en los métodos de control “comercial” lo tienen que hacer rápido, tomando lo nuevo de otras experimentaciones para no arriesgarse en zonas que ni el dinero podría controlar. Esto no quiere decir que sea fácil reprimir: requiere un sistema que muchas veces dice más sobre lo reprimido que las protestas.

Esa espontaneidad inesperada, las combinaciones azarosas, son lo que nos lleva a los que hacemos cualquier forma de teatro a jurar haber visto en los ensayos algo tan teatral como nunca será visto en las funciones. Y es cierto, lo juro. Lo que atraviesa el ensayo, lo que se desliza entre las repeticiones, es una forma secreta del teatro, casi inapreciable. Los lapsus, las tentaciones de risa, los errores, los olvidos son sus manifestaciones más evidentes entre los actores, pero puede pasar con las luces, la escenografía, el sonido, el vestuario. Son secretas, pero en los ensayos aparecen más libres porque un ensayo no es una representación, por mucho que se le

parezca. Es un simulacro de un simulacro todavía desconocido y entonces es una tierra de nadie, una mezcla de todas las tierras. Cualquier teatro es, cuando llega el público, un espacio sacrificial. El público no es una persona individual, pero *es alguien* y viene a ver si lo que le ofrecen le sirve para tener una ilusión y desde allí desparramar algunas emociones y recuperar las que puede. Se alimentará de algo que el actor tiene que hacer aparecer con su propio cuerpo, con su individualidad, con todo y lo único que tiene. Ese alguien se quedará con algo del actor y el actor se quedará con otra cosa —con éxitos, con aplausos, con dinero, con vergüenza, con rechazos, con fama—, pero no con *lo otro*. Y por mucho que le den de un lado, del otro siempre tendrá menos: la actuación es la zona de intercambio. Cuando no sabe ni siquiera con qué se quedará ni qué le sacarán, quién será después de un tiempo, la espera —el ensayo— es anhelante, como antes de bajar los naipes en una jugada donde la apuesta es uno mismo. Es inquietante y a la vez inevitable. Yo mismo ahora no sé cómo ensayar, aunque pueda gustarme tanto —lo digo en este momento porque no estoy ensayando, pero si estuviera en un buen ensayo no lo cambiaría por nada del mundo—. Después de muchos años de andar por ahí ensayando obras, debo confesar que pocas veces he sido más yo mismo que en los ensayos, aunque haya sido un yo provisorio, y no exactamente el que ahora está recordando escenas. ¿Quién era? Un doble mentiroso, pero más sincero. Que en los ejercicios estaba ejerciendo casi el teatro privado de un grupo, de una banda, con la excusa de estar preparando una obra, con la que finalmente trato de encontrar alguna conexión —a veces la encuentro yo, otras la encuentra algún actor—.

Sin embargo, pese a todas las dificultades en encontrarle conexiones claras con lo que se llama estética teatral —que es algo bien distinto—, el ensayo debe ser planteado como uno de los temas centrales de la actuación y la dirección. Aunque sea pensado como un vacío que no tiene respuesta, como un agujero negro que condensa preguntas. En la práctica misma del ensayo he pensado más de una vez que reconocer las propias raíces y las influencias recibidas lleva toda la vida, porque el sentido del pasado está variando constantemente y la historia parece empeñada en desorganizar las series que prometen estabilidad. Quiero decir que en los ensayos no sólo he buscado saber quién era sino de dónde venía, como un huérfano cargoso que preguntara por su filiación en ensayos que nunca vio porque lo precedieron. Yo he ensayado con muchos actores de distintos orígenes y tradiciones y, a través de ellos, he averiguado cómo trabajan otros, de curioso. He preguntado como un celoso sobre ensayos de Ben Ami, de Stanislavski, de Alippi, de Discepolo, de Arata,

de Chaikin, de Grotowski, de Beck, de Cunil Cabanillas. He asistido a ensayos en muchos países, algunos memorables.

Esto no quiere decir que haya aprendido mucho porque es poco lo que se puede aprender en un ensayo de otro: los buenos ensayos son casi tan intransferibles como los matices de un carácter. Del que nunca pude saber nada, salvo lo que pude deducir por lecturas y fotos, es de uno de los que más me hubiera interesado encontrar un testigo: Meyerhold. En un terreno tan desprestigiado como el ensayo, casi todo lo que se puede averiguar de interesante es confidencial, puras versiones y habladurías, recuerdos deformados. Pero ésa es una de las maneras que utiliza el teatro para transmitirse y no hay por qué suponer que no sirve. Al fin y al cabo, nadie está en él si no es por motivos íntimos, los demás son turistas. Y la historia de las cosas íntimas se hace con habladurías.

## II

En la Argentina no hay tradiciones diferenciadas de ensayo, aunque de hecho hay distintas. Pero principalmente hay diferentes maneras de hablar de un ensayo, de lo que dicen los actores y directores en los reportajes y entre sí según la fama que ambicionen. Pero la crisis nacional, económica, cultural y teatral ha producido una indiscriminación donde florecen los híbridos más sorprendentes. Lo que intentaré hacer es una clasificación que, aunque suene rígida, trace por lo menos algunos carriles reconocibles, sabiendo que hay innumerables atajos.

La versión local del método stanislavskiano ha creado un modelo de ensayo, principalmente porque es el primer ataque que se lanza contra la tradición criolla ya degradada a principios de la década de 1960. Si bien el método llega hasta aquí en olas muy distintas, y hasta contradictorias, la ausencia de toda polémica interna hace pensar que espontáneamente formó un campo armonizado. No haré aquí una investigación exhaustiva sobre a qué llama cada uno “método Stanislavski”. Pero la práctica parece haber circunscripto un estilo argentino, que se llama a sí mismo stanislavskiano, y a él me referiré sabiendo que allí conviven, demasiado respetuosamente, diferencias. En eso, los argentinos hemos sido pioneros; antes de la Perestroika, los que miraban a Moscú y los que miraban a Hollywood creían que la verdad era intercambiable. El método ofrece una gramática para el trabajo del actor y del director, una guía que le permitiría encontrar el sentido de la obra, llegar a la creación escénica y mantenerla durante las representaciones. Se supone que el sentido puede formularse antes de ensayar, y que las actuaciones ilustrarán el orden de las razones,

iluminándolas con emociones verdaderas. Los actores se elevarán hacia esas verdades arrojando el lastre de sus tensiones, distracciones y pensamientos contradictorios. Si se siguieran los lineamientos que la vulgarización stanislavskiana indica, el mundo de la creación teatral sería de una sencillez y transparencia maravillosas, porque sólo hay que dejar que la naturaleza hable su lenguaje. En ese camino hacia las cumbres del espíritu aparecen obstáculos: el atolondramiento, la pereza, la envidia, la vanidad de los actores están siempre en relación inversa con la sabiduría y la justicia del director, quien, como si fueran bendiciones, reparte explicaciones sobre el sentido orgánico de la vida y el arte.

Ahora parece que los ensayos de Stanislavski no fueron como los describían sus epígonos stalinistas, pero ése es un tema que debe interesarle a los soviéticos y no a quienes no nos interesa ser ortodoxos de lo ajeno. Lo que puede arriesgarse es que, en el traslado de nuestra cultura teatral, lo que se destacó es la afirmación del rol del director —como tutor magistral en su aspecto más ridículo, como creador en su ambición más rescatable—. Pero algo debe haber en la teoría que la práctica deforma con fidelidad, porque todo eso que los soviéticos podrían atribuir hoy al stalinismo flamea todavía en la versión norteamericana.

Strasberg y Meissner, según se lee y se trasmite, son más despiadados: siempre parecen genios instruyendo a un grupo de débiles mentales o de esquizofrénicos en recuperación. El *método* tiende a producir un mundo equilibrado y comprensivo, que se extiende a una política colaboracionista con el sentido común. Por algo en las clases de actuación de esta corriente preguntan a los alumnos si “creyeron” en lo que sus compañeros representan y con esas creencias trazan un sistema de valoración. Es como si se le enseñara a cada uno que la verdad no está en él mismo, pero si todos la creen y el maestro la sella con su creencia, es bueno.

Los ensayos que derivan del brechtismo atraviesan peores complicaciones, porque se sobrecargan de responsabilidades: comprometerse a que el inconsciente sea marxista y con la línea concreta de un partido. Pero el brechtismo no tuvo en la Argentina una difusión que permitiera juzgarlo fuera de sus proclamas más elementales, que priorizan la política sobre cualquier juicio teatral. De todas maneras resulta notable que sea desde la oposición al capitalismo donde se plantean más sistemas de control sobre la actuación, como si el combate se hubiera planteado siguiendo las mismas reglas del enemigo. Brecht es, a pesar del brechtismo, un enigma. Alguna vez en mi vida tendría que hacer dos obras de Brecht para pensar esto a fondo. Seguramente serían *En la jungla de las ciudades* o *Un hombre es un hombre*, que creo que es magistral. Y *El alma buena de Tse-tchuan*.

Pero es durante la década de 1960 que aparece lo que es una de las referencias más importantes –no sólo de la estética teatral, sino de manera especialmente destacada– del ensayo teatral. Quizás porque el mundo parecía mostrar lo que había ocultado de sí mismo y lo mostraba como necesario, proclamando una nueva sensibilidad. No sólo se hizo corriente el grado cero del drama (el *happening*) sino que aparecen los experimentos teatrales donde el ensayo ocupa un lugar primordial en las especulaciones teóricas, como el Living Theatre, con Judith Malina y Julian Beck, y el teatro laboratorio de Jerzy Grotowski: el teatro aparece como una experiencia de vida diferente para el actor y no para ofrecer respuestas sino para plantearse las preguntas en el encuentro con el público. Más cercanos a nosotros porque sus búsquedas podían conocerse sin el filtro partidario impuesto sobre Meyerhold y Brecht y porque su difusión internacional cabalgó sobre la moda, la apariencia de sus teorías se instaló inmediatamente en la Argentina. En un sentido funcionaron como todas las modas en estos pagos: se aceptan ciegamente como si las hubiera precedido el desierto y todo se fundara a partir de lo recién llegado. Pero en otro, impusieron algunos conceptos que no eran sólo palabras que recorren los bares. En los dos casos, Living Theatre y Grotowski, la preparación de la experiencia que incluye lo que podemos llamar *ensayo* era una búsqueda del sentido de la obra, e incluso de la obra misma. El grupo era así colocado en un lugar central, con jerarquías socializantes, y el imaginario del actor revalorado como nunca. Los dos casos, por distintos caminos y con muy diferentes tradiciones teatrales, se apartan deliberadamente del poder cultural y de las leyes del espectáculo oficial, y explícitamente lo desprecian. Se violentan los textos, porque se reordenan según la necesidad expresiva del grupo. Es que el concepto de grupo recorre el teatro occidental y hasta hay creaciones colectivas que colocan al director como coordinador, un rol funcional en lugar del eje aristocrático del sentido y donde se trastoca violentamente el concepto del cuerpo del actor y su disposición y capacidad sensorial. El ensayo cobra una importancia que nunca había tenido, porque ya no se trata de la repetición que permite dominar gradualmente el modelo establecido, sino de un cuestionamiento del propio oficio actoral dentro de la experiencia del grupo.

Las revistas y publicaciones de todo el mundo dan lugar al estudio del proceso tanto como del resultado. Claro que esas novedades estaban englobadas en un cambio generalizado de la sociedad donde nada iba a quedar como estaba, parecía. Se crean zonas de fusión: si el teatro cambia a la gente y la psicoterapia dramatiza y es grupal, la confusión es inevitable. Seguramente, mucha gente salió ganando en experiencia o por lo menos en recuerdos. La caída estrepitosa de todos los proyectos de cambio y la nueva

moda conservadora producen actualmente en los países pobres como éste una mezcla violenta, posmoderna, desilusionada (aunque no quiera) hasta el paroxismo. Como sucede con la tecnología, se juntan aquí todos los residuos que dan lugar a híbridos de segunda y de tercera generación, ya irreconocibles en su filiación y que se combinan con sorprendentes resultados: de manera revuelta, como en un basural, se amontonan las memorias de las grandes compañías y de los capocómicos, el cine argentino de los cuarenta y los cincuenta que se ve por televisión, la confusión residual del teatro independiente, la revista musical desaparecida, el *music-hall*, el *café concert*, la imitación de los musicales de Broadway, el método Stanislavski y el brechtismo, la vanguardia de los setenta, las *performances*, los eventos de discoteca y la pedagogía burocratizada, creando un campo donde la simple práctica no alcanza nunca para orientarse sobre las afinidades.

Hace poco trabajé en un comercial de publicidad, dirigiendo a los modelos. Eran un hombre y una mujer jóvenes, y otro hombre y otra mujer que podrían ser sus padres. En la selección desfilaban por las pruebas de video todas las corrientes que he nombrado, algunas anteriores y posteriores menos notables también. Casi nadie podía vivir de su profesión de actor. La publicidad era como la Legión Extranjera donde se iban a refugiar porque nadie pregunta nada. Una ventaja de esta situación es que no se carga con demasiados lastres si no se tienen ganas, y se lleva encima sólo la tradición imprescindible: uno mismo debe ser tradición. En este campo, cada ensayo que se organiza requiere un acuerdo específico —casi diario—, la refundación constante de sus jerarquías y proyectos, hablando una lengua franca que superpone varias gramáticas y las mueve. Ensayar en estos días, en Buenos Aires, se está pareciendo cada vez más a una novela de Philip Dick.

### III

Cuando se comienza a ensayar, desde que dos o tres personas comienzan a preparar algo, se constituye un grupo. La confluencia de personas en el “nosotros” da lugar a un fenómeno que a mí me sigue sorprendiendo: cada uno tratará de resolver en el grupo lo que desea individualmente, pero hará lo que el grupo le impone con sus propias estrategias. El grupo que funciona ya no es una suma de personas sino otra cosa “más que humana” que se conecta con sus semejantes y consigo misma utilizando maniobras que no pueden ser llamadas conceptos ni sentimientos o que lo son sólo por extensión. El grupo está formado por los que ensayan y por todos los que, de una u otra manera, participan de la actividad —escenógrafos, vestuaristas,

iluminadores, técnicos, productores, agentes de prensa—, por el espacio que eligen para ensayar, por la tradición de la institución donde se constituyen si es en alguna, por los grupos anteriores y por los que le son contemporáneos. Serán muchos o pocos, pero serán un grupo, lo serán aunque crean que son una familia feliz o una casualidad. Ese grupo que primordialmente se consolida con el objetivo de llegar a hacer una obra y encontrarse con otro grupo —el público— encuentra o provoca inevitablemente una delimitación de zonas internas y de su mecánica de producción con las que armará una definición de sí mismo. Como todos los grupos, inventará parejas, condensará historias, manejará las intensidades como espejismos, pero además tendrá el fantasma de una obra, que siempre propone un ordenamiento distinto del grupo. Pero la historia que teje el grupo nunca coincide con la obra, no quiere encajar fácilmente, forcejea. La obra viene con su impulso propio de otro registro, su colocación en la tradición literaria y actoral, la relación del propio idioma con otros idiomas cuando es una traducción, su ubicación en el teatro internacional. En ese combate entre el grupo y la obra se juega buena parte de lo que sucederá en las representaciones, porque es donde la actuación traza sus acuerdos y carga los signos con un impulso personal. Uno de los problemas que pueden presentarse, cuando el trabajo se realiza dentro de una institución, es que el grupo extienda sus ramificaciones dentro de un grupo más grande y generalmente más poderoso, y es muy difícil que la institución no se imponga con su propia estética sin necesidad de mostrar demasiados comisarios políticos. El falso “afuera” que rodea al grupo, y que lo informa constantemente, puede mucho más que las ideas más atractivas. Cuando una vez dirigí en la Comedia Nacional comprobé que el conjunto de técnicos, empleados, vigilantes, bomberos, contables, etcétera, eran los celosos custodios de un estilo acartonado —pero con armazón de acero— y que se lo exigían de manera avasallante a los actores. En casi todas las batallas que di, me ganaron.

Uno de los casos más interesantes de esta historia secreta del teatro es sin duda el Teatro de Arte de Moscú, y mucho más por las cambiantes circunstancias históricas que fue atravesando. Stanislavski parece haber sido un dotado para oír el lenguaje sordo de los grupos, para combinar sus legisladores y organizaciones espontáneas, buscando encuadrarlos en una teoría. Hay infinidad de anécdotas, que son en realidad una clave de cómo allí se sabía que todo lo que no es funcional para el imaginario de un grupo que ensaya es pura pérdida. Un activo miembro del Living Theatre me contó el placer que sentía cuando podía dormir solo y sin consumir algún estimulante (era como un actor del Teatro de Arte de Moscú que hubiera logrado ser el amante de una actriz casada).

El primer problema que se me presenta en un grupo de ensayo es, y cada día que pasa más, *cómo hablar*. Lleva varias sesiones que las palabras comiencen a circular tímidamente con algún peso, mientras el funcionamiento del grupo va verificando su validez. Si bien cualquier director con experiencia reconoce cuándo comienza a aparecer la actuación que está buscando, eso no basta para ordenar un grupo que necesita hablarse. Además, durante todo el curso del ensayo, la actuación aparece y desaparece con bastante arbitrariedad aparente y su reconocimiento no significa su control. Para rodearla y desarrollarla tiene que haber un lenguaje que clasifique y jerarquice. En alguna estética y teoría de la actuación se ordena lo que se puede llamar bueno o malo, logrado, fallado o en proceso. Parece algo sencillo pero, por lo menos para mí, nunca lo ha sido. Si no hay un sistema medianamente confiable, no hay más remedio que recurrir al autoritarismo, que también es un lenguaje, pero más reconocido. ¿A qué se refiere un juicio que se hace de una actuación en un ensayo?: ¿a lo que se presume que quiere el público?; ¿a lo que alguien se imagina que necesita?; ¿a una verdad espiritual?; ¿al placer? Es muy difícil que al dirigir uno no ponga una concepción del mundo precaria para justificar lo que está diciendo.

“No, las cosas no son así”, dice un director y allí comienza una posible serie de equívocos. Puede ser que un grupo se forme con actores que tengan experiencias comunes, que se quieran, pero si no están tratando de repetirse también tendrán que buscar un nuevo lenguaje, porque los grupos no siguen con obediencia la historia que se les debería atribuir según las ideas, ni son tan románticos como las personas. Lo que un grupo utiliza como pasado es aún más misterioso y variable que lo que una persona utiliza. El lenguaje se traza, para mí, delimitando lo que se puede llamar *imaginario del grupo*. Quizás en el trabajo que hace el actor para construir el personaje es donde esta ecuación –realidad/imaginario– traza series zigzagueantes, crea zonas confusas, algunas placenteras, otras insoportables. Piénsese en la reunión de un grupo de actores después de un ensayo en un café, con las bromas, peleas, flirteos y discusiones que son normales, donde se mezclan restos de los personajes del ensayo y su versión satírica. Supóngase además que en esa reunión se plantea un ajuste sobre las retribuciones o una promoción basada sólo en los actores más conocidos, y que cuando termina la reunión dos se van juntos porque el flirteo encuentra un desarrollo más concreto, dando lugar a nuevos comentarios. Por supuesto que esto forma parte del ensayo porque éste no termina cuando el director lo decide, y el imaginario no se retira cuando uno se lo ordena después de haberlo convocado, sino que sigue operando engolosinado hasta que se cansa. No termina pero tampoco empieza tan claramente como para hacer una marca

confiable, siempre está empezando antes de empezar, difusamente. En esos momentos en que no están específicamente actuando —antes, después, en las esperas, en los encuentros—, los actores están seleccionando con más o menos discreción lo que utilizarán para elaborar la actuación. Y drenando lo que queda irresuelto de los intentos de actuación, imágenes deshilvanadas que se enredan en la vida. ¿Dónde termina la realidad y dónde empiezan los derechos a lo imaginario? Por estricto que sea el encuadre, nadie es tan respetuoso de las normas en su interior ni puede controlar a éste totalmente, y menos si es actor. La ubicación en el término justo de equilibrio, donde se puede tomar de lo personal sin transformarlo en un compromiso social —supongamos un caso fácil pero delicado: el uso de la fealdad de otro actor si esa fealdad nunca fue usada, y su uso quiere decir el despliegue de todas las asociaciones que provoca—. El establecimiento de dos niveles que inevitablemente se comunican pero no se perturban, eso que no hay más remedio que separar en la práctica como realidad e imaginario, requiere una fluidez afirmada en la confianza mutua, condición fundamental para que relampagueen los contactos. Claro que ese campo no se crea deliberadamente, pero tampoco se crea solo: es el trabajo del director, su primer trabajo. Seguramente hay países donde el oficio actoral no se encuentra en una situación tan frágil, donde su persistencia no debe aferrarse a esta maraña emocional que lo sostiene, pero que a veces lo sostiene como la soga al ahorcado. Es una confluencia donde interviene hasta el fantasma del autor y los innumerables fantasmas de los actores. Creo que este campo no se define por el compromiso de las confidencias, ni por la violación del pudor, ni siquiera por las afinidades ideológicas. Lo recorre la funcionalidad de lo que se imagina cada uno con los demás, si es que ese imaginario encuentra un lenguaje dramático. Y el lenguaje dramático no promueve un equilibrio bondadoso, por eso tiene que afirmarse sólidamente en su especificidad, con las menores confusiones posibles.

Nunca es fácil ponerse de acuerdo en lo que se puede utilizar, ni hasta dónde, pero es el único lenguaje importante de todos los que se pueden hablar. El director centraliza inevitablemente esta zona, porque es a través de su participación que se establecen los vínculos entre los actores. El director es la pareja de cada actor, la relación cerrada de dos, hasta desaparecer gradualmente en el grupo. Por supuesto que se puede trabajar sin reconocer esta zona, pero eso implica que no se plantea ninguna modificación en el estilo, que se tomarán signos ya existentes y se repetirán con la intensidad peculiar de cada actor en una obra sin reensayarla toda; se nota que esa zona ya no existe y que sólo se trata de repetir una partitura. Para que se establezca este acuerdo, yo me he encontrado a veces

con dos obstáculos principales. Uno está creado por la sobreabundante pedagogía corriente, que ha inundado de términos técnicos los procesos de aprendizaje, y ha logrado que muchos se refieran a los términos pero no actúen. Yo he visto catatónicos que aseguraban hacer un uso abusivo de la memoria emotiva, cumplir los objetivos, autopenetrarse, y haber sido el mejor alumno de todo eso en cinco años de cursos privados y cuatro de conservatorios estatales. La terminología funciona como un palabrerío defensivo, muy difícil de desentrañar. El otro inconveniente es la aparición de la psicología de grupo dentro del teatro, convocada por los directores para evitar lo que se podrían llamar *tensiones grupales* y encontrarles un lenguaje psicológico. En realidad, sólo sirve para evitar complicaciones al director y atractivo dramático al ensayo, desdramatizándolo. En realidad, un grupo de ensayo es casi lo contrario de un grupo terapéutico en su funcionamiento formal: lo que para cualquier persona sería una madeja de delirios fragmentados que caprichosamente quieren enredarse con la realidad, para un actor es la materia prima de su trabajo, la estrofa que lo rellenará burdamente pero que luego mostrará sus formas con autonomía. El problema del uso de estos términos psicológicos se combina de manera nefasta con el de los términos técnicos en la situación argentina y la falta de referencia del teatro a sí mismo con algún lenguaje propio. En los pocos momentos en que yo he llegado hasta allí, se siente eso que mencionaba más arriba: no es para nada “personal”, en el sentido de la vida social, y es a la vez totalmente íntimo (algo absolutamente público es absolutamente privado). Y no porque se hayan violentado los pudores de ambos campos, sino porque se entra en otra frecuencia de la vida, la de la actuación. Cuando el espectáculo se representa con público, residuos de esta preparación quedan en la vida de los camarines, en los encuentros que sigue manteniendo el grupo fuera del escenario, pero ya son inútiles. Son puros tics, condensaciones de recuerdos, saludos desde lejos.

#### IV

Hoy, en Buenos Aires, un ensayo significa un corte muy violento en la vida civil del actor. La mayoría no cobra nada por esos ensayos, suelen ser en lugares poco apropiados, con elementos mínimos y, en muchísimos casos, se cumplen después de una extensa jornada de trabajo e incómodos viajes. Todos saben que el resultado de esos ensayos –la obra– no producirá ningún cambio sustancial en esta situación. No es ningún mérito especial, ni una hazaña moral, porque si el actor tiene una necesidad íntima de actuar lo hará igual, pese a éstos y otros obstáculos peores. Puede ponerse

colgantes ideológicos que proclamen su responsabilidad pedagógica con el pueblo o soñar con comprarse un Mercedes Benz si tiene éxito, pero cualquiera de estas explicaciones son para no sentirse tan mal por hacer algo que casi nadie se toma en serio pero que es lo único que quiere hacer. Esta inestabilidad total de su profesión, por llamarla de alguna manera, y la acumulación caótica de desechos teóricos fuerzan a que la única estabilidad se afirme en el contacto personal, en el intercambio emocional recargado del grupo de ensayo. Todo lo que formaría el tejido grupal, el humus de los signos actorales, se transforma en lo que debe alimentar el proyecto, en lo que lo sostiene contra la adversidad, en aquello que se hace tan necesario para las pasiones que justifica el sacrificio. Los actores se convencen unos a otros de que resultan imprescindibles entre sí para imaginar, y sueñan así que pueden llegar a serlo para alguien más, para el público mínimo que consigan. Esa zona intermedia que habíamos mencionado entre el grupo y la obra, esa emanación protoplasmática todavía sin cara, deja de ser un campo de trabajo, algo que debe ser elaborado y utilizado, una materia prima que debe mostrar sus vetas, para ser algo que contrapesa la vida social, opresiva, que la compensa y que tiene un peligro difícilmente evitable: ofrecer más satisfacciones inmediatas que cualquier obra en el futuro. Por más fracasos que cargue desde el juicio de la productividad abstracta, el mundo del ensayo sin perspectivas de realización en una obra es algo que los mantiene vivos. Al fin y al cabo, no les falta razón: terminar una obra que es desconocida y humillada por el cuerpo social es una comprobación prácticamente mortal. Habría que pensar si tanta cantidad de proyectos inconclusos no es una maniobra de supervivencia del teatro, que evita los enfrentamientos donde lo aplastarían. Después de todo, el ensayo es teatro, teatro latente, pero teatro. Y el peor ensayo, el más imposible, lo contiene todo y de alguna manera lo trasmite. Alguien lo recibe y vaya a saber qué hace con eso.

## V

Yo tengo un estilo personal de ensayar, resultado de las obras que he puesto en escena en distintos tipos de teatro —experimental, institucional, comercial—, de mi pasaje por el psicodrama y por la pedagogía, y también de los intentos que nunca pude llevar a cabo. Por una cosa o por otra, desde hace 25 años, he estado muy poco tiempo en contacto con la actuación y en esa separación no estaba contento. No reconocería maestros decisivos en los comienzos, porque a quienes veía ensayar cuando empecé a estudiar no los sentía demasiado cerca de lo que daban ganas de hacer. Yo era, desde

antes de dirigir, el tipo de director que se mueve entre los actores, que les habla mientras actúan, que los imita, los toca, los cambia de lugar. No resulta muy verosímil para quienes han visto mis puestas en escenas, pero es difícil que ensaye sin chistes, y he tenido muy buenos ensayos que eran sesiones desopilantes. En realidad me coloco en un lugar donde me resulta muy difícil y violento volcar un ensayo a la seriedad y no lo hago hasta que percibo que es prácticamente imposible, cuando la distancia que separa lo cómico de lo serio es casi un abismo. Lo raro es que para mí reírse en un ensayo es estimulante, pero no es lo que se llamaría cómico, ni siquiera festivo. Me río con una angustia insoportable que sólo me hace surgir más chistes y parodias. Incluso he tratado de desarrollar una técnica en la que, en medio de mis groserías, todos mantengamos la seriedad sintiendo cómo la risa contenida hace estallar el cerebro. La tentación contenida, experiencia única que en el escenario suele ser una pesadilla, en el ensayo puede ser un sueño feliz. Como si el teatro fuera una simulación ridícula que sólo encubre otro teatro que no se puede representar abiertamente por ofensivo, grosero, ridículo. O sea que el teatro es lo que los demás creen que ven mientras además se está tramando una burla.

Esto no me ha impedido gozar de los clásicos en su vertiente más trágica; al contrario, me alienta más la tragedia. Creo que es debido a mi compañía personal, los restos de una educación religiosa y de una familia psicótica, en las que nunca he dejado de creer y de las que nunca he dejado de burlarme. En ese mundo, los actores son las únicas personas posibles porque son como mediums perdidos, listos para corporizar lo que uno quiere ver, si se los pide como corresponde, y ellos se dan cuenta de que lo necesita. Un actor de verdad sabe que está en el mundo para eso, y aunque sea por unos instantes lo concede. Para hacer algo tan simple, para estar entre mediums muerto de risa, he tenido que dirigir teatro, hacer obras que otros ojalá hayan gozado de una manera distinta de la mía, armando cada uno la suya.

## El ensayo teatral, campo crítico (2)

### I

Escribir “el actor” o “la actriz”, es como decir “el hombre” o “la mujer”, el contorno de una silueta genérica que se traza sólo para ser llenada. Una alucinación verbal de totalidad, un tranquilizante para tantas diferencias inseguras.

En lo que sigue me referiré al actor como genérico, pero sólo por costumbre y no por discriminar la presencia femenina. Incluso sería más correcto teóricamente decir “la actriz”, porque la actuación es, por lo menos contemporáneamente, más femenina y lo femenino define más su naturaleza. Lo femenino como categoría, que no quiere decir necesariamente sostenida por personas con genitales femeninos. Pero, por costumbre, digo “el actor”.

Para mí hay en el sonido de la expresión “el actor” algo que es arquetípico, grandioso, pero que sin las comillas hace aparecer una cara conocida única. La tensión entre estos dos niveles puede discutirse toda la vida, con argumentos simétricos y, por lo tanto, irreconciliables. Es una lucha política dentro del teatro, de la actuación, en la que el rival del actor es “el actor”.

Se fusionan los rivales en el placer estético del espectador, que es concreto y abstracto, privado y público, íntimo y social. El que disfruta la pelea es el público, como siempre.

En la emoción que produce la actuación hay una certidumbre que la unifica, y se ríe de tantas diferencias porque las metaboliza al mismo tiempo. Ésa es la verdad del teatro, donde la espiritualidad se alimenta de carne humana a la que saborea como un *gourmet*, pero que nunca le alcanza, como a un ogro. La carne del actor como combustible del conocimiento y como un enigma que sólo podría resolver una humanidad más sabia. Carne con sudor y olor que se destila en la emoción de los otros, pero emoción purgante. Pero ¿cómo hace esa carne para ser tan raramente humana, para abandonar toda privacidad y ser emoción social y purga íntima? Para los otros, lo que nunca será para él, potenciando tanto el sí mismo que termina por escapársele. Y esa ofrenda la espiritualiza.

Muy fácil. Muy fácil es decirlo, caro hacerlo.

¿Qué pedirá el actor a cambio, cuando tenga que juntar como sí mismo las salpicaduras, y los restos, la consecuencia inevitable de toda purga bien

administrada? Pedirá lo que sabe que dio, un sueño. Quiere cobrar con alguna ganancia, como cualquiera. Y se lo dan, pero le dan todo, incluso la muerte que se puso en suspenso para multiplicar la ilusión. Le dan todo, pero no alcanza, nada alcanza, ni toda la plata, ni toda la droga, ni todo el alcohol, ni toda la fama. Todo le es poco.

El actor siempre sale perdiendo, y ése es su heroísmo y su desgracia. Hay que recordarlo siempre.

## II

Algunos actores parecen hacer siempre el mismo personaje, al que hacen viajar indemne por cualquier experiencia, sin ceder a las variaciones momentáneas de cada obra. A mí me despiertan cierta aprehensión o directamente temor, porque sospecho que el monto de energía que tienen que condensar para mantenerse en una escena propia retraduciendo los paisajes cambiantes del interlocutor interno, puede estallar a la menor fisura y desparramar por el escenario los pedazos de ese personaje tan precario. Pero no siempre pensé esto; hace muchos años, en otras modas, creí que de ese estallido iba a surgir un actor nuevo, transformado. Creía que era mi deber moral hacerlo estallar, y que así lo bendeciría con el cambio. Después de unos cuantos desastres, me di cuenta de que el teatro en sus mecanismos internos era menos frívolo y sensible a las modas que yo. Descondicionar un personaje adquirido por la repetición empecinada, impulsado por una religión privada y fanática, y que las necesidades de la producción han reclamado durante años, es un riesgo excesivo. Ni siquiera cuando ese personaje ha sido olvidado, cuando ha fracasado, se puede ser optimista porque hay algo en la persona del actor que se sostiene con ese personaje. Ahora, cuando se me cruzan en un ensayo, porque siempre hay alguno, dejo vivir ese personaje en toda su monotonía, sin piedad ni reclamos. Por fastidiosa que pueda resultar su impenetrabilidad, el oficio los ha creado porque los necesita. No les creo absolutamente nada de las novedades que dicen encarar, porque todo es un camuflaje del personaje que tienen preparado de antemano y nunca falta el día, en un ensayo, en una función, en que ese esclerotizado personaje es vivificado por una combinación irreplicable. Es emocionante verlos después en el camino o en un bar, en estado de gracia, como quien ha llegado a la cima de una montaña que nadie ve ni verá nunca. Siempre andan por ahí, haciéndose los buenos compañeros, disponibles, porque cualquier obra les da lo mismo y sólo precisan un lugarcito para meter el personaje. No me parece muy útil llamar a estos actores sostenes del teatro muerto. Pueden ser

aburridos, mediocres, pero nada nunca en el teatro está definitivamente muerto, porque algo está muerto cuando ninguna memoria lo registra y de eso no se puede estar seguro del todo. El tiempo tiene mucha más paciencia que uno, y utiliza estrategias discretas. Casi siempre esos actores saben algo que no pueden hacer, como si tuvieran un mensaje tatuado en la espalda que otros leerán, nunca ellos ni en el espejo.

Acabo de hacer un esfuerzo —difícil para mí, claro— y elegí el tipo más común y aburrido, pero no puedo. Creo que el entretretejido de jerarquías es fundamental en el ensayo, pero igual no puedo. Siempre que hablo del actor estoy pensando en alguno, aunque sea uno que nunca vi, pero que me invento en el acto. Un actor perdido en una escena, esperando una entrevista, saludando festivamente, maquillándose, actores buenos, malos, mediocres, geniales, jóvenes, viejos, discutiendo su figuración inútil en una marquesina. Contradictoriamente ese montaje rápido me lleva a generalizar, cayendo en las definiciones presuntuosas de una experiencia siempre limitada. Hay actores de varias clases, como también hay directores de otras tantas, pero es indudable que los actores tienen algo básico en común que no pueden eludir y que, malos o buenos, los constituye. Su profesión es más primitiva, en todos los sentidos de la palabra, conserva algo anterior a su actualidad: su colocación en el lugar de los hechos siempre le otorga algo del “chamán” que cura por absorción y de víctima sacrificial. Sea como fuere, el actor, actor del teatro vivo o muerto, agonizante o convaleciente, siempre es así. El modelo del actor es siempre la estrella, porque todo actor es una estrella, brille o no brille, y su lugar en las jerarquías concéntricas será sólo su suerte momentánea. No es un mundo sencillo. Es un mundo difícil, si se comete el error de juzgarlo desde las reglas de la vida civil, donde la cordura que asegura la convivencia y la supervivencia se establece siempre en el polo opuesto de la actuación. El público actual, y el de siempre según lo que sigue, es el corifeo de las obras de Sófocles.

Los actores con sus vidas hacen vivir lo contrario de la cordura social, lo que se desea y lo que se niega, lo que es imposible pero imprescindible. Hay un ejemplo insoportable, pero terminante: en los campos de concentración nazis, que se proponían ser una máquina perfecta de exterminio, también había representaciones, cuadros filodramáticos, conciertos. Ni siquiera el asesino más fanático y convencido puede vivir sin sueños, aunque los protagonistas sean víctimas. Y esos sueños son enigmas magnéticos para sus ideales. Juzgarlos desde las reglas de la convivencia social es como analizar un sueño desde las leyes lógicas de la vigilia. Lo que es difícil de verdad, podría decir la carne de los sueños,

es la vigilia. Cada mundo es difícil para el otro, pero son inseparables, aunque se desprecien y se desconozcan.

Cada actor es una estrella, porque en el mundo de la actuación un personaje puede ser el centro del mundo que es un sueño irresistible.

La actuación es el campo donde puede existir un verdadero yo, un yo absoluto, totalitario, divino. Y hay quienes no pueden resistir la tentación, o quienes no tienen otra opción porque no tienen nada. Ésos son los actores.

Sin sus ridiculeces, el mundo moriría de hastío. Invadido por el horror de la materia.

### III

La actuación se dispersa en la memoria del cuerpo social, se filtra en las napas más profundas, y una vez que se produce sigue existiendo mucho más allá de su manifestación evidente. El sacrificio de la carne la hace existir y la coloca en los archivos humanos, en reserva. Yo me puedo imaginar a actores que nunca vi, porque me acuerdo o me imagino que me acuerdo de mi padre y de sus gestos, y en sus tonos, que siguen hablando dentro de mí, se refractan las actuaciones que lo conmovieron. Todas, hasta las que no se dio cuenta que lo conmovían. Si me concentro puedo ver el cabaret Marabú, oír las conversaciones, ver el color de las pieles que él veía, reírme en una revista de los chistes que escribía Ivo Pelay, ver durante unos mínimos segundos a Muiño. Y muchos más. Puedo seguir, y ver lo que él veía siendo un niño en su padre. Está todo aquí, ahora. Así que mis hijos se van a poder imaginar lo que yo veo y lo que no sé que estoy viendo, y por mí, lo que vio su abuelo, y vaya a saber hasta dónde se puede seguir. Es interminable, porque depende de la intensidad de la pregunta, de la curiosidad.

No es fácil creer, pero es cierto.

Strelher, en un libro insoportablemente pomposo, cuenta una cosa interesante: después de la segunda guerra se pusieron a ensayar Goldoni, pero nadie sabía cómo actuar los *lazzis* de la *Commedia dell'Arte*. Ensayando, relleno como podían el escenario, terminaron por inventar algunos gags, que luego descubrieron que eran los mismos que se hacían varios siglos antes. Nadie se los había dicho, los gags estaban listos en el mundo de la actuación, riéndose de la muerte y del tiempo.

Muy a menudo, casi todos los días, yo tengo la sensación concreta de que en veinticinco siglos la actuación ha sido siempre la misma, y que perfora la realidad social alimentándose con displicencia de religiones, ideologías y tecnologías. En vísperas de terminar el siglo XX, los intentos

de unirla a la práctica social, la desesperación por hacerla funcional, resultan patéticas. Piénsese en Brecht, en el Berliner Ensemble, tratando de hacer acuerdos en el campo de concentración stalinista y suponiendo que iba a incidir en la realidad. Si alguien cree que los hacían, debería creer que Fred Astaire y Ginger Rogers consolidaron el poder de la CIA en el mundo con más eficacia y realismo.

La actuación anda por un lado, la realidad por otro, y no hay manera de que se pongan de acuerdo, por lo menos tácticamente.

Por eso creo que lo que sabían hacer los grandes actores criollos debe andar dando vueltas por ahí, esperando que alguien lo convoque por necesidad y haya un espectador que lo quiera ver. Que lo convoque con algún trance, desde ya. Y algo debe haber en esos insostenibles actores que repiten siempre lo mismo, aunque ese algo sea mínimo y se cobre el precio de una vida. No siempre, casi nunca, pero alguna vez. Como la arena que el buscador de oro cuele en su cedazo hasta ver brillar la pepita, así pasa la mala actuación por las escenas.

Porque son los actores los que pueden captar en su vida la memoria del cuerpo social, otra memoria, más caprichosa pero de enorme resistencia, porque otros la precisan.

Allí está el director, o debería estar, atento para rescatar la pepita, el brillo que los otros adorarán.

Insisto: los actores hacen lo mismo que las otras personas en la vida, pero provisoriamente: se tallan un carácter, son alguien, pero de manera provisoria. Son la demostración terminante de que lo más serio que a cualquiera le pasa, uno mismo, es una construcción arbitraria y oportunista. Porque uno siempre es un actor de su obra privada y secreta, y no siempre el protagonista, a veces hasta es un extra de su propia vida. Y casi nunca las palabras que dice son propias.

Los actores: modelo y parodia de la especie.

No es un buen lugar. O, por lo menos, no es un lugar tranquilo.

Cuando no se tiene reconocimiento, cuando no se es una estrella, es de los peores que hay. Los actores sin suerte sufren mucho más de lo que hacen sufrir a los directores. Uno se olvida muy frecuentemente de que los actores viven entre personas corrientes, y tratan de simular que ellos también lo son, esforzándose por pasar desapercibidos mientras llaman la atención sin proponérselo. Son, casi siempre, gente muy arrasada en su infancia, devastadas desde el comienzo, a las que les falta lo que en el oficialismo se llama una personalidad equilibrada. Hay una frase de Meyerhold, anotada por un asistente superviviente del genocidio stalinista, que me parece luminosa: “No puedo dirigir a un actor del que no pueda imaginar su infancia”. Y siempre

es una infancia sufrida como diferente, bombardeada por el dolor, aunque después declaren en las entrevistas todas esas estupideces sobre una infancia feliz y una familia que los adoraba. Todas esas declaraciones y confesiones deben tomarse como hechas bajo tortura, bajo la tortura de la normalidad.

No saben bien quiénes son, quieren ser otro aunque sea un rato y beneficiarse después con lo que los demás se imaginaron que eran. En ese momento de plenitud que necesitan y a veces alcanzan, aparecen siempre varias cosas: las palabras ajenas que les indican el camino, las certidumbres secretas que confirman cuando actúan y la dependencia mortal de la ilusión de quienes los miran. Es un juego pesado, para gente que es tan frágil en casi todas las otras cosas.

Y para peor no es un juego que se elige, el juego lo elige a uno. Ningún actor se hace porque tiene ganas, sino porque los demás le piden que tiene que actuar. Él siente, descubre que allí está lo que busca, lo que le falta, lo que le permitirá ser alguien pero simultáneamente otros, los demás, se lo están pidiendo.

¿Cómo se podría diferenciar quién empezó primero, si la reivindicación íntima del actor, su ambición de ser alguien absoluto, o la necesidad de los demás de que alguien se sacrifique para que les dé lo que necesitan soñar?

Los propios vacíos del actor convocan a la actuación como relleno provisorio pero único, como la droga que no es la madre pero que es más que todas las madres, así la actuación es el yo que no es el yo pero que es más que el yo, y eso sólo se puede ambicionar desde la carencia absoluta. Pero quienes lo rodean parecieran percibir ese agujero de nada como una fuente de sus propios sueños y lo colocan en el centro de la rueda para que actúe.

Hay cuerpos que no existen para sí mismos, sino sólo para la proyección. Lo juro. Se siente en la piel, se los percibe. Se les siente la disponibilidad para las historias, como si fueran payadores amordazados. Son cuerpos que piden personajes, podría decirse que son cuerpos en oferta: “¿qué te gusta que te haga, papito?” dicen sin hablar.

La obsesión de Grotowski, el actor santo opuesto al actor prostituta, se coloca en esta contradicción como un mito: que la abyección que pide el deseo ajeno sea revelación de lo propio; que el teatro, la simulación, sea entrega. Un sueño religioso éste de encontrar en el teatro lo que el teatro niega, como el que quiere encontrar en la pintura el vacío, en la música la negación del sonido estructurado por la limitación de un instrumento, en la escultura el movimiento. La obra de arte como realidad, un proyecto imposible de evitar, pero imposible de lograr.

## IV

Pero el actor, de cualquier clase que sea, se enfrentará en el ensayo moderno con un director, que estará dentro y fuera del grupo de actores, y que se moverá en una amplia gama de roles desde las primeras entrevistas hasta que la obra baje del cartel. Hace muchos años escribí un artículo sobre el oficio del director, lleno de frases pedantes, en el que trataba de sintetizar algunas ideas. Fue publicado en la revista que editó Teatro Abierto y se titulaba “Oficio y lugar del director” y es éste:

1. Hoy, en buena parte del mundo, el director de teatro es un personaje. Pero hubo épocas en las que sólo fue comparsa. Y si antes no hizo tanta falta, ¿por qué ahora sí?

Habría que estudiar en cada historia específica del teatro la lucha de los distintos discursos por el poder: autores contra actores contra directores contra escenógrafos contra productores, ofreciéndole cada uno al público como la óptica central del teatro, o aunque sólo sea como rendija reveladora. El que logra imponerse o, mejor dicho, es impuesto, proletariza a los demás, privilegia la práctica de una función y sodomiza con torpeza a todos los otros niveles que pueda doblegar. Prueba, con su predominio, un estilo de intercambio y organización. Si el teatro es un ejercicio social de la imaginación, cada sector interno trata de demostrar con idealismo una experimentación utópica o refleja con saña lo peor del sistema que entretiene (y a veces hace las dos cosas simultáneamente).

Sería simplificar el asunto suponer que ese poder está en relación directa con la producción de ganancias, si se entiende por ganancia el dinero que se puede llegar a recibir, la adhesión del público que paga. Partamos de una base: el público paga todo, incluso paga el público que no va al teatro, porque siempre es el público el que hace el gasto, le toque a quien le toque la ganancia. Muchas veces un poder teatral cabalga sobre la capacidad demostrada de traducir la ideología dominante en un mecanismo imaginario y en hacerla tolerable. El teatro estatal también es teatro, y no lo pagan los que sacan entradas. Pero tengamos presente que esta lucha por el poder no sólo es fundamental en el teatro; porque aunque el poder sea una ingenua necesidad de totalidad, su ejercicio es la representación máxima de la subjetividad (al fin y al cabo, todo lo que conocemos por humano aparece en torno a la lucha por el poder). El discurso teatral mira con cierta displicencia estas disquisiciones, porque desde que existe no vive de otra cosa.

2. Dentro del sistema teatral, los directores parecen gozar actualmente de un poder, por lo menos tienen que proponer la “idea”, o coordinar

las “ideas”, engranaje fundamental del proyecto. Para hacerla corta, diré que creo que hay dos clases de directores de teatro. Por un lado estamos los que dirigimos la casi totalidad de las obras que se representan en cualquier lugar del mundo y cumplimos una labor fácilmente accesible para una persona que tenga sentido común y necesite sentirse importante, lo que es absolutamente compatible; algo así como un narcisista mediocre. Además, es fundamental que a uno le resulte placentero que le muestren algo, ver aparecer las escenas en un espacio que antes estuvo vacío. Si no siente al vislumbrarlas un mínimo placer, el aburrimiento sería espantoso, inaguantable. Esto puede confirmarlo cualquier director, porque alguna vez se tiene que haber preguntado por qué otro motivo estaba horas enteras en lugares inhóspitos soportando lo que fuera, si no era con la sospecha de ver aparecer algo que alguna vez había visto pero que había olvidado. Bueno, gustos son gustos.

A esta clase de directores nos resulta imprescindible el don de lo obvio, la capacidad de mantener las tradiciones del teatro actual con su público en equilibrio. Repetir siempre algo ya hecho o, si uno es “inquieto”, simular al máximo que no parece lo ya hecho. Digo esto sin referirme a nadie salvo a mí mismo, aunque estoy seguro de que no soy el único porque creo que el teatro, como la mayoría de las actividades colectivas, se hace solo. El teatro ya sabe cómo se hacen las obras, y las hace. Hace todas las obras que hacen falta, y las que no hacen falta se niega a hacerlas, o por lo menos intenta aplastarlas. Esa máquina, armada por todos los que hacen teatro y por los que van al teatro, y por los que no van ni irán nunca, es el teatro. Metido en esa máquina, cualquier proyecto, que además siempre ha sido pensado por la máquina, se realiza. Las personas creerán que tuvieron una idea, que encontrarán su oportunidad, se vanagloriarán de corregir errores ajenos, dirán que heroicamente salvaron lo que otros dejaron hundir, y así la obra se hace. Realmente hay que ser muy fuerte para lograr que una obra no se haga.

Durante años he escuchado las confidencias de actores que contaban cómo se dirigieron solos, de directores que hicieron actuar a troncos, de escenógrafos que realizaron naderías, de acomodadores que dieron el consejo justo a último momento. El tiempo ha decantado la repetición y la ha distribuido para asegurar la supervivencia del pasado. Y así como es cierto que la máquina teatral trabaja sola, también es verdad que resulta imposible hacerle producir algo para lo que no está preparada. Esto que digo no es sólo una especulación. Una vez, dirigiendo una obra, no hice nada y la obra se hizo. Más todavía, se hizo a pesar mío, sobre mí. Ese conocimiento humillaba mis restos de orgullo a medida que lo lograba; pero en ese camino de Damasco exasperante, lo único que me consolaba era su naturaleza argentina: la metafísica aparecía en un corso y yo era el cómico.

El oso Carolina a merced del fósforo del saber.

En otras puestas en escena, más “cultas”, nunca lo hubiese visto de manera tan fulgurante. Lo que en la franja sería del teatro podía llamarse mi “personalidad artística” era (y es) sólo el peso muerto de prácticas supuestas donde con su reacción otros me dicen lo que debo hacer. En realidad, cuando me dicen que me conocen me dicen quién soy y, como también quiero saberlo, hago lo que me dicen a ver si es cierto. Al principio vaya y pase, pero con los años pasa siempre lo mismo y termina por ser monótono.

Por supuesto, una vez en Brasil me pasó algo. Tenía que dirigir un grupo compuesto por bailarines del candomblé, músicos nordestinos, gente inquieta, artistas provincianos, y hasta uno que después fue preso por asaltar turistas. Yo no hablaba portugués y ellos no hablaban castellano. El productor y mi asistente tampoco hablaban castellano sino alemán e inglés. Además, yo no sabía quiénes eran ellos ni ellos quién era yo. Poner un intérprete hubiera arruinado todo.

Terminamos hablando un idioma que abarcaba todos los restos disponibles, introdujimos resabios del francés, y en poco tiempo hasta teníamos un “argot” propio. Para colmo de confusiones, el contrato establecía una “creación colectiva”, término que sólo el productor y yo sabíamos qué quiere decir cuando se lo utiliza en una universidad norteamericana. Como si esto fuera poco, en Bahía (donde estábamos) casi no hay teatro, y yo juraría que algunos de los actores no habían visto una obra en su vida. Conocían, como rituales y fiestas, el candomblé y el carnaval de los que yo no pude comprender nunca casi nada. Nos habían contratado para ese experimento y después cada uno seguiría su camino. Esa vez dirigí teatro, porque en buena parte tuve que reinventar lo que era. Recordaba lo que podía, y lo demás iba sucediendo. Paso a paso tenía que pensar cada palabra que decía, o por lo menos oírla atentamente después de haberla dicho, qué era ser blanco y negro, qué era la censura, qué era propio y extraño. Me veía por momentos como en un sueño cometiendo errores que sólo había supuesto que existían en las teorías, verificando hechos de los que había hablado y sobre los que hasta había dado clases pero en los que nunca había creído que sucedieran. Caminaba por la ciudad todo lo que podía, buscando el teatro en lo que no se veía en la calle. Fue en el Goethe Institut de Bahía, hace años, cuando lo dirigía Ronald Shaffner. Y allí entreví que algunas veces se puede ser otra clase de director de teatro: proponerse la aparición de hechos y signos que descoloquen la percepción, la fuercen, que suenen en el vacío como sorpresa y como asalto; el horror del teatro.

Digamos que hasta esa experiencia yo había leído a Meyerhold con la meticulosidad y la ignorancia de un académico; desde entonces empecé a comprender el desenlace de su vida y sus teorías. Si el estilo es el cambio, ¿a dónde va a parar lo que ya se hizo? Porque el cambio verdadero no es “de ahora en adelante”, es para todos lados. Según

el futuro que se plantea cada vez, se reformula el pasado (el tiempo saltando en desorden). En fin, que por algo le pasó lo que le pasó, “orgánicamente”.

### 3. Dos cuestiones.

Una. ¿Cómo hicieron los directores de teatro que existen, desde el más próspero hasta el último lumpen, para ser directores?

Es muy fácil, y espero que quienes estudien dirección lo crean. Uno agarra y dice “soy director” y si encuentra a alguien que se lo crea, ya está; es director. Eso hice yo hace tiempo, y aquí estoy: soy director de teatro. Es cierto que se pueden simular escrúpulos, y esperar la autorización de alguien que ya sea llamado director, para poder decirlo de sí mismo; ser el actor preferido de un director durante cierto tiempo, ser asistente, ser descubierto por algún productor son algunos de los caminos legales más comunes, pero también se puede prescindir de esos reaseguros y simplemente decirlo.

Después que uno lo dijo, los actores comenzarán a rodearlo, y los autores. Y los escenógrafos. Al principio será —en este camino más económico— la escoria la que se acerca, gente que es sólo una palabra que indica una especialidad, pero algo es algo. Uno deberá creer que son lo que dicen ser, porque ésa es la condición para que ellos le crean a uno. Si se creen mutuamente surgirán los proyectos, es automático. Siempre que alguien dice que es director ha descubierto un lugar vacío que parece esperarlo y, creyendo llenarlo, sólo es llenado él mismo por quienes lo esperaban. Y entonces dirigirá. Otra. El director funciona, durante el ensayo, como público experimental. Un público con el que aparentemente se dialoga, pero con el que en realidad se lucha. ¿Lo haré soñar mi sueño, y será un sueño suyo? Eso mascullan todo el tiempo el actor y el director. Cada uno va encontrando, con los años, una respuesta a este enfrentamiento, y en los casos más felices llega a comprender que el resultado será otro sueño, no se sabe de quién.

Pero en el ensayo, el director es usado como antagonista. Es una experiencia muy particular la de ser acariciado por esas sombras chinas de la ilusión que se proyectan sobre ese otro inexistente que está detrás de uno. El ensayo, campo de las pasiones: allí se puede saborear, como el prisionero de Zenda, lo que es ser rey sin serlo. Es todo mentira, pero se es odiado, amado y respetado de verdad. El ensayo es como una zona donde la ilusión y la realidad buscan el equilibrio, donde los sueños rebotan y estallan, siempre frustrados, siempre amenazantes. De esto no hablará nadie, nunca.

Se simulará que un ensayo es un ensayo, algo que todavía no es definitivo.

Obsérvese con atención un ensayo propio o ajeno (un buen ensayo de ser posible) y se verá desgranar (sobre esos fragmentos) todo el verso

de la conquista gradual, del proceso controlado que supone una meta clara, la más pura hipocresía y/ o control reformista. Y si el director ha sido víctima de un mal análisis, o ha frecuentado la psicoterapia de grupo y se ha convencido de que es su emisario en el arte, entonces un ensayo puede llegar a ser casi gracioso.

Un ensayo es un momento brutal, un estallido cultural. En realidad, un ensayo no es un ensayo, no es un simulacro, sino un hecho real. Podría afirmar que un director que no tenga una teoría del ensayo está destinado a ser un estrangulador del discurso teatral. Puede ser que conduzca con cortesía esos encuentros, que oiga con atención la repetición del texto, que sea gentil en las indicaciones, comprensivo y “continente”, pero eso no le impedirá ser un burócrata. En el ensayo están implícitas las nociones de proceso y finalidad, de privado y social, de jerarquías en la producción, de sinceridad y verosimilitud, de funcionamiento grupal e ideología; uno puede no comprenderlas, pero debe saber que están allí.

Las peores cretinadas que he hecho en mi vida las he hecho durante los ensayos; y allí también he visto aparecer los momentos más formidables y no he sabido retenerlos. Digamos que en los ensayos he pasado algunos de los instantes más importantes de mi vida. Después he puesto obras en escena que mucho no tenían que ver con lo que había aprendido o entrevisto en los ensayos. Para ser más ecuánime diría que los ensayos y la obra terminada forman dos realidades separadas, cada una con sus cualidades y sus características.

Y una experiencia curiosa.

Cuando dirigía *Hedda Gabler* de Ibsen, toda una mitología cayó masivamente sobre sus representaciones. Los actores decían que habían ensayado cuatro veces más tiempo del que en verdad lo habían hecho. Todo tenía un aire de enigmática profundidad. Los críticos proclamaban que los actores traducían con el cuerpo sus pensamientos (esta interpretación siempre me pareció un insulto muy fuerte), los críticos suponían que los actores tenían pensamientos muy simples y claramente traducibles a gestos: ¿qué creían que pensaban? *Hedda Gabler* era simplemente una puesta en escena de una obra de Ibsen, con algunos cambios en el orden del texto, con una concepción formal más rigurosa que de lo común, y sin la intención de complacer al público de los actores que la representaban. Todo esto ya era mucho, pero era sólo eso. En un momento dado, alrededor de dos meses después del estreno, tuvimos que hacer un reemplazo, porque decidimos que se alejara del elenco el finado Durán. Con la mitología que cargaba la obra, se murmuraba que Durán se había perturbado por las densidades que en torno a su persona y personaje se tejían. No fue así, y hoy se puede contar la verdad: se había agarrado una tranca mayúscula (no más grande que muchas que me he agarrado yo) y debimos suspender la función. Intervinieron terapeutas y todo el circo, pero de todas maneras decidimos que esos ocasionales

hábitos eran un riesgo y, sin ofender a nadie, le pedimos que se fuera. Hoy lo veo como una muestra de que habíamos perdido totalmente el sentido del humor que, como se verá, enseguida recuperamos. La cuestión era que había que reemplazarlo. ¡Uy, Dios!, ¿con tanta profundidad cómo hacer un reemplazo? Si la obra era una creación de la sensibilidad más recóndita de cada actor, entonces un reemplazo implicaba la reformación de toda la obra, etcétera, etcétera, pero toda la ortodoxia cedió ante las deudas de producción. Fui a buscar a Arturo Maly a las cuatro de la mañana y le ofrecí el papel. Lo aceptó. Intentamos unos mínimos ensayos, pero no estábamos con demasiado ánimo, y a las dos horas se me ocurrió lo siguiente: que hiciera lo que quisiera y dijera lo que se le ocurriera. Levantamos el telón y el entonces descarado Arturo Maly hizo lo que se le ocurrió y dijo cualquier cosa; poco a poco, esos descaros ocuparon su lugar y se constituyeron en parte de la obra.

¿Por qué cuento esto?

Los ensayos de *Hedda Gabler* fueron una cosa; sus funciones, otra. A éstas últimas las habían definido los críticos, el público, las puestas en escena que le eran contemporáneas y, pasara lo que pasara, ya era algo determinado y establecido. Las histéricas y o histéricos se ahogaban y sufrían aunque Arturo Maly dijo las guasadas más vulgares desde el blanco-negro-rojo de la escenografía. Por supuesto que al poco tiempo esa improvisación determinada por la urgencia comercial se había transformado en algo “profundo”.

4. Hace un par de años tuve una entrevista —que no fue nada fácil conseguir— con Galina Tolmacheva. Desde mis años de estudiante me interesaba —paremos: ¿estudiante de qué?, ¿me interesaba?—. No, desde que yo había decidido dirigir teatro necesitaba conocerla. Era la única actriz que había en la Argentina que alguna vez fue dirigida por Stanislavski, o por lo menos yo no supe de ningún otro actor, aunque debe haber. Su corazón, el verdadero, no le permitía conversar demasiado ni conocer extraños. En otro artículo contaré todo lo que pasó en la entrevista. Yo había leído los libros de ella, había escuchado innumerables anécdotas sobre su vida, había dirigido a alguno de sus alumnos. Claro que ella no sabía quién era yo, ni tenía por qué saberlo. La cuestión es que finalmente le pregunté cómo dirigía Stanislavski. Recalqué cómo, no qué, no para qué. No estaba allí para escuchar una antiversión de las pavadas de Gorchakov.

—Usted sabe —me dijo—, hacíamos *études*. ¿Los conoce?

Le mencioné, como un tarado que quiere lucirse, varios. Demasiados.

—Como se habrá dado cuenta, no tienen nada que ver con lo que en Buenos Aires llaman improvisaciones... —creí ver una mueca de asco, pero a lo mejor fue de otra cosa.

Siguió.

–Stanislavski no era un gran director. No era lo que puede llamarse un director. Era un gran hombre de teatro, lo que es muy distinto.

Yo mencioné la puesta en escena de *Otelo* escrita por Stanislavski para que se explayara. Creo que dijo que no la conocía, o que no le importaba, o algo así, pero lo dijo en ruso.

–¿Y quién era, entonces, un director? –pregunté.

–Komisarkievsky. Ése sí que lo era.

–¿Y qué hacía en los ensayos?

–¿Hacer? ¿Hacer? –me miró desconcertada–. No hacía nada. ¿Qué quiere que haga? Una iba a los ensayos y repetía su parte. Él miraba. Después, algunas veces, hablaba con una.

–¿De lo que había visto?

–¡Pero cómo va a hablar de lo que había visto! Era un hombre educado, fino, no un socialista. Se supone que hablaba con artistas, no iba a cometer la grosería de ser específico. Hablaba de lo que se le ocurría, de lo que hay que hablar. De su vida, de sus experiencias... de lo que una actriz necesita oír. Y eso sí que era dirigir.

–¿Y Meyerhold?

–Ése era un maligno, un perverso, un repugnante soviético. Pero, maldito sea el socialismo, ése también era un director de verdad.

–¿Tampoco hacía nada?

–¿Meyerhold? El cretino hacía todo. Discutía todo el tiempo, teorizaba, actuaba para que los actores lo imitaran. ¡Puaj! Pero era un director... ¡qué director! Los dos eran directores, ¿me entendió?

Me miró fijo, pero fijo. Me sacó el cigarrillo de la mano, y le dio una larguísima pitada. Sin bajar los ojos, me dijo:

–Lo tengo prohibido.

Y me hizo estallar, en un segundo, la cabeza de escenas. Esa mujer, entre 1917 y 1920, enrolada en el ejército blanco contrarrevolucionario... ¡mi Dios!

En ese momento me hubiera fugado con ella a cualquier obra. Pero en otra frecuencia de esas imágenes, de esa ráfaga de sueños alguien que también era yo la entendía: era una actriz, necesitaba imaginarse algo con alguien... (iba a escribir con alguien que tiene que ser un director). ¿Qué había ido yo a preguntarle? ¿Si yo era un director? Por supuesto. Con lo cual, podría corregirse por superficial la parte anterior que se refiere a la autoconstitución del director. En realidad él dice “soy director”, pero lo anterior sigue siendo válido en la medida en que ahora pienso que ese “alguien” es un emisor de la palabra que el futuro director inventa para que le sea dicha. Bueno, sigo: el teatro ya se sabía lo que era. Ella y yo estábamos hablando de amor, no de marcas de colchones. Me devolvió el cigarrillo húmedo. Ella, Galina Tolmacheva, me sirvió más vodka casero en un dedal de plata y con la voz agitada, me dijo:

—Es bueno hablar de teatro con alguien que se interesa. ¿Qué obra piensa dirigir?

Balbuocé un título y mientras trataba de explicar algo, la oí decir:

—Ahora váyase. Ya le dije lo que usted quería saber. ¿Era eso que hablamos, no? ¿Le servirá para algo? No creo. Usted seguirá preguntando. Váyase, estoy agitada.

Se agitaba de verdad, jadeaba. Yo, para ella, había desaparecido. Su desprecio hizo de mí un “húsar” rojo. La hubiera violado, después de escupirle la cara. Como ella ya lo sabía, me sonrió. El marido, un marido de actriz, esos hombres que siempre me despiertan una piedad particular porque las aman todo el tiempo, me acompañó hasta la puerta. Yo me había imaginado todo lo que debía haber aprendido, era suficiente. Galina Tolmacheva llega a la Argentina en 1922, más o menos, y se radica en Mendoza. Ya gobierna o está por gobernar Alvear, que volverá intervenir esa provincia que expresaban los Lencinas. Viene a la Argentina, a ese Cuyo donde bullían los caudillos, el positivismo, el socialismo, los proyectos de industrialización. ¿Qué fue a hacer allí? Sería una pregunta inútil, hoy por lo menos. ¿Qué le dijo el país, que ella escuchó y vino? Aquí estoy yo. Oyendo sin saberlo las mismas sirenas que ahora ella con su presencia exótica amplifica. Trajo a Cuyo los oídos que habían oído a Stanislavski, los ojos que lo vieron, aunque sea para desilusionar a quienes tratan de imaginarse que es lo que necesitan. Muy cerca de donde está ahora ella, en San Francisco del Monte, en San Juan, fray Justo Santa María de Oro le enseñaba a bailar el cielito a un sobrino cabezón llamado Domingo Faustino Sarmiento.

Esta referencia podría pasar por una obsesión personal: la vida de Sarmiento como modelo dramático argentino. Pero quizá Galina Tolmacheva tenga que ver con lo que fuera una obsesión personal de Sarmiento: la importación de maestros como modelos de civilización.

Quizá, si pudiera encontrar en qué se complementan, esa conversación hubiera sido una revelación y no una confirmación. Mientras tanto, en esa grieta uno puede llegar a ser un argentino informado. Lea el tratado de medicina de Bernard y comprenderá el naturalismo teatral; la memoria emotiva es la *madeleine* que difunde el aroma de la *villeul*; para entender a Meyerhold hay que leer a Sklovsky; Grotowski habla mezclando a Jung con Sartre; el *happening* se puede llegar a encontrar con el futurismo; la mano antropológica sólo es un contrapunto teatral en los países desarrollados, y etcétera. Una vez estaba con Lila Guerrero sonsacándole recuerdos sobre Meyerhold con la paciencia de una pesquisa. Por fin logré que me mostrara su famoso álbum de fotos, ese álbum que lo primero que me hizo pensar fue cuánto lo pagaría la Universidad de Nueva York, porque la impresión fue tan fuerte que pensé que alguien se lo robaría, que en algún lugar habría que esconderlo. Bueno, empezamos a mirar fotos donde

posaban los amigos de Maiakovsky, la barra de los formalistas. De pronto me señala un pelado y me dice:

–Éste era un muchacho que se llamaba Roman Jakobson, muy amigo de Maiakovsky. Cuando se fue de Moscú le dejó su departamento de dos ambientes; era un departamento muy chiquito...

–¿Roman Jakobson?

–Sí. ¿Oyó hablar de él?

–Lo conozco de nombre. Es muy famoso.

–¿No me diga? ¿Así que le fue bien? Qué suerte, era un tipo muy inteligente, muy lector.

Luis V. Sommi, que nos escuchaba distraído, murmuró:

–Si hubiera triunfado la revolución en Alemania, todos, todos, estarían vivos.

Yo no pregunté nada más por un rato, y seguí mirando ese álbum, con fotos sacadas con máquina de cajón, donde se mostraban en Buenos Aires los muchachos que inventaron el siglo. Ese álbum está en Buenos Aires. Galina Tolmacheva está en Mendoza. Yo no sé bien para qué me sirve saberlo. El teatro argentino es otra cosa, pibe, no te hagas el unitario pedante. ¿No leíste *El matadero*?

5. ¿Entendiste? de eso se trata la escena.

6. Son las ocho de la mañana, hace unos años, en un estudio que yo tenía íbamos a ensayar y recién habíamos llegado los primeros: una actriz, un actor y yo. Ella se frotaba las manos delante de la estufa recién encendida, él fumaba en silencio. Yo sentía con cierto alivio que el café y las aspirinas vencían el sueño y la resaca. El salón estaba limpio, era cómodo, afuera hacía frío. Yo caminaba por el lugar que empezaba a calentarse.

Enseguida empezamos. Al actor se le olía un buen jabón, un buen desodorante, una buena *aftershave*. Estaba sentado en la silla, simulando relajarse, coquetamente temeroso. Me sonrió mansamente, y yo entendí que todo lo que pasara en el ensayo me lo atribuiría, porque él se sentía una buena materia prima capaz de expresar por condescendencia mi mala materia incestuosa. Tenía un color de piel que me provocaba sospechas y cierto rechazo, excepto cuando actuaba. Ella me alcanzó un cigarrillo prendido, y apoyó su cabeza en mi pecho mientras yo le tomaba con discreción la cintura. Todo el circo, maduro y sereno, del entendimiento. Estaba vestida un poco demasiado atractiva para un ensayo, pero eso me debía ser atribuido. No se había bañado por la mañana y todavía se sentía el perfume de la noche anterior mezclado con el olor a sueño, una tenue promiscuidad. Pensé con quién habría dormido. ¿Qué olor tendría yo, que no le disgustaba? Empecé a hablarle del ejercicio con el que íbamos a

comenzar, demasiado consciente todo el tiempo de que el actor estaría mirándonos con ironía. Ella le contaba todo lo que pasaba en su vida, detalle por detalle, y después él me lo comentaba a mí; y algunas veces cuando ella me hacía una confidencia que yo conocía, se asombraba de mis rápidas y astutas deducciones. La senté suavemente en una silla, me quedé en cuclillas a su lado. Había una luz en la que se mezclaban algo de sol con tres bombillas eléctricas descubiertas. En el estudio había dos sillas, un colchón con una frazada muy sucia, y más lejos, donde se presumía que yo debía sentarme después, una mesita con tres sillas. Le dije a ella muy bajito: “Nos tiene en sus manos ese grandísimo hijo de puta, esa basura envidiosa”, y ella lo miró sonriendo apenas como para tranquilizarme. Le coloqué la mano en el plexo y oprimí. Antes de un minuto ella sollozaba, mientras yo le susurraba “tratá de respirar hondo, que no vas a poder, mirá a tu costado sin mover la cara, cruzá las piernas con más sensualidad, arreglate el pelo, llorá más fuerte, ahogate, seguí repitiendo sin parar”. Me miré con el actor, que sonreía, y lo fui a buscar. Lo llevé a un metro de ella, y comencé a ponerle el cuerpo en distintas posiciones hasta sentirlo maleable. La miré a ella y me di cuenta de que no había apagado su cigarrillo, así que mientras se revolvía de angustia y mecánica coquetaría, seguía fumando lo más tranquila, la muy turra.

Se veía tan ridícula y lamentable que despertaba cierto desprecio y/o piedad. Le hablé suavemente a él: “te miente, te miente todo el tiempo”. La cara de él comenzó a ponerse tensa, casi a arquearse buscando una mueca. Y agregué en voz bien alta “después de todo, para vos es un lujo mirarla porque nunca en tu vida tendrás una mujer tan linda. Lo único que podés hacer es despreciarla, porque si la quisieras ella se burlaría de vos”. El choque era fuerte y podían mantenerlo: ahora debían decirse los fragmentos del texto que recordaran, en cualquier orden, repetir sólo una frase si querían. Me fui caminando hasta la mesa, me senté. Miraba lo que pasaba y pensaba en otra cosa. Ella era una nena, una pobre nena que trataba de construir una mujer con pedazos sacados de cualquier recuadro. La luz era sórdida, la escena también; había algo de miseria, de familia deshecha, de rencores sin solución. Ella no era linda, él era un pobre tipo, ella era divina, él era de una maldad heroica. Las figuras se superponían sobre el fondo de un cuarto miserable. Ese cuarto grande era una casa. Ella se levantó de la silla y se recostó sobre el colchón que había en el piso llorando más tranquila, él se sentó en la silla. Hablaban con frases entrecortadas. Él trataba de repetir siempre la misma. En algún momento esa sucesión se detendría en una figura que comenzaría a repetirse, y esa escena sería la clave del día. Yo oía los ruidos que llegaban de la calle, autos que pasaban. ¿Dónde habría estado ella anoche? ¿A quién aceptó o a quién rechazó? Diorísimo, ése era el perfume que ella usaba. Enfrente

de mí crecía un vaivén de crueldades. Los dejaría perder un poco antes de intervenir. Dejar que la improvisación llegue a caer, para ver durante un segundo esas caras de sincero desconcierto, la fugaz mezcla antes de recomponerse como actores que habían hecho un ejercicio. En ese momento, en rápidas miradas buscan lo que cada uno llama realidad, el juicio sobre la imagen que han creado, la nueva ubicación. Hubo ese día algo que me hizo pensar que quizá me había acercado demasiado a cierta vida de esos actores que ellos tomaban por verdadera. ¿No sería lógico pensar que al fin y al cabo se habían hecho actores para no recordarla? Ella había transformado, claro que sólo con un pequeño esfuerzo, su actuación en una oferta sexual. ¿Pero qué quería ese personaje, qué quería ser si no era nada? Nada, ese manojito histérico quería nada, quería la muerte.

Llegó otra actriz y otro actor. Se pararon contra la pared del fondo, en silencio. Debía disolver la escena antes de que fuera tonta y hubiera preguntas concretas, yo inventara respuestas y todo se perdiera. Estábamos en un estudio ensayando. Les dije que descansaran sin hablar. Ahora haría entrar al actor recién llegado (¿cómo qué?). Me resultaba irresistiblemente cómico pensar que era un predicador ambulante, algo así como un Testigo de Jehová, molesto por tener que llevar su mensaje a esos dos reventados que, además, eran pobres.

—Permiso... —dijo, apenas se lo sugerí—... quisiera decirles algunas cosas, hermanos... cosas del espíritu...

Y siguió. Le fui sugiriendo que se enfureciera con ellos por vivir así, en esa miseria que ahora todos veíamos, gritándoles que eran pobres por su falta de fe, ya que la riqueza era de los justos. La actriz que esperaba se reía, tapándose la boca con la mano. Yo también me reía.

Corté la escena y hablamos de la religión. Yo sabía de qué escenas estaban hablando, y no pensaba nombrarlas.

7. Dirigir es lograr una versión, crear un sistema que propone relaciones entre el orden de las palabras escritas, los sonidos, los gestos, el mantenimiento de la ilusión, haciendo aparecer lo subjetivo en el espacio social. Pone en juego, literalmente, la transmisión de una cultura y sus posibilidades de proyectarse cambiante. Ese juego, como ya dije, interrelaciona partes de limitado encaje. Una posibilidad es forzar una parte contra otra, y buscar lo dramático en el desajuste; es desolador, y el riesgo es la torpeza, el mal gusto. El riesgo o la necesidad.

**8. a.** Ubicación del director de teatro (yo mismo) en un campo de lucha, con las únicas posibilidades de opresión y sometimiento. Presentación de los discursos teatrales como contradictorios y excluyentes. Si dije que eso pasa en “buena parte del mundo”, ¿cuál es la “mala parte del mundo” donde eso no pasaría? Comienzo ambiguo,

donde el lenguaje parece político, y es manifiestamente apolítico. Intento de cruzar lo psicológico con lo social, de tal manera que se anulen mutuamente, dándole a ambos apariencia de profundidad. Sin embargo, en medio de esta sanata, parece haber una queja. Después de todo, el director de teatro parece ser un creador que hace aparecer la complementariedad de la trasgresión y la ley.

Ser director de teatro parece ser, para mí, inventarse un padre, sí, así de simple; alguien que hace aparecer las escenas pero les impone un tiempo, que de alguna manera las ordena y les confiere sentido. La ley, que es lo humano y que debe contener a todo lo que conspira contra ella, pero que a la vez reclama esos atentados.

**b.** Burla de lo anterior, el director como padre idiota, que cumple un rol aparente, a las órdenes de la máquina, que evidentemente es el orden familiar. En posesión de la peor arrogancia me presento a mí mismo como un farsante, incrédulo pero sometido a la máquina. La salvación está en lo externo, Brasil, donde hay un idioma que inventar, una acción que hace imprescindible el lenguaje original.

**c.** Desde allí comprensión de Meyerhold, que aparecerá en estas notas como el mejor ejemplo de la teoría del tío. Se lo mencionará siempre como un héroe fracasado, cuya verdad final perfora la cáscara del padre aparente.

**d.** Reivindicación del ensayo, intento de hablar de lo que no se habla. “Esto que ustedes ven no es cierto, han pasado otras cosas, aunque nadie las vea”, la denuncia infantil. No ven lo que pasa en mi interior, parezco pero no soy, descubrimiento de la conciencia de sí mismo.

**e.** Preguntas a la madre, Galina Tolmacheva: ¿cómo era un padre? La madre seduce y enreda. Casi se podría pensar que ella misma no lo sabe. En esta jugada soy capturado burdamente. Pero reconozco que ella es la que hace buscar explicaciones, la novelesca.

**f.** Debe haber un padre, si no... ¿de dónde salí? Sarmiento, el padre del aula. Esa necesidad hace nacer la cultura, el pensamiento, la distancia con los sueños de la madre.

Y esto aparece en la entrevista inventada y/o recordada con Lila Guerrero, otra madre: no recuerda quién es el padre de la foto (Jakobson, padre del estructuralismo) mientras el padre a la vista (Luis V. Sommi) parece a medias como ausente, lamentando su muerte.

En las dos primeras líneas está dicho casi todo: ¿el director de teatro es un personaje o una comparsa? La obra siempre es ajena, y se podría decir anónima; pero ¿qué hago yo en su representación?

**9.** ¿Entendiste? De eso se trataba la escena. ¿La vemos de nuevo?

Esto lo escribí hace años. Hoy sería un poco más simple: hay directores que cumplen una rutina para que los actores memoricen el texto, sugieren movimientos en el escenario, hacen cumplir los plazos fijados por la producción y contienen como pueden los ataques histéricos de las estrellas. En realidad, son una extensión de la producción en los territorios contaminados del ensayo. Equilibran los vaivenes, representando a veces a la producción, a veces al público que los actores principales se imaginan, así éstos pueden recolocar sus supuestamente mejores actuaciones. Si son vivos, copian puestas prestigiosas en algunos detalles y son sensibles a las modas que en general les aportan los escenógrafos y los vestuaristas. El efecto de esta aparente sencillez y cordura muestra directores de una mediocridad semejante a la de algunos actores. Hay otros directores que enfrentan al texto tratando de descubrir con su puesta en escena algo que las palabras encubren y que sólo se hará visible en el espacio de la nueva actuación. Esto no quiere decir que sean mejores que los otros: pueden ser tontos, superficiales y aburridos. Lo que sucede es que ese intento talentoso o mediocre propone modificaciones en las relaciones del ensayo, y el vínculo actor-director se va a mostrar más violentamente. El actor no puede repetir algo que ya sabe hacer, o no lo puede repetir en el mismo encadenamiento de acciones, y el director no sabe cómo es lo que quiere ver. Las mutuas explicaciones psicoideológicas crecerán como enredaderas en una ciudad abandonada. Para mejor, como esta búsqueda se plantea casi siempre en zonas del teatro semi marginadas, apartadas de los verdaderos negocios del espectáculo, los enfrentamientos carecen de la razón inmediata distribuida por el dinero y pueden llegar a ser más divertidos, porque las reglas se van fijando durante la pelea y casi nunca de total acuerdo. Por supuesto que todos están en esa zona para acceder al poder del teatro, lo que les da el tono final de una pelea callejera entre criminales. Experimentalmente, es allí donde se ve la relación que en las producciones insertadas comercialmente apenas se vislumbra porque la diplomacia obligatoria la disimula. En esos arrabales del teatro, el director parece decirle al actor: “por mí, y sólo por mí, podés ser alguien y alguien más que los demás”; y el actor contesta: “Sin mí vos serías un muerto de aburrimiento, porque nadie haría lo que no necesitás ver”. Un diálogo difícil, que una ingenua lógica humanista supondría enriquecedor de la colaboración, pero que sólo puede estacionarse en alguna variable sadomasoquista. Por supuesto que esto no complace a todos, y son muchos los actores y directores que han buscado modelos de conductas más nobles que los expliquen y los presenten como continuadores de un arquetipo respetable: el guía y el viajero, el maestro y el alumno, cualquiera de esos recorridos iniciáticos. No son desechables, pero a mí siempre me ha resultado difícil encontrar una conexión práctica

entre los primeros gnósticos y el cóctel de violencia y canibalismo que se ha batido en estos finales del siglo XX. Conexiones debe haber, pero me parece más útil –para mí– buscarlas a partir de vulgares experiencias roñosas que uno tiene que en las exageradas idealizaciones. Quienes con más audacia se han planteado estos temas lo han hecho siempre desde una ubicación en la política de producción teatral, o sea que su propuesta de otro modelo de relación era una discusión estética y una diferenciación de los modelos que los rodeaban y los antecedían. La política interna se fundamentaba en la política externa y viceversa. Una corriente muy difundida sostiene que el actor es impulsado a la actuación por el maltrato, el desprecio y el terror. Sólo si produce una actuación apreciada podrá zafar de esa pesadilla amorfa, porque el reconocimiento del público le dará algún arma para negociar con el poder que está siempre arriba. Por eso hay actores que son verdaderos mártires: han sufrido lo peor para poder ofrecer al público algo bueno, algo noble, algo alegre, porque algo de cierto tiene ese sistema. Si no, Hollywood no hubiera hecho todo lo que hizo. Y no rige solamente en los grandes centros de producción capitalistas o en el terror totalitario: puede encontrarse en los grandes teatros institucionales de las democracias o en los elencos socialistas. Como es un trato psicológico y secreto, puede aplicarse en cualquier lado. Además, maltratar a un actor no está mal visto en el mundo bien pensante; yo lo he visto ejercer a gente que vota a los partidos progresistas y que se horroriza de las grandes diferencias clasistas. En todos lados.

Hay directores que les pegan, que los maltratan, y actores que piden ser golpeados y maltratados. Hay algunos que lo dicen desde el comienzo, cuando aceptan el papel o cuando se lo proponen: “sé que me vas a destrozarte, pero eso es lo que quiero...”; “no me tengas piedad...”; “no me perdones nada...”. A mí me resultan agotadores, y además no les creo absolutamente nada de lo que prometen por el maltrato, quizá porque nunca he tenido tanto poder como para maltratarlos con distancia. Siempre he tenido que usar el látigo psicológico o el de las falsas influencias, y a esta altura de mi vida me resulta agotador.

## V

El esquema del director-cafishio/actriz-prostituta encuentra hondas raíces en el teatro, con la complicación que el director suele ser rufián y cliente. El director es como un rufián que entrena a una chica desvalida para que aprenda lo que debe saber en el oficio, pero cuando ella lo sabe hacer, el director pasa a ser un cliente que se lo cree, paga y hasta se enamora. O se desilusiona cuando comienzan las representaciones y ve que

los clientes son muchos, o por los menos varios. Sin negar la intensidad y la fuente de goce de ese vaivén, se agota en pocas figuras, siempre las mismas. La única diferencia es que a veces dejan buenos recuerdos y a veces malos. La búsqueda de una cooperación amorosa, mutuamente interesada en lo mejor es una larga lucha, y una maravillosa experiencia excepcional, pero que no tiene nada que ver con el talento y casi nunca con el resultado. Pero uno la pasa mejor o por lo menos vive más tiempo que con el estilo Fassbinder, culminación de la modalidad *cafisho* psicótico que se inmola devorado por la obra. Sin un grupo de trabajo continuado, y en el que todos alternativa y/o simultáneamente se pregunten sobre esto, es difícil evitar estas ráfagas del maltrato; pero un grupo que fuera así no sé si podría ensayar, o si sería simplemente un buen grupo de buenas personas, capaz de producir los ensayos más aburridos del mundo.

Sencillamente, si pudieran hacer eso, nunca hubieran necesitado ser actores, serían algo más serio. Casi todos los actores que he conocido, y son bastantes, están en estado permanente de recomposición personal, más o menos intenso, eso que en cualquier persona normal significaría una etapa de cambio. Son vidas extremadamente vertiginosas, necesitadas de verificaciones inalcanzables, que descubren a diario que no funcionan para bien de sí mismos. Ése es su estado natural.

## VI

Por supuesto que cuanto mayor sea la experiencia del actor —llamo experiencia a sus técnicas, a la ubicación de las técnicas en su vida, y al reconocimiento de los sentimientos que le provoca la frecuentación regular de lo imaginario—, más allanado está el camino para un trabajo artístico. Por haber recorrido varias obras juntos o por reconocer los mutuos lenguajes, pueden lograrse esos acuerdos que hacen más llevaderos los ensayos. De esa masa indiferenciada se van separando fragmentos que, se supone, servirán para algo, pero que todavía no pueden juntarse, en los que hay que creer y a los que hay que cuidar como piezas de porcelana rotas, sin saber si son los verdaderos. En realidad es como si uno tuviera que separar primero las piezas de un *puzzle* que se han mezclado con las piezas de muchos otros, pero sin saber si esas piezas podrán armarse finalmente en una figura, si se desecharon algunas que servían, si se separaron otras por error. Son momentos que sólo se pueden vivir con angustia, puras fragmentaciones volando por el aire. La técnica y la experiencia sirven para hacerse compañía, para aguantarse las rarezas del carácter que en ese momento aparecen.

Pero en esos casos felices, si es que además el director tiene buenas ideas y el autor es talentoso, hay que tener presente otras complejidades durante el ensayo, y otras posteriores.

Una es difícil de aclarar, porque puede sonar hiriente. El medio teatral es también un territorio de exilio para mucha gente que cree encontrar en lo artístico la explicación de sus diferencias y su incapacidad para convivir en el medio social de su familia. No hay afeminado, bizco, cómico o enano que no tome su diferencia por el llamado de la vocación, por un estigma del arte. Además, en el teatro y sus arrabales encuentran sus semejantes, y una camaradería que quizá se les niegue en otros lados. Lo que en su familia es el origen de problemas y desprecios, puede ser aquí el fundamento de la fama, y hacer brillar la justicia que todos merecemos. Pero lamentablemente, con eso no alcanza, nadie actúa por eso sólo. Además de un desgraciado tiene que ser un actor. La única posibilidad que tienen de mantenerse en el medio es con algo personal que no logra transmutarse en actuación, mandando lo personal a toda máquina, a puros golpes de transferencia salvaje. Y como en el grupo que ensaya no se puede discriminar quién y con qué intención hace circular los sentimientos, ellos hacen crecer esa maraña de afectos e historias personales ficticias que sólo pueden aprovechar los actores de verdad. A ellos siempre les toca menos de lo que pusieron y cuando el público les revela que ve sólo la obra donde todas esas intensidades no existen, prolongan el ensayo en las confusiones de camarín que acompañan a la obra.

## VII

Ya he hablado antes sobre lo que podría llamarse con ligereza el poder mediúmnic de los actores. Me acuerdo de la cita con la que comienza un gran cuento de Fritz Leiber, “No es una gran magia”: “Devolver la vida a los muertos / no es pura magia / pocos están completamente muertos / sopla en las cenizas de un hombre muerto / y prenderá de nuevo la llama de la vida”. Es de Graves. Cualquiera que haya asistido a una sesión de espiritismo recordará que muchos de los movimientos con que empiezan su colocación tienen una gran similitud con los que espontáneamente hacen los actores antes de comenzar un ensayo. Y si se observa, cosa que no hago siempre, tanto a los actores que ensayan como a los que asisten al ensayo, se pueden ver más similitudes. En cierto estilo de dirección, el director habla con los fantasmas que aparecen, afloja la carne del actor para que reciba mejor. Muchas veces el actor sintoniza los fantasmas del director, o los de otro actor, muchas veces no se sabe de quién, y muchas

veces sintoniza los fantasmas que andan por ahí, sueltos. Tantas apariciones complican el trabajo, porque los diálogos son cruzados e incoherentes. La actuación contemporánea ha sido analizada en estos hábitos por la psicología de origen psicoanalítico, y no hay que ser muy agudo para sospechar que esto constituye un campo privilegiado de la histeria, masculina, femenina y combinada.

Esos fantasmas son convocados y dominados por el actor con su sufrimiento, para colocarlos bajo la represión de la obra. En esa primera etapa, cuando los actores no los sintonizan o los pierden, tratan desesperadamente de no desaparecer ellos también, y por eso parecen tan vanidosos, llaman la atención con torpeza, se buscan en los espejos. Pero cuando comienza una sintonización verdadera, y con la técnica que sea comienza a aparecer el personaje, la personalidad social del actor parece transparentarse, quizá por el agotamiento que le provocan los primeros contactos. Y en esa transparencia resalta un mapa de hechos, momentos, incidentes, los armazones de una vida. Claro que esto se ve pocas veces, porque pocas son las veces que un actor construye un personaje sin utilizar fragmentos de otros personajes, signos ya aceptados, convenciones, y otras veces porque el director no quiere verlo y lo evita. Yo mismo debo haberlo evitado muchas veces, por terror.

El conocimiento de ese momento puede ser de una intimidad avasallante, y no siempre uno está preparado como debería. Además, la intimidad es agotadora, y nadie puede recibir a cualquiera de la misma manera, contra lo que suelen decir los directores cuando se presentan como los superhéroes de la contención.

## VIII

De todas estas cosas que he dicho se puede deducir que el lugar que ocupa el director, cuando se establece un campo de ensayo en el que tiene que aparecer algo nuevo, no es uno solo. Por un lado, cierto liderazgo inevitable los lleva a una actuación que gruesamente se puede llamar paternal, que puede resultar tentadora, olvidando con imprudencia la clase de padre que suelen invocar los actores. Esa especie de padre-rey o madre-reina –porque, como en el candomblé, el mismo orden jerárquico puede ser matriarcal– que administra las leyes que cree inventar, mientras deja caer sobre los sedientos incondicionales gotas de su sabiduría, pareciera funcionar como una parodia del grupo que sólo lo usa como condensador de la historia del teatro. Una historia que en realidad es una ucronía, porque está fuera del tiempo. El grupo necesita esta ficción, pero nunca la cree del todo. Nos pasa, más o menos, a todos los directores; difícil de

zafar, porque el director se organiza como tal a partir de una fuertísima necesidad de ordenar representaciones que le faltan, y el rol de padre-rey puede compensar sus vacíos. Es casi tan difícil que un director no se lo crea como que una actriz no crea que es amada. Pero no es una fatalidad, si se está en condiciones psicológicas de ridiculizarse.

Escuchar el proceso de un actor, sabiendo que cada uno es la parte que le falta al otro, puede fluir mejor si uno se aguanta las ganas de totalizar. Esto aparece a veces espontáneamente, sin preparación, como una explosión de simpatía. Cuando no aparece hay que esperar, y si no aparece, resignarse. Pero cuando aparece la antipatía, el trabajo del director puede ser demoledor sobre sí mismo, aunque es cuando teóricamente tiene más interés. El actor que resulta antipático o sobre el que no se puede proyectar nada, o el mal actor, son la ocasión ideal para que un director haga un trabajo sobre su propio funcionamiento. Porque el actor que se puede dirigir es aquel que a uno le hace ocurrir algo, que sostiene mínimamente algunas historias que se deshilachan desde sus sombras, desde los textos, de las obras hechas. Sobre esos sostenes se empieza a dirigir. Cuando no hay nada, el director se enfrenta a un agujero negro de frustraciones. Casi nunca un director se puede detener en ese borde para perforar esa frustración: o la producción manda, o su autoridad no lo resiste. Cuando he podido quedar allí, impotente, he entrevisto algo: ese actor despierta un sadismo desmesurado, una desesperación por conducirlo a la ridiculización más abyecta, por el aplastamiento público que pone en cuestión todos los buenos sentimientos. Si las amabilidades y seducciones son tan sospechosas de proponer repeticiones vacías, ¿por qué no pensar que allí, en esa fractura del humanismo de buen gusto, se agazapa lo que puede sorprender? Es cierto, pero es difícilísimo. El problema central es que para un director, buscar, experimentar, es siempre hacerlo con los demás y no consigo mismo, lo que es bastante canalla. Además, casi ningún actor aceptaría mucho tiempo eso que es para el director. Yo he estirado situaciones de ese tipo, en ensayos en los que no tenía límites de tiempo, ante la mirada fastidiada del resto del elenco, hasta que no aguantaba más lo desagradable de mí mismo y la impaciencia de los que estaban dispuestos a amarme. Los directores tienen que parecer las personas más generosas de la tierra, siempre pensando en lo que necesitan los demás, tratando de crear las condiciones que los estimulan, equilibrando las conductas, los pilotos serenos del barco del teatro. Tratar de romper con eso me parece el valor más destacable de las memorias de Bergman, que sorprenden por su falta de bondad conformista. ¡Por fin alguien que se anima a decir lo que pasa

—o lo que le podría pasar, no importa si es verdad— y no las taradeces iluminadas que se esperan de él, que siempre son la encarnación torpe de un sueño de los actores!

En el momento ése en que uno es personal, que deja de cuidarse simulando cuidar a los demás, aparece el actor más creador, el que oye a un director, porque está oyendo también a la persona que lo sostiene. Lo ve actuar de director, y sabe que ser un actor que ensaya y un director que dirige son dos simulaciones complementarias y provisorias. Y que por placentera que resulte, es una relación que se dirige a otra situación, donde cambiará todo, y que lo mejor que se puede conservar en el futuro es la confianza.

## IX

Lo seguro es que, en el ensayo, los actores y el director estén embreados en algo que inevitablemente hay que llamar proceso, porque prepara otra situación, la representación con público, y todo, para mal o para bien, debe ir sufriendo una transformación que la acerque. En los casos de una producción comercial, con leyes de mercado y sindicales, esto parece preparado de antemano, aunque se recorre con violentas discusiones entre las partes que deban coordinarse. Si el director y los actores se metieron en búsquedas que no conducen al resultado final y no las pueden ubicar, inevitablemente deberán reubicarse aceleradamente para recuperar el tiempo que la producción consideraría perdido. Parecería una crueldad del mundo mercantil, pero esas leyes que definen el producto consumible se presentan también en los ensayos más libertarios, cuando se acercan al público. El público es siempre una producción comercial, aunque sea un público contestatario, porque el público siempre significa un trueque. Uno se puede encerrar, aislarse en el ensayo, sumergirse en la pura materia teatral, que la inminencia del final se empiece a plantear desde un principio y el final siempre social hace oír sus leyes.

En ese proceso inevitable, el rol del director aparece como predominante, ya que pareciera ser su responsabilidad ante los actores. No es mi caso, porque yo siempre he sido prácticamente obligado a estrenar por los actores y productores, y mi situación más feliz sería que otro terminara la obra y la estrenara. Pero he tenido que aprender a terminarlas, disimulando la convicción de que me había equivocado en todo. Disimulando más o menos, porque ya hay actores que me dicen, aburridos: “Hace años que te oigo decir lo mismo”, cuando digo que lo mejor sería suspender el estreno indefinidamente. Yo, la verdad, me quedaría a vivir en el ensayo,

cambiando de obras según se fueran sugiriendo por sí mismas. Pero no puedo. Trabajo como director.

A la larga o a la corta, tanto el actor que repite un grupo de signos como el que amplía o personaliza un estilo son atrapados por la máquina de la obra, y de alguna manera encajarán uno con otro. Para eso se preparan en el ensayo, en el que el director tira la obra como una red sobre el grupo. Una red de acero y de goma, que tomará unas formas e impondrá otras.

En el ensayo se aglutinarán así, en una masa de múltiples formas, el grupo y las historias que inventan las personas para hacer un grupo, la condición actoral de cada uno, las modalidades ideológicas de la producción, las jerarquías internas que combinan y ordenan todos los niveles, las palabras de la obra que ordenan los hechos, la ubicación del actor en el espectro cultural, las resonancias sacrificiales de las inminentes representaciones, y varias cosas más. Todo se aglutina anhelante de las emociones del público, de esa humanidad provisoria que se reunirá en las funciones.

*1993*

## Dejar hablar al texto sus propias voces

### I

Las relaciones que se establecen entre los textos teatrales y la actuación/puesta en escena suelen ser tan complicadas, imprevisibles y secretas como las que se trazan entre las personas. Nunca se sabe todo, las explicaciones siempre llegan tarde, las epifanías aparecen sin avisar, y por importantes que parezcan son sólo un nudo de una red sin límites. Aunque para cada momento de su conducta, la psicopatología, las ideologías y las gramáticas sociales ofrecen nombres consagrados, en el fondo se sabe que esos nombres suelen ornamentar de manera bastante incompleta caprichos anónimos y, en la simultaneidad posible de clasificaciones, cada uno trata de encontrar las razones que puede para seguir tirando. Cualquiera que haya estado enamorado debe reconocer que ni el más despiadado análisis sufrido en el diván de un poslacaniano ex marxista puede atenuar el fulgor de algunos boleros: cada pasión tiene sus razones. En este tema teatral pasa algo parecido, y con equivalentes desasosiegos, ideales y fracasos. El respeto meticuloso por un texto puede resultar un sometimiento que lo idiotiza, y su recomposición apasionada, una destrucción arrogante, según la nueva realidad que su práctica provoca y las teorías recuperadas que se inventa. No hay reglas fijas. La importancia de un autor es, entonces, variable y política, según el reacomodamiento constante de la estética y la vida social, de las luces y sombras que se dibujan mutuamente. Y el autor no es sólo sus textos, sino su ubicación en la producción, el encuentro de un oficio teatral que le encaja sus condiciones, el lugar que se le reconoce en la jerarquía cultural, el público que recorta, y el resultado de todo eso sobre él como persona. En el teatro se juntan muchas tradiciones, con sus variables subdivisiones, y en el trueque inevitable cada uno sella lo que recibe y lo hace circular, o lo falsifica y es lo mismo, todas son transas coreanas, pero truchas. Se cruzan afinidades, amores imposibles, utilizaciones traiciones, secuestros, rescates, fama, dinero y oficialismos. ¿Alguien, por ejemplo, amaré tanto a Chejov como para rescatarlo de los malentendidos que lo han sepultado y mostrarlo de nuevo, para su gloria y simultánea condena de quienes lo malversan, a los que debe odiar tanto como ama a la víctima? ¿Llegaré para Brecht un san Jorge perverso que lo libere del dragón de la pedantería izquierdista? No hubo textos para Olmedo, y ya es tarde, pero todavía hay voces y cuerpos

geniales que no encontraron las palabras. Esta discusión, que recorre todo el teatro contemporáneo, no tiene perspectivas de resolverse sino todo lo contrario, se complica cada día más. Y se puede sospechar que ha recorrido más siglos de los que se cree, y que Hamlet no debe haber sido el único autor que temía que el estilo de los actores anulara la eficacia de su texto, ni los actores de Hamlet los únicos que debieron someterse a un príncipe que dirigía la actuación pero no sabía qué hacer. En la situación actual del teatro argentino —y supongo que en muchos otros—, las poéticas útiles son siempre fragmentarias, y demuestran su eficacia en la capacidad combinatoria y en la franca disposición para transformarse en su propia crítica.

Para desgracia de la gente seria, y para felicidad de todos los demás, Griselda Gambaro no hay una sola. Y no sólo hay varias, sino que es posible que algunas de ellas sean contradictorias, lo que no sólo es un mérito sino que inyecta constante vitalidad retransformadora en sus textos. Y digo mérito, porque habiendo podido ejercer el arbitraje de su sentido y establecer un teatro de autor como hicieron la mayoría de sus contemporáneos, ha promovido una discusión que sólo puede sostenerse teatralmente para conquistar una posición que por la naturaleza de la lucha es necesariamente efímera. Se ha burlado de varios secuestradores y ha zigzagueado entre dragones sin necesidad de ningún san Jorge o, lo que es peor, llamando a varios al mismo tiempo. Considerando que es una autora nacida en el país del tango y en el barrio de la Boca, si hubiera hecho esto con su vida, ya la habrían apuñalado hace tiempo. Quién diría, una señora tan seria, con obras tan insaciables y veleidosas. Y eso no es un chiste, casi afirmaríala que lo que sugiero es poco. Recuerdo que cuando puse en escena *El campo*, en 1984, fui vituperado por defensores del texto, que reivindicaban hasta las acotaciones que yo había desconocido, y me acusaban de falsear todo, de arruinar la obra, la defendían desde otro gambarismo militante. Y si yo no he reaccionado de la misma manera ante otras versiones de sus obras, ha sido solamente por discreción. Sin embargo, esto sucede pese a lo que se suele pensar, decir y escribir sobre Griselda Gambaro: ella puede estar en varios campos a la vez, pero siempre en boca de otros; de uno de esos recorridos, en los que fui cómplice, hablaré con más certeza. A los otros los supongo.

## II

Griselda Gambaro está unida, junto con Pavlovsky, y casi como un emblema, al reconocimiento que el teatro argentino puede hacer de una propia vanguardia. Reconocimiento aparentemente superficial, pero profundamente despectivo y excluyente. Aquí se han aceptado obras de

vanguardia, principalmente europeas, pero no la posibilidad de tener la propia, y mucho menos de aprovechar su utilidad y considerarla parte necesaria de la totalidad. Se han establecido diferencias organizativas y de producción o políticas, pero no estéticas, y al no haber diferencias aceptadas, tampoco puede haber intercambios. Como no se ha reconocido la existencia de una vanguardia, la vanguardia era y es rarezas que ya fueron rarezas de otros. Para la crítica, para la universidad y hasta para los gremios teatrales, el teatro argentino no parece haber sido siempre más o menos el mismo al mismo tiempo, seguro en sus clasificaciones históricas. Incluso si alguien adujera que en González Castillo o en Vacarezza hay fragmentos o ideas que atentaban contra las formas narrativas que heredaban y desarrollaban más evidentemente, o contra las que se les reconocía, sería tomado por una extravagancia oportunista. En este sentido, el caso Gambaro es curioso, se la reconoció pero se la cristalizó en sus comienzos para siempre. Su notoriedad inicial en el mitológico Instituto Di Tella, y hasta el estilo gráfico de sus primeras obras editadas, la separaban de lo que entonces aparecía como la renovación teatral aceptada por el propio teatro: Cossa, Halac, Gorostiza, Dragún, Somigliana, De Cecco. Si bien esta división hoy no parece tan estricta si se analizan los textos, sino que era el resultado de agrupamientos estratégicos para conquistar espacios de producción, la mitología la exigía con fuerza perdurable. Griselda Gambaro era la autora “literaria” de una tendencia que no encontraba su único eje en los textos y que, para decirlo de una manera muy amplia, no era naturalista clásica ni brechtiana confesa, y convivía en un espacio real, barrial e imaginario con otras artes y modas.

Puede arriesgarse algo: el Di Tella representaba una modernidad soñada por la Argentina, el sueño de un país industrializado y sin cuestionamientos populares perturbadores. No debía ser en vano que el instituto llevara como nombre un apellido que era una marca de auto, producido por una empresa argentina que competía sin inferioridad con las multinacionales y que se expandía en muchas ramas industriales, desde el petróleo hasta los montoneros. Sin intentar colmar de sentido a la motoneta, y por irritante que suene, el Di Tella puede aparecer como la festiva zona de un país imaginario que mantenía un diálogo con la cultura de las grandes metrópolis —con predominio de la norteamericana, la tradicional de la oligarquía fue la europea— y donde se accedía a la ilusión de que más o menos podíamos tener lo mismo, aunque fuera menos. Sueño de raíz indudablemente peronista, pero de un peronismo sin peronistas, sin CGT, sin Perón, sin Apold, y con arte moderno. Pero no es para irritarse tanto retrospectivamente. Las modas son imposibles

de evitar y en la servidumbre que imponen se cruza de todo. Así como se repetían *happenings* de Nueva York, en el intento desenfrenado de producir símiles surgía a traición la parodia que teje el estilo más argentino que pueda pedirse. Las personas mayores que andaban por ahí quizás todavía se acuerden de los primeros cuadros de un pintor llamado Pablo Mesejean, que murió en París, como Arolas, tratando de ganar guita en Europa, como Florencio Sánchez, pero diseñando ropa, como Jaman-dreu. Claro que el Di Tella no era un sindicato clasista, pero no creo que por eso deban taparse con alquitrán los cuadros de Macció. La historia de la cultura nacional no la hacen los comisarios políticos de la conciencia ni las preferencias de uno, se hace sola, como puede.

En aquella mezcolanza del Di Tella estaban también las primeras obras conocidas de Griselda Gambaro. Actuadas y dirigidas por Petraglia y Villanueva, con escenografía de Leal Rey (todavía sobrevolaba Beckett), vecinos de la Minujin. ¿Qué se podía suponer sino que era una autora moderna, remodelada? Desde allí, desde entonces, sus obras han cargado ese karma, lo han querido descargar, se lo han encajado de nuevo. Porque puede decirse que si la continuidad de esa vanguardia era irreal, porque no existía el país que podía sustentarla, Gambaro se orienta decididamente hacia el profesionalismo en el orden teatral que permanece en el país dependiente. Sin abandonar otras propuestas, empieza a jugar el juego de un escritor que quiere ver un mango o sus obras hechas: varias líneas a la vez, a ver cual emboca. Separados de esos avatares, los otros autores nombrados reclamaban para sí el “teatro argentino”, dando por sentado que se establecían en una continuidad directa con el pasado. Visto a la distancia, la demostración de su historicidad era construir historias con personajes de clase media y tomárselos en serio —lo que no es cierto en todos, pero era la moda que los abarcaba— y enfrente, Griselda Gambaro seguiría siendo “moderna”. No importa que el estreno de *El campo*, en 1968, haya sido un claro intento de profesionalización especialmente ambicioso que incluyó a un director estrella del naturalismo, actores importantes, un teatro de 600 localidades, ni que haya adaptado *Casa de muñecas* con un planteo similar. Cuando en 1984, la Comedia Nacional elige *El campo* como una de las obras de su primera temporada democrática luego de muchos años, la coloca después de un estreno de Roberto Cossa y antes del estreno de un nuevo Moreira de varios autores, entre los que estaba De Cecco. La obra “vanguardista” era de hacía 15 años. Y puedo dar fe de que nadie de la dirección del teatro la había leído, al menos recientemente, porque yo tuve que llevar un ejemplar para hacer las copias y comenzar a ensayar, y varios asesores me sugirieron volver a

realizarla con los mismos actores que la habían estrenado: la vanguardia era cristalizada, era vanguardia de museo.

Kantor decía, muerto de risa, que se aburriría mucho siendo de vanguardia, porque le parecía andar por un aeropuerto supermoderno, lleno de señales y horarios, donde era imposible perderse o equivocarse. Ese vanguardismo transformado en inútil todavía abruma a Griselda Gambaro con adjetivos trasladados de los manuales sobre la vanguardia europea de los sesenta, pero así se saltea la comicidad de muchas de sus escenas, su atención a la política de la producción, su lugar en un imaginario con filiaciones clave en el propio teatro argentino: es “moderna”, y eso basta a los vigilantes de la normalidad que pretende no tener estilo. Curiosamente, *El campo* podía haber sido tomada como una premonición excesivamente realista, anticipada sólo 15 años.

Como si ser moderna no fuera suficiente, Griselda Gambaro es, además, mujer. Y si bien es muy difícil, o imposible, llamar a un texto femenino por el hecho de que lo escriba una mujer, su condición personal ha operado de manera importante en su consideración teatral. Claro que hay textos femeninos, pero por la actitud que sugieren de quien los escribe, y los modelos de formalidad que indican en nuestra cultura de hombres; por ejemplo, la mayoría de la crítica teatral es “femenina”, y del tipo más inaguantable que puede ser una coqueta caprichosa, tenga los genitales que tenga.

Ser mujer en Griselda Gambaro es un factor, pero un factor influyente. Ha despertado un trato peculiar, y se le supone una feminidad delicada, discreta, hogareña, construida con detalles cotidianos encantadores, que trenza con primor, sabiduría y ternura. Algo así como si sus obras fueran pesadillas fugaces que cuenta una Sarah Kay ya casada. Es exótica y propia en el mundo tan resquebrajado del teatro, como una cantante de tangos japonesa. Es cierto que en algunas de sus obras aparecen fantasías que se suelen atribuir más a las mujeres: ser atacada sexualmente por hombres brutales que con su agresión transforman la inferioridad de la víctima en madurez. Pero la figura simétrica de ésta, el amor fraternal, amistoso, desexualizado de otro hombre, no puede encontrar fundamentos tan arquetípicos en lo femenino. Salvo que uno suponga que las mujeres se inclinan a desmerecer los impulsos pasionales de los hombres y que entonces algunas obras de Ibsen fueran escritas por su esposa. Pero no es el caso. Se puede pensar que el espanto del sexo arrasó todo, y que a su paso hay que ir zurciendo los destrozos para tejer una red que lo excluya, pero eso no es femenino ni masculino.

De todas maneras, hay algo que no llego a comprender y que sólo me hace sospechar esa adoración que despierta Griselda Gambaro entre

las actrices argentinas, que sin embargo la suelen representar tan poco, que siempre la dejan para una oportunidad mejor. No se puede evitar la impresión de un prostíbulo provinciano adonde llega una pariente que estudia arte en la gran ciudad, todos contemplan su carpeta de dibujos con éxtasis, pero nadie los cuelga, aunque sean ellos los retratados, y todos están orgullosos de sus éxitos lejanos, como si supieran que no nació para ese ambiente. Se pueden pensar muchas cosas, pero ninguna es grata. Moderna desde hace veinte años y para siempre, y femenina: máscaras provisionarias, ciertas pero forzadas, de una dramaturgia que puede adoptar muchas otras, que con sus propias mañas puede retorcer esas máscaras y formar nuevas, las que vengan. Para hacer una prueba rápida, basta tomar un ejemplo de *Del sol naciente* y leer el nombre del Hombre Malo y Prepotente –Oban– al revés. No se puede negar que es un nombre con un reverso ambiguo: nabo puede ser tonto o pene, lo que no es necesariamente lo mismo. El mismo personaje en *Sucede lo que pasa* se llama Z (amor), lo que por el orden alfabético de las letras primera y última indica sin duda que es el amor al revés. Y se puede seguir paseando por adentro del texto. Las palabras son demasiado maliciosas para agotarlas con una sola moda.

Una mujer moderna y sutil puede ser un reo visto al revés y muchas otras personas. La cuestión es hacer hablar entre sí a sus palabras, con el coro de todas las voces que las distorsionan y las contestan.

### III

Claro que la suerte de un dramaturgia en un teatro no depende sólo de sí misma, sino de con quién baila y qué baila.

En 1970, yo no conocía personalmente a Griselda Gambaro. Circulábamos por distintas barras. Había visto sus dos obras en el Di Tella, seguramente alguna foto suya, y nos habíamos cruzado elogios en reportajes. Ella me escribió una notita en la que me invitaba a cambiar ideas, sistema de contacto que tampoco era habitual entonces. Conversamos varias horas en un café de Reconquista y Charcas. Allí me enteré de que su intención era proponerme la dirección de *Información para extranjereros*, a lo que yo contesté asegurando que mi alejamiento del teatro era definitivo, y que lo mejor que podía hacer ella era escribir novelas. En realidad, como ojalá se note en estas líneas, estuve más receptivo de lo que parece cuando lo cuento. En esa conversación y en las muchas que siguieron, no demasiadas referidas al teatro, se impuso algo como una modalidad estable, una mezcla de confianza a distancia, en la que

avanzan con prudencia el tiempo y los humores. Muy Debussy, pero tocado por alguien maduro, mujer u hombre. De mi sometimiento a ese estilo procede mi lentitud en comprender su obra.

La cosa fue así: bastante tiempo después de ese primer encuentro, Griselda Gambaro me llama y me dice que ha escrito una obra que va a representar Soledad Silveyra, y que por qué no me dejo de embromar con el psicodrama y los experimentos, que haga teatro para mucha gente y gane dinero, y que dónde me creo que estoy. La obra era *Sucede lo que pasa*, que creo todavía no tenía nombre. Era la época en que Soledad Silveyra llenaba todas las noches el teatro Blanca Podestá y rompía todos los *ratings* de TV. Nos encontramos con la estrella, pero todo terminó en la primera reunión. Pasó el tiempo, y en 1975, el Teatro Popular de la Ciudad decidió representarla con Virginia Lago, Onofre Lovero y Víctor Hugo Vieyra, y por sugerencia de Griselda Gambaro me ofrecieron la dirección. La obra —para mí pero no para Griselda Gambaro— hablaba del despertar a la sexualidad de una adolescente, que encuentra varias iniciativas masculinas, el hombre mayor paternal y exhibicionista que quiere someterla, el médico buen muchacho que le ofrece un noviazgo, y el hermano infeliz y enfermo que la necesita por su debilidad. Ella se queda con el hermano, junto al que puede buscarse como persona y no como satisfacción de los demás. Este camino de “dignidad” de la protagonista no fue puesto en duda por mí, y cediendo a los encantos más superficiales de la obra la dirigí sin interpretarla. Había un tono angelical en los protagonistas jóvenes y una solemnidad gangsteril en el mayor, flotaba una sabiduría admonitoria y pueril en todo mi trabajo, que era desesperante. He visto a otros/as cometer el mismo error: llevar el protagonismo femenino a un extremo total, hasta que casi toque la primera persona de la prosa, sin calcular que su aparente densidad trivializa todo: un monólogo de una mujer en un paisaje de sombras humanas, vagamente masculinas, en el que ella se recorta con una sensibilidad que puede ser fatua. Después, durante los años de la dictadura militar, elaboré un plan de trabajo sobre *El miedo* y *La gracia*, dos obras que a Griselda Gambaro mucho no le gustaban y a mí me siguen pareciendo fantásticas. Eran obras que entonces no se podían hacer, y además, por variadas prohibiciones, cambiamos de país, pero no coincidimos, así que sólo nos escribíamos lamentos y nos malentendíamos.

Cuando en 1984 me llaman para dirigir *El campo* en la Comedia Nacional, la experiencia fue muy especial: era una obra que yo había visto en dos versiones distintas siendo ya un hombre grande, y que sin ser todavía un viejo encontraba cambiada totalmente; las modas se deshojaban en cada lectura. Todo el horror de la obra dialogaba con otro horror social.

Era un año en el que todos los días aparecían en los periódicos planos de los campos de concentración locales, testimonios de detenidos, sorpresas acongojadas de los distraídos, confesiones de los torturadores y asesinos, pero muy pocos culpables castigados. En la dirección de la Comedia Nacional, que mantenía la tradición de ser desmesuradamente oficialista, se esperaba una versión “vanguardista” de la serie de TV *Combate*, con nazis malos, prisioneros esqueléticos y donde el modelo de identificación colectiva fuera el aparentemente ingenuo contador Martín. Por supuesto que otra versión no chocaba con una censura directa, pero sí con obstáculos, fastidio e imposibilidades. ¿Por qué no hacíamos una obra de vanguardia de una vez por todas, de esas de los setenta, y nos íbamos de una vez? Allí, arrinconado por los inconvenientes, me di cuenta de que esos textos se iluminaban si se pensaba en los actores argentinos de los cuarenta y cincuenta. El rol casi permanente de un hombre mayor, vital y perverso, enamorado y severo –Zamora, el Doctor, Franco, etcétera– no tiene ahora posibilidades de ser cubierto con el ejercicio experimentado de un imaginario paternal. Para que se entienda lo que quiero decir sin dudas: me gustaría que alguien piense desde Muñío hasta Francisco Álvarez recorriendo los diez nombres que se acuerde, incluyendo a Sandrini y Hugo del Carril. En esas usinas, estos textos serían material radioactivo, potenciados en ese estilo que hoy se ha exilado, ciego y amnésico, en la peor televisión, donde tal vez muera para gloria de nadie. Con hilachas de esas ideas –porque algo ínfimo pero algo iba quedando en las interpretaciones– se armó la obra: los nazis no eran hombre malos sino militares exitosos que hasta habían estilizado su uniforme y la svástica; los prisioneros, víctimas complacientes vestidos de mucamas lujosas pero sin rostro; Emma, una coqueta amaneradamente femenina. Los únicos sonidos, aparte de las palabras y los ruidos, eran tangos cantados por Gardel y Corsini y los presos tarareaban el vals criollo *Desde el alma*. La única escenografía, el plano de un campo de concentración argentino sostenido por una mano gigantesca. En los ensayos, en las funciones que siguieron me encontré con una autora solidaria y entusiasmada aún y principalmente con lo que parecía contradecir lo que habían sido alguna vez sus intenciones. Creo que la estimulaba la disidencia. Eso es lo que se llama dejar vivir a un texto su propia vida.

Cuando inmediatamente después le pedí a Griselda Gambaro *Puesta en claro*, ya no leía sus obras de la misma manera. Del respeto inicial, la experiencia me había trasladado a una discusión interna del texto, que no iluminaba ya toda la escena sino que circulaba por allí como una luz más y con distintos filtros. Otra vez, como en *Sucede lo que pasa*, como en *El campo*, se trata de una mujer entre hombres. Pero en lugar de seguir

la narración de las aventuras de Clarita y de cómo busca las posibilidades de vivir a costa de lo que sea, todo se volcó a las ganas de vivir de cada personaje, de cómo quieren un hogar, que es un lugar donde no se puede desear algo a ultranza, y por eso todos fracasan. De esta obra hice dos versiones sucesivas, en la primera mostramos con Cristina Banegas improvisaciones que el texto nos sugería, las relaciones sexuales entre Clarita y el Doctor, una orquesta de tangos que abusaba de la cocaína, las operaciones quirúrgicas sobre el cuerpo de una mujer, imágenes que no estaban ni antes ni después de una historia, sino que formaban pantanos imaginarios entre las palabras del texto. Sinceramente yo pensé que Griselda Gambaro iba a retirar hasta su nombre como referencia (se llamaba *Ensayo público de una obra de Griselda Gambaro*) de ese buceo en las bajezas, pero escribió su defensa. Después de esa pérdida de respeto hicimos la segunda versión, con el texto palabra por palabra y apareció una corrida que me parece fundamental y abierta: nada indicaba ya que debiera cumplirse el triángulo hombre mayor malo / muchacha agredida / hombre joven fraternal. El hombre mayor es asesinado por la muchacha, junto con otros hombres malos subalternos, y son asesinados con el placer, comiendo algo que les gusta, y el hombre joven deja en el camino su idiotez asexual (y eso era la versión) para bailar un tango —un hombre con una mujer—, con la asesina sobre los cadáveres. Saliendo de la enunciación del lenguaje teatral culto, como estaba escrita la obra, el personaje femenino vulgarizaba la pronunciación hasta hacer insoportablemente escolares las sentencias y la reflexiones. Sobre esa pista, todo se armaba de otra manera, era la venganza de la mujer sobre su opresor lo que libraba al hombre que la seguía y recién después a ella. Todo con una estética lumpen, luces de bombita desnuda y tubos fluorescentes, paredes forradas de papel de diario, el público en el centro del espacio, la acción alrededor. Clarita se ponía en claro, y mostraba que estaba loca de amor, pero que el exceso de masculinidad que trataba de convertirla en un juguete la transformaba en una asesina. No en vano el primer título de la obra, en 1975, era *Una tragedia isabelina*, con el chiste político que eso implicaba en la Argentina de esos años. La crítica sería cargó sobre la puesta en escena a sablazos, y otra vez Griselda Gambaro escribió en su defensa. De lo que no cuesta deducir que defiende en los hechos hasta su propio cuestionamiento, y que no se resiste al calidoscopio caprichoso de los nuevos tiempos, que no se toma en serio. Si esto fuera una reunión de actores trasnochados, bastaría una frase para sintetizar estas líneas: lo que tiene de bueno Griselda Gambaro es que no se la cree, y eso sería entendido en cualquier país occidental.

Una vez, una actriz me contó que mientras estaba actuando, oía que una mujer decía palabras con entusiasmo y ella se preguntaba: ¿quién es la que está hablando? Era ella que no podía callarse. Esas palabras que se modulaban solas, que se habían apoderado de una boca perdida, la suya, eran un texto teatral químicamente puro.

En esas ráfagas del teatro es impredecible el futuro de la fama, del recuerdo, no hay verdad que valga como cierta. Lo que es seguro es que estos años de teatro, estos veinte años, solo pueden ser comprendidos y reconocidos poniendo las obras de Griselda Gambaro en alguna constelación, porque ya han definido muchos horóscopos. Sin ellas, todo hubiera sido distinto. Está en sus futuras obras que todavía cambien más este teatro, que buena falta le hace. Y si no se ocupan de eso sus futuras obras, puede ser que lo hagan las obras que ya escribió, por su cuenta.

Bocas perdidas para posarse un instante siempre habrá y vaya a saber qué invocarán.

**III**

**Dígame quién soy, maestro**



## Dígame quién soy, maestro

El actor/actriz está enfrente de uno.

Primero hay que mostrarse interesado. Después, sorpresivamente, hay que decirle que a uno no le gusta eso que a él parece encantarle. Si eso se le dice, con un rictus de desprecio, el golpe le afloja las piernas. En el acto hay que dar un paso al costado y mostrarse fascinado con el actor que tiene a su lado y no mirarlo más. Eso lo voltea. Puede no ser un KO, pero casi seguro lo manda al suelo.

Ésta es sólo una de las maneras de desconcertar a un actor o de hacerle daño o de someterlo, pero hay decenas, algunas mucho más sádicas. Claro que uno tiene que estar listo para los contraataques, que ni pienso revelar, que por crueles que sean tienen la atenuante de que a la larga los que pierden son casi siempre los actores. Pobre gente.

Ninguno, ni siquiera los más famosos, son insensibles a estas estrategias. Aunque el que los ignora o los desprecia sea un tarado, su opinión es la prueba de que ese sentimiento existe, de que no ha logrado borrarlo del mapa, de que el mundo no ha cambiado. O sea que posiblemente alguna vez vuelvan a ser nadie, por mucho esfuerzo que hayan hecho y muchos halagos que hayan conquistado. Los que no son famosos y ricos, son casi permanentemente *sparrings* de cualquier sádico de bolsillo, de cualquier cafiolo en banda.

Por supuesto que ese mismo actor se puede creer el halago más desmesurado, la admiración más incondicional y masiva. Todo esto suele ser tan burdo y violento que no hay psicología que alcance para manejarlo, y hasta los psicoanalistas más pintados y cancheros han terminado enredados en estos tejemanejes de la pasión social que se hace íntima. En el mejor de los casos, la experiencia le indica a uno, medio de costado, que si no puede mudarse de ese barrio porque le gusta y porque lo necesita, es mejor tratar de disfrutarlo según se van sucediendo las estaciones del año. Pero, por encima de la literatura que habla del arte actoral, hay relaciones y funciones que lo muestran de manera más impúdica y práctica. El vínculo que une a los actores con los productores es especialmente interesante, como también lo es el que mantienen con los representantes que les consiguen y negocian trabajos. Es interesante porque muestra cómo se puede convivir con la sordidez sin encontrar nunca el fondo. Otra relación no apta para almas bellas es la que establecen la mayoría de los actores con los libretistas de teatros, capaces de hacer con una persona lo que hubiera dado envidia al mismo Dr. Moreau. Creo que si Alberto Migré escribiera sus memorias, pocos serían los que se animarían a leerlas; hasta cambiarían los colores, la prensa amarilla empezaría a parecer rosa.

El actor argentino carga además otra cruz: está siempre empezando. No sólo porque rápidamente se olvidan de él, sino porque además lo obligan a que él se olvide rápidamente de los otros actores, y particularmente de los que lo precedieron. Nunca está continuando nada, ni un estilo personal, ni una tradición ni una técnica. No solamente no recibe nada en herencia, sino que lo que consigue no se lo dejará a nadie, ni continúa ni lo continuarán.

En este panorama aparecen las modas de afuera, lo que se supone es un camino para llegar a algún lado. Viene cada tanto un maestro, un modelo del éxito. Puede ser Barba, Kantor, De Fazzio. De algunos se sabe que hacen, se pueden ver obras, de otros ni siquiera eso. Imagínense lo que pasa: van en masa a preguntarles quiénes son, y como el otro no lo sabe, vuelven a creer que no son nadie. Cada vez más desesperados, más amnésicos, más solos. Claro, el que viene no tiene por qué andar pensando en lo que nos haría falta, ni en quiénes somos, ni en el teatro argentino. Lo invitan, le pagan, le hacen preguntas, las entiende más o menos, no las entiende, “se compra” algo de cuero, se coge a alguien, pasea, se despide y se va. ¿Qué se le puede pedir? Siempre es bueno acordarse de algo: en pleno Proceso vino unos días Peter Brook a promocionar una película que había dirigido y se lo invitó a tener un diálogo con los actores argentinos en el teatro SHA. Ernesto Schoo traducía preguntas y respuestas, meta teatro vacío, teatro sagrado, me parece que usted escribió una vez..., cómo está Glenda Jackson, el Aquascutum es inimitable, cuéntese un ejercicio, y ese fin de semana el diario *Convicción* publicó un suplemento cultural sobre la reunión con el título “Diálogo entre dos caballeros ingleses”. Lo juro. Era el diario de la Marina, que incluso llegó a hacer trabajar secuestrados en sus talleres. Y Peter Brook estaba lo más tranquilo. Al fin y al cabo, si los que estábamos en ese infierno, endeudándonos para toda la vida con quienes a él lo subsidiaban, le pedimos que venga a hacer de Miss Mary, es cosa nuestra. El arte es otra cosa.

Ahora vienen De Fazzio, Barba, Kantor. Se supone que en lugar de pensar en lo que hacen, apreciarlo hasta admirarlo y ver con qué se puede quedar uno, vienen a traer una guía, una clave, una explicación, un rumbo. Ya se pueden imaginar algunas de las deslumbradas iluminaciones que producirán las clases de De Fazzio: todos como catatónicos que están al borde de su primera palabra, de su primera sonrisa.

El actor/actriz está frente al gran maestro.

Es como un obeso que ha sido expulsado de su hogar porque no entra frente el aviso de Slim Center. Sólo en 21 días podrá ser como Pata Villanueva o como el antes chancho Mario que ahora es torero. Él también puede salvarse.

Lo curioso es que pesa 45 kilos y está muerto de hambre. Le hicieron creer que es gordo y que pesa 200 kilos.

## Los cursos de teatro: entre verdades abstractas y humillantes mentiras

En Buenos Aires, la mayoría debe conocer a alguien que está haciendo un curso privado de teatro. O peor: es posible que muchos de ustedes sean esa clase de estudiantes de teatro.

Porque aunque a la máquina teatral le resulta indiferente tanto estudio, y lo evidencie con su nivel y sus posibilidades, cada día hay más gente dispuesta a enrolarse en uno de los miles de cursos que se ofrecen. Hasta los actores siguen haciendo cursos de teatro y, pese a que el poco trabajo que consiguen es en programas de televisión, comerciales de publicidad o cine, igual consideran fundamental estudiar lo que casi nunca practican. Incluso hay gente que proclama de antemano que no le interesa representar nada: también asiste fervorosamente a cursos de teatro.

Con tanta difusión, no resultará difícil ubicar lo que voy a describir.

Un grupo de alumnos se reúne con su profesor cuatro o cinco horas por semana. Han elegido para trabajar, por ejemplo, una obra de Shakespeare. Practican ejercicios para aclararse las situaciones de las obras, improvisan en torno a ellas, y tratan de memorizar algunas frases importantes de la prosa de Astrana Marín. Es, ya se ve, un curso bastante avanzado. En las clases se relajan para que su cuerpo no sea un obstáculo del espíritu, sacuden la cabeza, la hacen girar, se concentran con los ojos cerrados, bien flojitos el cuello, los brazos y el trapecio. Intentan desbloquear la verdad, que en el interior de cada uno contiene el personaje dormido. Cuando lo despierten le oirán decir esas palabras que ellos, para ganar tiempo y mientras el otro apoliya, van relejendo.

Algunos días la verdad se acerca a la superficie, en otros huye, y en instantes felices la roza. Después de cada actuación comentan, discuten, descubren algo que no sabían, se exponen en confesiones íntimas, se comprometen, qué tanto. Como éste, igual que todos, es un grupo dirigido por un sabio; hasta los errores revelan algo positivo.

Cuando la clase termina y toman un café en su bar, comparten aún más las sensaciones que los asaltaron en la clase, principalmente aquellas que la resistencia impidió aparecer —aquí los que hacen terapia aprovechan para mortificarse con esa neurosis maldita que les impide expresarse—. En este grupo hay dos clases de alumnos: los que son solamente estudiantes, que mantienen, tanto en la clase como en el café, la expresión drogada de huérfanos que han encontrado por fin a su Novicia Rebelde, y los que son “profesionales”. Éstos aprovechan esos encuentros para comentarse lo que han conseguido para ganarse unos pesos, se pasan datos, pero no tienen una

actitud uniforme: alguno se refiere a sus trabajos actorales con fría sobriedad porque al fin y al cabo es un trabajo como cualquiera, otros reniegan del esfuerzo que les cuesta ser frívolos o parecer tontos en los canales de televisión, y no faltan los que desprecian abiertamente lo que hacen fuera del curso. Nunca faltan anécdotas sobre algo espantoso que pasó en la última grabación o sobre la bestialidad de un director de cine o productor. Y todos suelen coincidir en que así como de elevado y profundo es el curso, la práctica se invierte hacia lo vulgar, primitivo y comercial. En uno son conducidos hacia la verdad y la belleza, en la otra los maltratan, los bañan con manguera en el patio de los canales y ni siquiera los defienden los representantes, como buenos fiolos, y esto no importa, resistirán. Allí, en el curso, en *los* cursos, mantendrán viva la semilla del arte, la protegerán con sus cuerpos de esos animales que gozan pisoteándola. Y como suplemento especial irán a los cursos de Darío Fo o de Peter Brook, que si vino tres días con la dictadura bien puede venir quince con la democracia, o de quien sea que traigan.

Bueno, ya es suficiente. Civilización y barbarie en un solo cuerpo, hábilmente combinadas para no romper el equilibrio del sometimiento.

Me pregunto: ¿serán los cursos de actuación de hoy una condensación perversa del teatro independiente de hace décadas? ¿Será por eso que son una farsa? Porque si algo se evita sistemáticamente en esos cursos privados es su propia ubicación en la historia del teatro argentino, lo que implicaría una cierta posición en la historia argentina. Y no sólo eso: la extrema idealización en la que se sostienen debe excluir de su universo toda referencia a la producción y a sus formaciones sociales concretas, porque eso mandaría de cabeza a la política, y en los cursos se puede hablar de teatro político, pero nunca de política cultural.

Demasiadas preguntas, se podría decir, para alguien que ya tiene que dar algunas respuestas, pero el que concurre a un curso debe tener muchas más colgadas sobre todo lo que le enseñan. Porque cuando una técnica no comprende la estética que la delimita y una estética no entiende la historia propia que recompone, se puede transformar en su más grotesca negación, y entonces ese grupo del que hablábamos no debería asombrarse de que ahí la verdad abstracta en el curso se complementa con las humillantes mentiras que deben sufrir para poder pagarlo.

Las cadenas son más resistentes de lo que se sospecha, pero conven-gamos que hay muchos giles que se dedican a reforzarlas. Seguramente en este momento hay alguien organizando un curso sobre las técnicas del cabaret berlinés de la década de 1920, y planea enseñar las canciones por fonética.

## Manual de autodefensa para estudiantes de teatro

### I

Supongamos que usted ha decidido estudiar teatro –un decir–, que usted quiere llegar a ser actor o director, ya sea para vivir del ejercicio de esas profesiones, para aparecer en ellas sólo ocasionalmente o porque le interesa el asunto por otros motivos. Puede ser que le interesen más el cine o la televisión, o que se dedique a la danza, pero pareciera que en algún momento cualquiera de esas vacaciones lo llevarán a un curso de teatro o que por lo menos pase por allí.

Esto pasa porque el teatro, acosado por la televisión, el cine, la música y la danza, se atrinchera en sus tradiciones, inventa su nobleza y proclama la exclusividad del conocimiento sobre lo dramático. ¿Acaso los actores más exitosos de la televisión no declaran siempre que un verdadero actor se demuestra en el teatro? ¿No es lógico creer que en sus cursos se aprenderá la actuación esencia, que servirá como referencia académica para definir a todas las otras como degradadas o menores? El teatro es la matriz de la actuación, se dice, y es de donde se sale para tratar de volver alguna vez, y aunque sólo se haya pasado por el teatro circunstancialmente, se inventa un recuerdo lleno de nostalgia y culpa. Hay que empezar por el principio, y el teatro es el principio porque en él se depositan los secretos de la actuación, es el inventor y el concesionario oficial. El teatro sabe, los demás sólo usan el reflejo de ese saber.

Bueno, son todas mentiras.

El teatro sólo sabe de teatro, y más o menos, más bien tirando a poco. El cine, la televisión, la danza, los recitales de música y hasta la publicidad saben mucho sobre la actuación y lo dramático, y eso que saben sería enormemente beneficioso para el teatro. Recuerde que el experimento más radical que pasó por el teatro del siglo, el *happening*, tuvo su origen en la pintura y en la música, y el teatro sólo supo mirarlo azorado; sin reflexionar que una negación tan absoluta de sus mecanismos y estrategias tenía la ventaja de desnudarlos de los hábitos y mostrarlos como una producción no natural. Un conjunto musical representa un modelo de relaciones, muchas veces contradictorio con las letras que canta, el estilo de ejecución es una actuación de la música, y la totalidad puede ser percibida como una obra que condensa varias narraciones. Como éstos, podrían pensarse decenas de ejemplos. Pero

incluso muy pocos de los que sirvieran de ejemplo llamarían actuación a lo que hacen, muy pocos se animarían a matonear al teatro desde su modernidad. Usted no tendrá más remedio, por ahora, que asistir a lo que se llama un curso de teatro. Que en realidad no es sino un curso de actuación. Puede ser que la nueva situación del país desinflame este encierro y haya otros remedios. Pero hoy en día, ése es el mazo con el que tendrá que jugar.

Créame, no es fácil imaginarse quién es usted, el alumno de teatro.

Puede ser un arquitecto aburrido, una señora inquieta, un mecánico de Villa Caraza, una desocupada, un periodista insatisfecho, un jovencito sensible, o varias de estas presentaciones simultáneamente. Puede ser una genial actriz en potencia, o un actor que ya es interesante y capaz sin necesidad de estudiar. O un imbécil. Todos van a estudiar teatro, y nadie puede saber quiénes son, qué representarían si los dejaran.

Es muy probable que usted no proclame sus sueños artísticos, y que por respeto, vanidad o inhibición sólo pueda farfullar que “le interesa el teatro”, que “quiere hacer la experiencia”, porque “no sabe si sirve”. No importa. No se preocupe por empezar tan confusamente.

Nadie tiene por qué saber lo que será. Total, va a ser lo que tenga que ser, y al final será nada. Así que no se caliente por tener al principio una claridad que sólo llegará a alucinar con el tiempo.

Puede ser que quiera estudiar teatro para conocer gente, porque cerró la escuela de Ikebana y le sobra tiempo, por recomendación de su terapeuta, porque a los actores de televisión los reconocen por la calle, porque su abuela paterna era declamadora, porque se siente demasiado parecido al progenitor del sexo opuesto y llama sensibilidad a esta sospecha, o porque ha sufrido mucho en su infancia y quiere gritárselo al mundo. O porque tiene miedo de volverse loco, o ya se está volviendo. O por lo que sea.

Todos los motivos son igualmente válidos e intrascendentes.

El teatro opera con su propia inteligencia, y si alguna vez lo encuentra, le devolverá estos motivos, pero con nuevos motivos mucho más simples y sorprendentes.

La cuestión es que usted quiere estudiar teatro. Y hay alguna posibilidad, una entre miles, pero una al fin, de que el teatro lo necesite a usted para seguir viviendo. De que en esa maraña personal que se oculta tras su vocación esté alguno de los transistores que están haciendo falta urgentemente.

¿No lo sabía? Esa actividad que usted tanto respeta, allí donde supone que estando sabría quién es, está pidiendo ayuda entre estertores, se debate como un sonámbulo aprisionado por la monotonía y añora las pesadillas que lo despierten.

Usted se está acercando, cargado de reclamos, a un agonizante. Ya tiene algo para pensar: ¿por qué quiere aprender a hacer lo que tan frecuentemente lo aburre?; ¿por qué quiere llegar a practicar algo que tan pocas veces logra atraerlo como espectador? Y esto llega a un extremo tan llamativo que incluso (y si no es su caso, pregunte entre sus futuros compañeros) hay quienes no han ido nunca al teatro o a lo sumo un par de veces.

Puede ser que su intento de conocerlo sea una necesidad de salvarlo, o puede ser que, perversamente, se acerque para disfrutar una muerte en su regazo.

Esto obliga a estar atentos, porque hay grandes posibilidades de que se encuentren para morir juntos, o para renacer. Mejor dicho, tal como están las cosas en nuestro medio, lo más seguro es que sólo se desencuentren y que cada uno muera o renazca por su lado. Y lamentablemente se necesitan.

Veamos, si usted quiere aprender teatro, ¿qué camino puede tomar? Puede inscribirse en alguno de los conservatorios nacionales o municipales. Hasta hoy (noviembre de 1983) tendría que cumplir una serie de requisitos –estudios anteriores, por ejemplo– e iniciar una carrera con un nivel que comprobará pésimo ni bien comience los primeros trámites, y que no le garantiza ningún resultado práctico salvo el cumplimiento de horarios. Por otra parte, lo conduciría hacia el estudio (estudio) de una serie de disciplinas paralelas a la actuación, y que demuestran un enfoque ridículamente conservador cuyo cumplimiento le reclamará buena parte del día. Y aunque en este tema –los centros de estudios que todos mantenemos con los impuestos que pagamos– radicaría una de las soluciones para desarrollar el teatro, por ahora la situación es ésa.

¿Qué puede hacer entonces? Su única opción es buscar algún curso privado, de los que han trepado en la Argentina sobre la inoperancia de la enseñanza oficial. En muchas disciplinas, por esos cursos han circulado conocimientos que no tenían otro exilio que el de las instituciones que los reprimían, aunque inevitablemente sirvieran, además, para tejer los ornamentos de moda en la palabrería de la clase media.

Sépalo: la casi totalidad de los cursos de teatro han trenzado una sólida red que encierra las vocaciones teatrales en una estafa organizada, que sólo produce la repetición de lo peor y trata de ahogar a quienes pretenden desgarrarla.

Pero ojo: también es cierto que muchísimos estudiantes de teatro necesitan esa estafa y, digan lo que digan, encuentran en esa práctica de los cursos y en el ambiente que los rodea el suelo en que su ocio y sus palabras se apoyarán para enredarse. Y mientras, engañados, creen perder el tiempo, cumplen meticulosamente con todas las aberraciones que la cultura ejercita, férreamente, en nuestro país.

“Estoy estudiando teatro con fulano” (con Ure, por ejemplo), dice todo el día el que no tendría nada que decir, el aturcido por su propio silencio.

No se asuste por eso, si es que usted quiere ser actor o actriz. Es inevitable. Durante mucho tiempo tendrá que pasar como pueda por arriba o por debajo de esas olas de estupidez y hasta tendrá que hacer la plancha con paciencia en algunas de esas olas, tratando sólo de respirar hasta haber recuperado las fuerzas.

Pero puede ser que usted, alguien, yo y otros cuando comenzamos a estudiar, necesitemos buscar otra cosa, ¿no? Y si la busca, quédese más tranquilo, o la encuentra o la terminará inventando. En última instancia, una de las finalidades de estas líneas es que pierda el menor tiempo posible.

## II

Hay otra clientela que se propone como estudiante de actuación: los actores, sobre todo aquellos de actividad no muy constante y poco destacada. Suelen concurrir a los cursos para vincularse a otros actores en su misma situación y cambiar información que aumente sus perspectivas laborales. Siempre se enteran de algo y, después de todo, ese dato se recibe con más dignidad allí que en los cafés vecinos a los canales. También mejoran su imagen gremial, se muestran como gente inquieta que busca perfeccionarse. Y, en gran parte, tienen la intención no muy confesada de participar en los proyectos de producción de su profesor: si no van a las clases, ese profesor no los vería nunca. O sea que de hecho están rindiendo una prueba, y pagan por rendirla. A mí me lo han dicho varias veces. “Quería que me conozcas, que sepás de lo que soy capaz.”

También hay otros, los más interesantes, que van en busca de ayuda por el desequilibrio que les provoca la ubicación de su personalidad en el maltrato de la profesión, o por las dificultades enormes que encuentran para sostener lo imaginario, al que tratan de resistir desesperadamente, anulándolo en su campo específico.

Son, generalmente, quienes son actores sin saber por qué o, si alguna vez lo supieron, ya lo han olvidado. Aquellos que han caído en la actuación para trabajar de algo, por tradición familiar, porque querían ser actores pero no actuar, o por casualidad. Solamente la gente decente cree que se puede ser actor únicamente por elección, que las musas acudirán a su llamado para arrancarlos de la escribanía o el almacén paterno. Hay quienes cayeron en el oficio de la representación por astucias malvadas de la historia. Y suelen estar allí tan a disgusto como está en su consultorio el dentista que sueña con ser actor. No saben cómo escaparse en algunos

casos y, en otros, cómo permanecer en lo único que saben hacer pero sin sufrir tanto. Tienen en contra toda la mitología de la vida del cómico, que los hace sentir gente especial, pero esos reflejos sólo los confunden y brillan sobre opacas tristezas y miserias. Éstos ya conocen dónde se produce lo “teatral”, eso que más adelante aconsejaremos a los estudiantes de teatro que busquen, pero no lo reconocen como extraordinario. Suelen estar sumergidos en el movimiento que lo produce, y se les ha hecho irrelevante en la masa informe del trabajo. Son actores a pesar de ellos, en el sentido profesional, y en contra de ellos en el sentido personal.

Creo que una de las percepciones más importantes en la pedagogía del actor es reconocer a un mal actor, porque en su expresión se muestran luchas quizás insolubles pero terriblemente concretas y, en negativo, una de las claves de la actuación. Esa carne forzada a un lenguaje que nunca transmite contiene casi siempre la crítica potencial de lo que le resulta imposible: los esfuerzos que hace por no actuar demuestran siempre con claridad las limitaciones de las técnicas.

El que no entiende a un mal actor tampoco entenderá al bueno, porque son simétricos, y el que rechaza horrorizado a los malos actores nunca disfrutará los realmente buenos, sólo se entenderá con los correctos, con los mediocres. Es difícil que un maestro de actuación no tenga una debilidad teórica por los malos actores. No digo por los que tratan de pasar por buenos y no les sale, sino por los malos. Esa debilidad puede ir acompañada de odio, pero algo importante tiene que provocar, porque los malos actores son una parte inseparable del teatro.

Qué hacer con ellos en los cursos es una cuestión de cada pedagogo. Incluso puede no admitirlos en algunos períodos, pero si son tratados con la misma rutina que los demás, es una buena pista para saber que sólo les están cobrando los honorarios. Y en ese caso ¿serán sólo ellos los estafados?

Todo comienza con la elección del profesor. Están ahí nomás, en hilera, esperándolo. Se los recomendarán en la mesa de un bar, en un pasillo de la facultad, en el éxito de una obra, en los comentarios de una revista, en los avisos de los diarios, en el apasionamiento de sus alumnos, en las columnas de *Segundamano*.

Por supuesto que su elección no será tan azarosa, pero sí puede resultar sorprendente, porque entre lo que se piensa de una persona y cómo esa persona se piensa en el teatro hay a menudo correspondencias incomprensibles. La cuestión es que usted elige un profesor de teatro y lo llama por teléfono.

Ya tiene la entrevista. No se inquiete, la mayoría, salvo que usted lo escupa en la cara, lo tomará como alumno. Si usted puede pagar, ya es

alumno de teatro. Lo ubicarán en un “curso de iniciación” (en esos siempre hay lugar), lo colarán en uno de entrenamiento para profesionales, lo adscribirán a un “seminario integral”, o a lo que sea, pero lo van a ubicar. Y si el profesor que lo entrevista percibe que usted es la punta de una prometedora cadena de alumnos –ya sea porque abandona otro curso y puede arrastrar en el cambio a varios compañeros o porque es una persona pudiente y vinculada–, entonces lo va a tomar aunque lo escupa en la cara.

No piense de esto demasiado mal: un profesor de teatro suele vivir de sus clases y la inflación lo corre como a cualquiera. Tiene, además, los meses de vacaciones, en los que no ve un peso (origen de los recientes “cursos de verano”) y, para peor, a lo largo del año los alumnos van mermando. Le aseguro que en noviembre muchos serían capaces de tomar como alumno a un deficiente mental.

Una salvedad, si usted viene de otros ambientes, por así llamarlos, más intelectuales o más informados, quizá tenga la sensación de estar conectándose con un medio particularmente inculto. Será una sensación fugaz, porque apenas comience la entrevista, ciertas condiciones y leyes de ese encuentro le obligarán a disiparla; pero no es engañosa, es cierta. El desarrollo conceptual y las posibilidades especulativas de la mayoría de los profesores de teatro son mínimas, incluso comparadas con los grados menores de cualquier otra actividad didáctica. No es que sean especialmente obtusos o poco informados, pero muchos parecen estar orgullosos en mostrar que ya están hechos de todo conocimiento posible. En realidad, conocen el poder que tienen y del que surge el pacto para ser admitido en su clase: el profesor “siente” y sabe conducir a los otros para que sientan. Ése es el documento que le harán firmar apenas tome contacto en la entrevista. En principio, usted debe admitir que está bloqueado, y esas barreras que el profesor puede disolver son las que impiden que salgan las “cosas” que usted tiene “adentro”. Y como probablemente en ese momento usted sólo sienta miedo y vergüenza, y le parezca que nunca sintió nada ni se pudo expresar (o a lo mejor es cierto), es casi seguro que necesite aceptar que el otro tiene lo que a usted le falta, y se olvide de quiénes son cada uno de los dos. Usted lo acaba de inventar como poseedor de los secretos de su obstruida vida y como quien tiene las llaves para que usted sea quien debe ser en el arte.

Si tiene frente a usted a un iluminado, a un sensitivo, ¿por qué habría que pedirle alguna razón?

No se deje tentar, o tíntese pero con ligereza; sólo están excitando en usted la confusión que tiene sobre lo que es el teatro y sobre sus posibilidades creadoras. Si usted proviene de un hogar donde el trabajo artístico no es bien visto sino más bien repudiado, donde la subjetividad se empasta

en un conglomerado de sometimientos, pueden ser esas experiencias las que elijan por usted, se impongan a su inteligencia y lo lleven a lo peor.

Es cierto que todo aprendizaje recorre, por lo menos por parte del alumno, estos caminos. Idealización, sometimiento, esperanzas de redención y transformación, carencia propia inventando la posesión ajena. Si uno no se cree que el otro tiene lo que uno busca ¿para qué diablos lo buscaría? El alumno tiene el derecho, o la inevitabilidad de creérselo, pero toda enseñanza debe avanzar sobre la demostración de que los conocimientos encuentran en esas maniobras un posible enemigo. Eso que el alumno cree del profesor, eso es el alumno aunque no todavía, y no necesariamente tiene algo que ver con el teatro, o es el teatro y él no lo sabe. El problema del profesor no es fácil: creerse lo que creen de él es fascinante; no creérselo implica aceptar que uno enseña para que el otro sea distinto o mejor que uno. Como habrá notado, el texto se fue solo a la primera persona. Las complicaciones sobre este tema se resuelven en la vida concreta de cada uno, y nunca fácilmente. Más bien son interminables.

Y aquí vale decir algo: con asombrosa potencia, muchas profesionales atraen a quienes necesitarían sus resultados pero que suponen equivocadamente que los recibirán más plenamente con su ejercicio, y para peor con la forma más burocrática. Así es como muchos profesores de teatro han aprendido a dar clases de teatro y no teatro (o lo que podría llamarse “lo dramático”) y entonces alcanzan ese rango didáctico repitiendo la conducta de sus profesores. Sólo enseñan una manera de enseñar, o sea que hacen como que enseñan y buscan alumnos que hagan como que aprenden, y si bien algunas de las palabras que dicen parecerían señalar hechos, se transforman en un mero ejercicio del poder. Y como siempre hay alumnos que se acercan con la intención de ser profesores de teatro, todos están contentos.

Claro que lo único que circula no es este jueguito de respetados y respetuosos y, repitiendo y repitiendo, a veces terminan pasando cosas raras. En algunos cursos de cuarta (generación), en donde se da la degradación de una cultura y la desorientación de un arte, puede aparecer un conocimiento que pocas veces alguien ve y aprovecha, porque generalmente en esos grupos nadie sabe lo que está haciendo. Las estafas pedagógicas de más bajo nivel suelen fusionarse con folklore no teatral, y alcanzar un pintoresquismo irresistible. El teatro, como es loco, aparece donde se le ocurre, a ver si algún vivo lo agarra.

Recuerdo el caso de aquel viejo actor desocupado que, en su oscuro departamento de un ambiente, daba clases individuales a alumnas que recitaban poemas de Alfonsina Storni, de pie sobre la inestable tarima que armaba en su cama con una tabla sobre el colchón. Bueno, ése tenía como veinte alumnas. Y hay muchos más, cada uno con su curro.

En la entrevista con ese profesor que le ha dado una cita, usted y él ejercerán lo que ambos creen que es seducción. No se vaya de boca. Él le hablará seguramente de las exigencias que plantean sus cursos, de la dedicación que debe consagrarles, del rigor al que deberá habituarse. En una palabra, le describirá una cosa seria. Algunos averiguarán algo sobre usted –en el mejor de los casos–, y le demostrarán que esos datos son rápidamente sistematizables por su experiencia y totalmente transformables en sus cursos. Conteste a todo sin mentir demasiado, pero preparando el terreno para averiguar lo que le será fundamental para elegir. Tampoco se guíe por una mala impresión inicial: aunque esté seguro de que nunca estudiaría con eso, practique en la entrevista y de paso aprenda para la próxima. Dígale, por ejemplo, que oyó hablar muy bien de sus cursos entre la gente de teatro, y que se lo recomendó alguna personalidad: un crítico o un dramaturgo prestigioso suelen ser infalibles. Cuando comience a preguntar, usted proceda con la mayor ingenuidad posible, amparándose en la importancia que tendrá ese aprendizaje en su vida. Maravílese de lo que escucha, que así las palabras vendrán solas. Haga como hay que hacer en la vida misma.

### III

Cuando vaya a la entrevista, usted ya debe saber la historia teatral de su futuro profesor. Concretamente, qué hizo en teatro, cuándo lo hizo, con quién lo hizo y cómo lo hizo.

No se descuide, averigüe todo lo posible, que no es tan difícil. En todas las oficinas que he trabajado había una o dos personas que habían estudiado teatro, habían llegado a hacer algunas cositas o pertenecido a algún teatro independiente o eran espectadores más asiduos de lo sospechable. En cualquier lugar de clase media que reúna gente siempre hay más datos de los sospechables. ¿O usted cree que es el único que se hace el gil?

Si no puede averiguar nada porque es tímido o no conoce gente... bueno, lo mejor sería que abandonara sus intenciones de estudiar hasta estar un poco más conectado. Usted es una víctima casi segura. Pero si igualmente quiere empezar, por apurado, no le queda otro camino que el interrogatorio directo. Aproveche la entrevista como un experimento.

En cualquier caso, de lo que se trata es de conocer qué versión tiene ese profesor de su propia historia, qué rescata y qué rechaza, qué parte de sus experiencias está dispuesto a transmitirle. Recuerde que buena parte de los profesores de teatro son fracasados que no han logrado insertarse plenamente en ninguna actividad, ni artística ni comercial, y que por eso han

elegido la pedagogía. Las clases les son necesarias para sentirse vivos, pero no serán el puente que lo conecte a usted con el teatro: son el escenario particular de ese profesor, porque es el único lugar donde puede ser una primera figura con un público estable.

Si se enoja porque usted le pregunta por sus antecedentes o por la opinión que tiene de los antecedentes que usted haya averiguado –y puede demostrar su fastidio de muchas maneras, simplificando, ironizando o demostrándole que si usted no sabe quién es él no tiene derecho a preguntar nada–, es una señal de que debe rajarse de ahí ya. Tenga la plena seguridad de que no podrá enseñarle nada o de que es un paranoico que necesita el poder para no derrumbarse. Si se queda a una sola clase, usted ya está medio perdido, porque la sola energía del grupo le aplacará toda curiosidad.

Puede pasar también que con mucha amabilidad le sugiera conversar de eso más adelante, porque en esa oportunidad no tiene tiempo para hablar de algo tan importante. Pero entonces, ¿qué entrevista pensaba tener? Si en ese contacto fundamental no puede dedicarle todo el tiempo que necesita, ¿cuánto le dedicará a un ejercicio? Mala señal.

Un pedagogo muy experimentado puede llegar a saber en media hora de diálogo qué clase de alumno tiene delante, de dónde viene, qué mitología carga, y discriminar todo lo superficial que una persona muestra en una entrevista y todo lo que no es superficial, y esto no siempre en sólo una entrevista. Pero lo que nunca puede llegar a saber sino en mucho más tiempo es qué clase de profesor está buscando ese alumno. Porque casi siempre, en una entrevista, el alumno despliega un estilo de conexión combinado y variable. Y si uno se toma el tiempo suficiente, la respuesta honesta puede ser: “No soy yo el que usted necesita, el que usted supone, el que usted ha inventado, o el que está esperando”. Pero para eso hay que oír. Y no haber perdido la intención de saber algo sobre uno mismo. Diría más: lo ideal sería que cada entrevista con un posible alumno se transforme para el profesor en una pregunta sobre lo que ha estado enseñando y lo que ha difundido sobre sí mismo. El punto ideal es que esa primera entrevista sea tan importante para uno como para otro, ya que la relación empieza a dos puntas, igualmente mitificada, cuestionadora y esperanzada. Y que permita, pese a esas inevitables confusiones, trazar algún plan para la segunda o para todas las que hagan falta y, desde ya, un plan para las clases, imponiéndoles períodos de tiempo real.

Si su posible profesor enfrenta su curiosidad, pero le contesta con un rosario de experiencias místicas, también tiene que irse, puede ser un psicótico. No crea en los ojos empañados que están arriba de esa boca que le dice: “Yo trabajé en *El casamiento de Chichilo, primera noche*, que

se dio dos días en el Teatro del Pendorcho. Una experiencia única”. Que le explique de qué se trataba, que la defina, que la ubique. Con esto no le estoy sugiriendo que se haga el botón porque entonces lo van a echar de todos lados y con razón. Pero trate de tener alguna certeza de quién es y qué hizo esa persona que tiene frente a usted. Con los datos que obtenga, cuando vaya a los teatros que nombró o conozca a la gente que estuvo junto a él, se podrá dar una idea más completa de lo que le contó. Y calcular si aquello fue una experiencia importante sólo para él o si puede llegar a definirse con referencia a la realidad teatral que le era contemporánea y en qué corriente se ubicaba. Incluso le puede llegar a pasar que descubra en el pasado de su profesor algo importante que él ha olvidado y que usted puede aprovechar.

No tenga pudor ni piedad. Usted no está poniendo en duda las experiencias de nadie, simplemente está tratando de descubrir el teatro, pero no tiene por eso que venerar a un héroe sordomudo que muestra cicatrices de no se sabe qué batallas. Acuérdense que muchos profesores sólo están tratando de reconstruir un momento privilegiado de su pasado, algo que suponen que una vez pasó, repitiendo un ritual privado y no procurando que los alumnos inventen su historia. Como se dará cuenta, la diferencia es fundamental: se trata del pasado de él o del futuro suyo, tan ilusorios el uno como el otro, pero uno será un intento de conquista y el otro una servidumbre segura. Tenga cuidado con las descripciones del pasado. Todos los profesores del teatro somos en eso actores uruguayos: si uno les cree, resulta que en Montevideo había un teatro más importante que en Polonia y Estados Unidos juntos. Lo que tiene que detectar es si las experiencias por las que tiene que haber pasado pueden ser analizadas, sistematizadas y transmitidas para poder ser consideradas experiencias y no traumas o delirios. Una de las más atroces características del teatro argentino, y sin duda uno de los motivos de su estancamiento, es carecer de historias, aunque sea una mera acumulación académica. Yo mismo acabo de mostrar una hilacha del error que critico: no es del teatro argentino, sino de la actuación argentina, en su vinculación con el teatro, el cine y la televisión, de lo que no hay historia. Hay dos o tres intentos que no le servirán para nada, excepto el libro de Néstor Tirri sobre el realismo, con el que yo no estoy de acuerdo, y no sé si él lo está ahora, pero es indudablemente un trabajo que por sí mismo es memorable porque intentaba vincular un estilo de escritura con la actuación sobre la dramaturgia, pero sobre la actuación y la dirección, nada. Ni siquiera versiones interesadas u oportunistas. Me estoy refiriendo, cuando hablo de la dramaturgia, a la contemporánea. De la anterior hay dos libros valiosos, los de David

Viñas sobre Laferrère y Discépolo, y algunos otros que usted tendrá que descubrir si le sirven para algo más que para saber fechas de estreno de sainetes. Incluso el pasado más reciente —lo que se hizo en estos últimos años— puede ofrecerse a quien comience a estudiar con un vacío amnésico. Si cree que estoy exagerando, pregunte. Le dirán que Roberto Villanueva era muy moderno y muy interesante, que Gené era muy serio, que Hedy Crilla y Fessler sabían mejor el método Stanislavski porque leían otros idiomas que el ajeno que practicaban. Por supuesto que cualquiera de los nombrados, y algunos otros, podrán decirle cosas más interesantes, pero dependerá de sus posibilidades y su paciencia.

¿Por qué el teatro argentino será una basura para la cultura escrita?

Al no haber memoria y registro, es muy difícil que alguien sepa quién es, o de quién debe renegar y a quién reivindicar. Sólo se oyen suposiciones y habladurías, chimentos menores, que colocan en primer plano las características personales de algunos protagonistas, sus manías y defectos, y no sus ideas estéticas y su estilo de aplicación, reduciendo todo a lo estúpidamente personal, a lo mínimamente caracterológico.

Así es como, para encontrar la pista de los conocimientos que recibirá, deberá recurrir a su espíritu detectivesco y sostener como pueda su interés por la cultura argentina (combinación que no sólo le resultará inevitable en este asunto), y del entrecruzamiento que vaya deduciendo —en el que las definiciones de vanguardia, realismo, etcétera, no querrán decir nada si no se las ubica en su práctica social— irán apareciendo cuáles son las experiencias que pueden ser condenadas en una tradición, y valorar si esa transmisión le interesa o le sirve.

A esta altura, cualquier estudiante de teatro debería pensar que es *Oliver Twist*, pero tan twist que nunca llegará al final feliz de la novela. No es para tanto; si empieza, verá que es interesante. De todas maneras, si no hace su propia pesquisa, la historia le llegará igual en cada clase de su profesor. Pero le caerá encima de la peor manera; se transmitirá en gestos, horarios, consejos, anécdotas, emociones privilegiadas, obras admiradas, proyectos imposibles, todo sin hilvanar en una versión, sin dirección y sin explicaciones. Como suele llegarle a uno la historia de la propia familia, aparentemente natural, inverosímilmente ciega, implacable en lo que trata de continuar.

¿No es lógico que quien se dedica a la pedagogía se ubique y reivindique un origen y una intencionalidad, aunque sean ilusorias? Esa versión que el profesor debe tener de sí mismo es un intento de detener el caos del teatro argentino, caos teórico que sirve para mantener un orden latente hasta ahora inmodificable. No importa cuál sea: significa que ese profesor

sabe que es alguien y que él no es el teatro. Tanta exigencia no quiere estimular a nadie para que se sienta el autor de *Raíces*, se pase la vida buscando a su Kunta Kinte teatral y hasta no llegar a Casacuberta no pare.

Es bastante más simple, por lo menos lo que resulta imprescindible.

Lo que sucede es que cada momento teatral que haya alcanzado vigor y originalidad en alguno de sus aspectos –incluso puede ser que se haya logrado en una obra sola– es porque se ha formulado, o por lo menos encontrado, un ordenamiento de los distintos registros que conforman el lenguaje teatral y que lo hacen posible. Los ha jerarquizado y ha logrado un funcionamiento entre los registros, esto quiere decir que tiene que haber trazado un sistema de prioridades y dependencias que comprenden (en el caso teatral), la actuación, la dirección, la literatura, la escenografía, el público, las retribuciones, la situación social a la que se accede con esa práctica, su vinculación con la política, el consumo del teatro en las distintas zonas del país, la recepción de la crítica, sus conexiones con el teatro contemporáneo y todas las cosas que aquí no pongo pero que son imaginables en este espectro.

En mínimos detalles de la enseñanza, casi nunca visibles, usted recibirá una transmisión casi genética de estos conceptos, aunque su profesor sea bastardo de un bastardo. El problema es que esos, por así decirles, “conceptos” pueden haberse desarticulado y transformado en nudos de confusión.

Un ejemplo aclarará cómo funciona esto. Supongamos alguien que haya tenido una participación importante o directiva en el movimiento del teatro independiente y, como la casi totalidad, haya pasado luego a la actividad profesional. Seguramente mantendrá una pseudomística del esfuerzo y de los beneficios del trabajo manual (clavar, pintar, barrer, etcétera) que se presentarán mezclados con la penosa e imprescindible participación en el mercado, sufriendo como mercancía las leyes de la oferta y la demanda. Hay muchas posibilidades de que la pseudomística aparezca como boba o inútil, porque en realidad la práctica la desmiente, y que esta práctica se muestre como inmoral porque la pseudomística la repudia. Las dos se anulan en una aparente crítica que neutraliza lo que debe recuperarse de cada una y, para que no fuera así, la única posibilidad sería algún pensamiento que ordene lo que significó ese pasaje, alguna explicación de la derrota del teatro independiente y de su absorción por aquellos a los que justamente se oponía. Si le enseña sin esa mínima concepción, calcule que lo que subyace en las clases será una ética que se moverá sola y para cualquier lado.

Estas líneas parecen exigir panfletariamente el desenmascaramiento de muchos. Pero no quieren ser solamente eso, que no sería poco. Pueden llevarlo a descubrir cuánto de valor ha sido sepultado y olvidado y cómo

muchas veces usted tendrá que aprender de su profesor lo que él ignora saber, lo que nunca trataría de enseñar. Puede ser que lo quiera seguir olvidando y terminen mal o que lo recuerde y comience a pensarlo. No hay que ser pesimista.

#### IV

Quiero ahora plantear algo que seguramente aclare un poco el origen de tantas prevenciones en las que insisto y le abra perspectivas para pensar muchas otras situaciones que se le presentarán en la carrera que proyecta iniciar.

Cuando usted se entrevista con un profesor, está tomando contacto con un grupo aunque no siempre con su representante más típico. Un grupo fundado por ese profesor y que le concede el lugar que ocupa, pero que lo abarca mucho más de lo que demuestra, o sea que, con bastante seguridad, ese profesor está bailando a un ritmo que le imponen, inventado él mismo por lo que creyó inventar. Sólo en una persona que enseñe en grupos muy distintos, con ideas claras y una obra personal muy elaborada o que se desempeñe en instituciones lo más pluralistas posible, esto puede amenguarse y flexibilizarse.

Pero, de todas maneras, usted pertenecerá al grupo y, si el profesor depende a su manera, usted dependerá de él totalmente. Este grupo puede estar compuesto por los alumnos de un profesor o tener un marco más amplio y abarcar a subgrupos dependientes de un grupo central. El caso más común es el del profesor fundador y los profesores que han sido alumnos y ejercen la pedagogía por delegación, estableciendo grupos más complejos que la jerarquización y las dependencias nunca superadas. No es muy difícil reconocer estas formaciones por los valores que todos respetan y los contactos confiados que entonces pueden establecer. Dije que el profesor no suele ser el representante más típico del grupo porque, dados sus contactos forzosos con el exterior, suele haber aprendido a disimular la aplicación dogmática de creencias o ejercer cierto cinismo algo flexible. Por lo menos, con alguien que recién conoce y necesita atraer. Como sucede en los partidos políticos, los dirigentes nunca muestran la rigidez evidente de los militantes de base, aunque la necesitan y la imponen. Incluso pueden tener el privilegio de transgredir ciertas normas que obligarían a cumplir con crueldad, porque hasta la secta más fanática contempla con despareja justicia a los distintos niveles jerárquicos.

Seguramente usted ya siente alguna atracción por ese grupo, si no nunca hubiera pedido la entrevista. Y seguramente ya tiene una imagen

de ese grupo, aunque no lo piense como grupo y no le parezca perniciosamente homogéneo: si sólo se ha guiado por la imagen del profesor o sólo por sus puestas en escena o declaraciones públicas, los otros que hicieron lo mismo y también quieren ser sus alumnos tendrán muchas cosas en común con usted. Supongamos que Jorge Lavelli inaugurara sus cursos de actuación o dirección en la Argentina. ¿Iría cualquiera?

El viejo sueño surrealista de salir a la calle con un revólver y matar a alguien al azar es una hipótesis romántica: cuando publiquen la noticia, o cuando usted recuerde el instante en que disparó, encontrará una coherencia de su pasado hasta con el apellido de la víctima.

Inevitablemente, cuando usted tome contacto con el grupo, y aunque todos sean nuevos, algunos le parecerán iniciados, ya sea porque conocen al profesor, porque comienzan el curso por segunda vez o porque conocen a alumnos más avanzados. Si lo ponen en un curso que ya ha comenzado, o en un segundo año, todos le parecerán iniciados: por algo ya están donde usted quiere entrar. Resístase a la captación como pueda. Nada de “integrarse”.

Trate de conocer mejor a ese grupo al que se propone ingresar. Tómese tiempo. Lo más aconsejable es establecer algún contacto con el grupo antes que con el profesor. Ingéniese para que se los presenten, hágase invitar a fiestas, levántese alguno/a. Verá en poco tiempo que creyendo que no sólo hablan de teatro sino de cualquier otra cosa, incluso suponiendo que son abiertos y receptivos, tienen ordenada gran parte de su vida con referencia al grupo, y que a la ideología que los orienta la llaman “teatro”. Observe cómo vigilan los contactos con el “afuera”, ese “afuera” del que tienen una precisa geografía, con mares peligrosos, islas fantásticas y pantanos demoníacos. Descubrirá que la comunión de creencias excede lo que se suele ver en la mayoría de los grupos de otras actividades. No es un destino fatal; piense que esos grupos se reúnen para ejercer regularmente lo que en algunos grupos terapéuticos se utiliza ocasionalmente como movilizador y promotor de la palabra. Con la diferencia de que en un grupo terapéutico, si tiene suerte, encontrará una semántica y una direccionalidad que ubicarán sus emociones, mientras que en los grupos de teatro ni siquiera se hablan pavadas o sólo pavadas, y mientras tanto hacen, hacen y hacen. Para peor, excitando en la mayoría una manifestación de lo “personal”, narrado con signos que no se diferencian de los que ese actor usa en la vida cotidiana. La movilización suele ser tan despiadada, tan intensa que si no se estableciera una rígida burocracia, un cerrado dogmatismo en las opiniones y la inmovilidad de una historia sagrada, vivirían al borde de la confusión, del estallido o de la orgía.

Es decir, que deberían hacer teatro.

Se sabe ya, después de los estimulantes sesenta y los sombríos setenta, que en el caso particular de la actuación toda fractura o todo sobreestímulo desencadena una fuerza que debe encontrar sus signos, y encontrar signos es encontrar una comunidad que los comparta; en caso contrario, lo que se ha desatado encontrará los signos de la violencia ya existentes en la sociedad que se impugnaba y volverán potenciados contra quienes comenzaron el movimiento. Porque lo imaginario que contiene el teatro y la actuación, que es el teatro como posibilidad, siempre puede atentar contra lo social que lo contiene y, lo que es peor, contra sí mismo. Basta que más de dos se junten para que sea necesario un orden que los articule evitando la sangre, porque sólo hacen falta más que dos para que uno empiece a imaginar crímenes.

Claro que siempre hay una solución: volverse idiota y reducir esa excitación en un delta de bobadas, en una inundación improductiva. Así, el impulso ni siquiera aparece y sólo se ven los restos que deja flotando.

Esto nos llevaría a considerar que los grupos –de teatro y de muchas otras actividades– se generan en una sociedad peligrosa que promueve su propia destrucción y frente a la cual los grupos podrían ser un refugio. Cada grupo que se constituye es un reunte de parias que coinciden en su necesidad de orden, ese que no encontraron plenamente en ninguna de las instituciones que los hicieron nacer y los educaron y que buscan la supervivencia o, al menos la suerte con alguna explicación en cierta negación colectiva que resulte llevadera. Son, a la vez, una negación y un cuestionamiento de la historia que los rodea.

Pero, lamentablemente, el teatro no es el encuentro de la religión, sino su acompañante que la relativiza. La religión, el teatro y la política son siempre tres órdenes que se superponen sin explicarse mutuamente, tres frecuencias simultáneas. Y el intento de resolver una en la otra sólo es interesante al principio, cuando se usa uno al servicio de otro, para sus propios fines, como maniobra de distracción. Si cualquiera de los tres son formas de canalizar la violencia social y sus estrategias suelen confundirse, su registro final no es el mismo.

Entre dos realidades que se imponen como irrefutables, el teatro sólo puede ser irreal, un diálogo ambiguo, entre burlón y solemne, entre ambas. Es un grupo de teatro; la política y la religiosidad, si son sinceras, son meras defensas ante la falta de un discurso estético propio, refugios tan inestables como la teatralidad de un político o la política de un religioso.

El problema es que, en los grupos de teatro, lo que suele reglamentar su funcionamiento es la religión y la política primordialmente. Lamentablemente para esos equívocos, el teatro es una disolución de las dos en

un imaginario transitorio, que no reniega de ninguna sino que sólo niega provisoriamente sus fundamentos y sus consecuencias y ésa es su realidad.

Toda esta digresión es para sostener, nada más, que cuando los fantasmas primitivos de un grupo de teatro lo asaltan como posibles, hay muchas chances de que trate de defenderse con la religión o la política y no con el teatro. Aunque hablan de teatro todo el tiempo.

Bueno, no se haga tantos problemas. Si llega a entrar a un grupo de teatro, a un curso, será como sus compañeros, pero no se dará cuenta.

Para decirlo rápidamente, cualquier persona que está en un grupo homogéneo es como si estuviera drogada con su pertenencia. Y es muy poco frecuente encontrar a alguien que pueda establecer un diálogo entre la potenciación interior que provoca la droga y alguna versión colectiva del exterior: más bien lo habitual es mandarse para adentro y chau.

Recuerde que desde el momento en que comienza su asistencia a un grupo, usted empieza a formar parte de algo que ya no es usted. El grupo reacomodará sus ideas y sus sentimientos con una velocidad increíble porque inevitablemente se proyectarán en él sus fantasmas más primitivos y usted obedecerá como oráculos los ecos que le devuelvan. Si su vocación teatral es sincera, es muy posible que su pasado familiar no sea muy tranquilizante, así que imagínese las complicaciones que se van sumando.

Pero no se alarme demasiado: tanto daño no le harán, pero puede ser que no le hagan bien, y eso ya es mucho.

Si no ha dado con un grupo que utilice lo que usted proyecta, lo recombine con lo que proyectan los demás, y con eso construye o inventa una simbolización que engancha al grupo con lo que lo rodea, que le permita definirse y definir a los demás grupos contemporáneos, entonces es casi seguro que terminará siendo víctima de sus propios fantasmas confabulados con los ajenos. Y ni siquiera habrá horror, sino la monotonía y el estancamiento que lo hacen soportable. Tampoco allí le podrá ver la cara al diablo, porque el máximo horror, en esas circunstancias, son justamente los hechos que cortarían la repetición. Si actúan y hacen teatro, tendrán que hacerlo de tal manera que les permitan seguir siendo como son.

Hay que tener claro que esto no pasa porque algunas personas sean malas o tontas, sino porque un grupo tiende siempre a crear una cultura propia, un sistema de equilibrio como resguardo frente a las agresiones que en sí mismo alienta, o sea que, paradójicamente, tiene que reprimir lo que promueve. Por aparentemente permisivo que sea un grupo, tiene que ser simétricamente represor: algo debe estar prohibido para que pueda existir. Y ese estado ideal tiende a perpetuarse en una utopía más

o menos clandestina. Creyendo lo que crea, usted está corriendo siempre en el mismo lugar y, para peor, con los ojos cerrados.

Algunos grandes creadores teatrales se han enfrentado con esta situación, tratando de hacer coincidir los mecanismos de convivencias grupal con el entrenamiento actoral, de manera que la vida fuera un constante entrenamiento —que es, más o menos, lo que venían haciendo las órdenes monacales desde hace muchos siglos—. El primero fue sin duda Stanislavski, cuya historia como conductor e ideólogo de un grupo —el Teatro de Arte de Moscú— es el contrapunto que aclara muchos aspectos de su gramática actoral. Después de él, muchos organizadores y líderes han demostrado que los que gozaban con la creación teatral y no con el poder siempre terminaron disolviendo sus grupos ante la amenaza implacable de ser aplastados por ellos o formando otros grupos que exigieron otras teorías.

Sólo se puede confiar en los grupos que saben que sólo son un grupo en un mundo de grupos, que no creen que sus devenires encarnan la historia de la humanidad y los conducen a la única salvación y que tienen presente que tratarán de llegar a algún lado para poder desaparecer. Y que cuando se organizan, reconocen que su organización es sólo funcional y variable, y no una revelación. O sea que saben que deben unirse para poder separarse y que entre sus miembros debe haber un contacto que se juega a la plenitud porque se reivindica transitorio. Que los une buscar algo, y los separará haberlo encontrado.

Usted se preguntará, ojalá, dónde hay un grupo así. No sé. Yo no lo pude organizar nunca aunque, como podrá entrever en la segunda parte de este apunte, fue una de mis preocupaciones. Pero le aseguro que alejarse de la mistificación, por el camino que sea, no es encontrar ninguna verdad: puede ser una larga variación de equivocaciones no siempre suaves.

De todas maneras, creo que dentro de las instituciones que alberguen a variados grupos de enseñanza y que no se cierran en una sola orientación, hay muchas más posibilidades de cometer menos errores.

Por el momento, usted puede empezar a moverse en los grupos como si recorriera un terreno infectado, donde si se descuida se le puede pegar alguna chinche.

Un buen parámetro para conocer el grado de infección de un grupo es observar el lugar mítico que ocupa el profesor en las ilusiones grupales.

Si se habla constantemente de sus actitudes, se ha hecho de su vida privada un modelo y de sus palabras una sentencia, si sus chicos son los más lindos, su pareja fantástica, y su casa la que debe tener un artista, entonces tenga la seguridad de que allí las cosas no le serán muy propicias para aprender teatro. Es una infección peligrosa pero difícil de evitar

en el alumno: es responsabilidad de quien enseña no dejarla crecer y devolver la ilusión como pueda.

La infección grave es cuando se supone que lo que sabe el profesor es lo que permite saber todo, que su saber es el teatro y, más todavía, es el saber total. Y la infección es mortal cuando el que se creyó esto es el profesor –y se lo suelen creer–. Ese grupo será una banda de huérfanos que encontró su Novicia Rebelde, y vivirán en el aire más puro sostenidos por el Mito Feliz del Maestro y sus Discípulos: los que no saben nada creerán haber encontrado al que lo sabe todo y el que no es nadie a los que lo reconocen como único. Pura basura.

Mejor es un payaso que sabe algo que un Sabio total. Si es que uno cree que las personas deben ser lo más libres que puedan, por supuesto.

Claro que hay gente que está muy sola. Que fue muy despreciada en su infancia, que nunca fue necesaria para nadie. Y entonces el grupo, cuanto más hermético y rígido sea, será más fantástico y realmente –se lo digo por experiencia– se siente que allí está la vida. Pero el que siente eso es porque en cualquier otro lado estaría muerto.

## V

Es sumamente difícil establecer las correspondencias que existen, o que por lo menos deberían existir, entre las técnicas actorales y una estética teatral. En principio, esa división es necesaria, pero falsa. En realidad no existe. La cuestión es que no siempre está claro cómo se vinculan.

Su planteo implica algo más que lo teatral, porque de allí pueden surgir cuestionamientos sobre modalidades de producción teatral y sus relaciones internas de poder. Por supuesto que se encontrará en muchos casos con la histórica frase “Aprenda a hacer esto bien y después invente”, eslógan del cretinismo pedagógico y consigna de todo conservadorismo.

Sabiendo que yo tampoco tengo este tema resuelto, le sugiero pensar lo siguiente:

**a.** Se empiece por donde se empiece, hay una zona desde donde se ordena todo lo que se diga o se haga, el de las obras cuya producción propone una pedagogía. Y en esa producción posible hay una organización de las relaciones y de los valores que de manera no siempre evidente se conjuga con lo que se enseña.

Un actor se prepara. ¿Pero para qué?

¿Para cumplir lo mejor posible las órdenes que se le den, para resistir en la oposición mientras lucha por un nuevo teatro, para ser un creador

que no sabe dónde embocará su creación, o para ser un burlón disolvente, un parodiante? ¿Luchará por un poder que no tiene o se apretujará en las filas del oficialismo? ¿Inventará su público o tratará de seducir al que ahora aplaude a otros?

En cualquiera de las maneras posibles de producción, hay implícitas nociones básicas en cuyos vaivenes se encontrará el goce de producir. O el asco.

Usted podrá observar sin demasiado esfuerzo que de esto no se habla demasiado en ningún curso, ni siquiera en los casos en que el profesor tiene una destacada actividad profesional como actor o director se explica qué tiene que ver lo que sucede en las clases con eso que él hace. Casi como si se les dijera: “estudien ahora el teatro en general, que cuando sean grandes se enterarán de lo que es el teatro de verdad”. Pero por encima de las intenciones conscientes del profesor hay una meta sugerida desde donde llegan las órdenes.

¿Quiere un ejemplo terminante? ¿En algún curso se menciona, por lo menos, qué relación hay entre lo que cuesta una entrada de teatro y lo que se llevan los productores, la sala y los actores, y qué vinculación hay entre lo que se invierte para hacer una obra y lo que puede recuperarse o ganarse?

En casi ninguno.

Y en muchos estaría mal visto que se averiguara eso. Pero no por lirismo: puro ocultamiento. Lo que la producción reclama circulará disimuladamente en los comentarios, pero golpeará con un puño de hierro los fundamentos de cualquier técnica. Por ejemplo, cualquiera sabe que una muchacha bonita tiene más chances de acceder a la televisión o al cine, e incluso al teatro, que una feúcha. En un curso normal, casi inevitablemente se supondrá que la feúcha tiene más talento; en todo caso, a la linda se le reconocerían condiciones si puede hacer de fea o de vieja y, si la linda es directamente una divina, se le exigirá que levite para que demuestre que no es un puro cuerpo.

Pero mientras tanto, todos sabrán que esa serie de trabajos forzados son inútiles, porque apenas la linda se canse de jugar a la alumna pondrá el lomo en el tapete de la producción y por lo menos ganará algunos pesos, mientras que el bagayo se puede pasar la vida haciendo cola y agitando en el aire el talento que le reconocían sus compañeros y morir de hambre.

Si uno no se hace el bobo, enseñará y aprenderá sabiendo dentro de qué juego se establece la enseñanza y qué relación tiene eso que se hace en el curso con lo que se hace fuera del curso. Se puede estar a favor o en contra de lo establecido, o en algunas cosas sí y en otras no, pero cuando ni se lo nombra, ese grupo *es* lo establecido, con sus peores crueldades.

Creo que una de las dificultades más importantes para plantear esto

en las clases, es que éstas constituyen una producción específica –lo que el profesor cobra– y ese dinero crea una constelación de valores que muy pocas veces, casi ninguna, puede ser aclarado. Casi afirmarí­a que para negar eso, se niega todo lo demás.

¿Quiere hacer una prueba? Si el profesor que usted eligió es actor o director o modelo (hay varios que son modelos de publicidad), pregúntele cuánto cobra por esos trabajos y cuándo estará usted en condiciones de poder realizarlos. O sobre qué base se fijan los honorarios que usted le paga. Verá que en un alto porcentaje no encontrará respuestas, o será sobornado para que no pregunte más. Usted sabrá lo que hace y cuánto vale su silencio.

Como ya se dará cuenta, sobre ese silencio toda discusión sobre técnicas de creación y estética pasan a un segundo plano, como la conversación sobre una mesa cuando dos rodillas se tocan por primera vez.

Pasan a segundo plano en su efectividad, pero se mantienen en un primer plano de ocultamiento. Fíjese en quiénes lo practican con mayor desparpajo y sentido práctico: los que van a hacer cursos en el Actors' Studio con Mrs. Strasberg. "El curso que hice en el Actors' Studio fue una experiencia sin igual. La señora Ana Strasberg me recibió como una maestra, y una verdadera amiga, incluso las palabras que me dijo horas antes de venir a Buenos Aires me emocionaron muchísimo y dejaron la puerta abierta para que volviera el año próximo. Tuve la suerte de conocer a Robert de Niro, Al Pacino y Dustin Hoffman, quienes son estrellas pero siguen yendo al instituto para practicar y se sienten muy a gusto. No quieren que se los vea como estrellas, sino como a compañeros de clase. De Niro estaba presente y me aplaudió con los otros compañeros cuando hice el monólogo del balcón de *Romeo y Julieta*. Yo quería decirlo porque acá me habían criticado porque decían que yo no podía hacer Shakespeare. Y salí bien, ahora quiero hacer todo lo que me propongan... durante los fines de semana hacía *Las mariposas son libres*, en Puerto Rico y fue un éxito" (*Radiolandia* 2000, 18 de noviembre de 1983). Declaraciones de Andrea del Boca. Y no son declaraciones excepcionalmente desatinadas. Todas las semanas puede encontrar alguna en las revistas actualizadas, y las oirá en los cursos a los que concurra. ¿Usted cree que alguien que vale el montón de dinero que valen los compañeros de esta señorita, o ella misma, puede darse el lujo de bucear en su sensibilidad y pesquisar nuevas expresiones a riesgo de perder el capital conquistado? Más aún: ¿cree que los inversores les dejarían hacerlo, o que les borrarían la sinceridad de una bofetada? ¿Qué sentido tendrán los versos de Shakespeare, cuyo sonido (habrá sido en castellano, en la prosa de Astrana Marín) aplaudió De Niro, sino lanzar a una actriz a hacer todo

lo que le propongan? Se está hablando de dos cosas simultáneamente, pero una es la que manda y utiliza la otra con total impunidad. Si alguna chica leyó esas declaraciones, y debe haber muchas, ya se imagina lo que irá a hacer a un curso, y ni un maestro iluminado puede más que lo que enseñan los medios masivos de comunicación cuando alguien les cree. Ni la más intelectual de esas futuras alumnas, usted por ejemplo, puede dejar de pensar que por algo la autora de esas declaraciones está en una revista y usted la lee, y ella tiene productores aquí y en Puerto Rico y a usted casi ni le alcanza para pagar el curso. Si usted quiere ganar, tendrá que hacer lo mismo... aunque se diga que después de conquistar esas páginas y esa importancia, usted hará lo que quiera. Shakespeare, por ejemplo, sin saber que habrá sido conquistada por *Las mariposas son libres*.

**b.** Es frecuente oír a pedagogos que renuncian a todo pronunciamiento estético, a toda preferencia de estilo o género, y dicen consagrarse solamente a la técnica de la actuación, capacitando actores que puedan cumplir cualquier requerimiento.

De esa corriente surgen los estudiantes y actores que concurren asidua o fugazmente a cursos de gimnasia jazz, karate, canto, danza clásica, esgrima, control mental, yoga, acrobacia, ampliando en todas las direcciones imaginables sus posibilidades como “instrumento”, a la espera de alguien que los haga sonar.

Si usted tiene tamaña vocación de sometimiento, y cree que su cuerpo es un instrumento, entonces vaya nomás y hágase todos los cursos que pueda, con la ilusión de llegar a ser alguien muy completo. No es el único. Muchos se enorgullecen de mostrar de manera insultante la servidumbre del actor, y la necesidad de mantenerlo lejos de toda concepción estética personal, con la única finalidad de colocarlo en el mercado como mano de obra –no sé si capacitada, pero sí dócil–.

Siempre le pondrán el ejemplo de los actores norteamericanos “que saben hacer de todo, te cantan, te bailan”, etcétera, sin tomar en cuenta que el modelo se refiere al sistema que ha masacrado con más brutalidad la creación personal y que ha transformado a los actores en máquinas que deben producir al máximo. La carrera de Marlon Brando, a quien usted seguramente respeta más que a Andrea del Boca, le puede servir de ejemplo siniestro de ese mecanismo.

Pero recuerde que en este país es difícil que usted pueda llegar a vengarse del sistema, cobrar 5 millones de dólares por tres minutos, y enloquecer a los financistas revolcándose en el fracaso. Acá un actor está constantemente en el límite de la inmoralidad y piensa a dónde lo puede

llevar ese horror por las formas propias y por el sentido de la actuación. Ni siquiera llegará nunca —o llegan muy pocos— a ser un instrumento bien pagado, se anulará por monedas.

Desde ya que si se le ocurre ponerse pesado, y empieza a decir que no hay métodos de actuación que no respondan a un planteo estético y a una concepción total del teatro, y que las relaciones que los hacen posibles suponen un orden social donde el arte ocupa un lugar determinado... bueno, allí revienta todo.

La cuestión allí es actuar “blanco”, lo más genéricamente posible, revelando a lo sumo “inclinaciones” personales. Ya se ocupará el profesor de rectificar su rumbo si usted se inclina demasiado, y de colocarlo en el medio, en el “un poquito de cada cosa”.

Desde ya que la menor aparición de la historia, la subjetividad o el riesgo en un ejercicio, contaminaría esa “pureza” que cuando sean actores les permitirá ser colaboracionistas del poder que sea, pero sin advertirlo. El sentido, o la estructura, la pondrán quienes le dan trabajo, o la máquina para la que trabajan los que le dan trabajo.

Si esto no fuera así, y nos conectaríamos con el ítem anterior, se enseñaría a quienes serán actores de televisión a actuar en planos sin antagonistas, y en bloques de nueve minutos. “¡Que repugnante!”, gritarán los que enseñan el “arte puro” y mandan a los alumnos a actuar en bloques de nueve minutos y sin interlocutor. Pero creo que a partir de esa aceptación se podría forzar lo posible, y reconocer lo que es un cambio. O distinguir los factores que impiden un cambio.

Usaré otro ejemplo, otro costado de un ejemplo ya mencionado. Observe que todas o casi todas las menciones que hacen de Stanislavski los más ortodoxos stanislavskianos saltean meticulosamente la inserción del Teatro de Arte de Moscú en el teatro ruso y soviético, sus vinculaciones con el teatro occidental, su situación secundaria o predominante según el momento histórico de su país. Nada de eso, por favor. Se lo hace hablar al pobre Stanislavski desde la verdad, o sea desde ningún lado. Y así usted puede oírlo desde una ingenuidad impersonal.

No hay que ser dogmático, también se puede hacer lo mismo con Artaud o con Grotowski, y con Peter Brook ni le cuento. Muy pocos de ustedes, estudiantes, lo recordarán, pero pueden preguntarle a algún mayor lo que pasó durante la visita que hiciera a Buenos Aires hace unos años Peter Brook. En realidad, Brook había sido invitado para promocionar un film suyo, y aprovechando su estadía se le realizó un largo reportaje en vivo en el escenario del teatro SHA. Con todas las objeciones que se pueda hacer de algunos de sus trabajos —especialmente los llamados “antropológicos”,

que son muestras de una burda mentalidad colonialista— no se puede negar que tiene una carrera donde la estética y la política institucional presentan cruces muy interesantes. Y que en muchos aspectos ha sido un pionero. Las preguntas que se le formularon eran de una abstracción espiritual tan grande, tan alejadas de toda explicación histórica, que el reportaje parecía una reunión de argentinos zen medio mamados, largas disquisiciones sobre el teatro “muerto” y el teatro “vivo”, o se le citaban frases de su libro y se le preguntaba si realmente pensaba eso. Afortunadamente, el diario *Convicción* publicó el texto completo en un “suplemento cultural” que dentro de pocos años figurará en las antologías del pensamiento colonizado o del refinamiento *kitsch*.

c. Si no lo atrae esa manipulación, mándese a fondo y averigüe qué le enseñarán de estética teatral. Tómese esto con calma, porque seguramente se meterá en conversaciones complicadas y le conviene comenzar por algo rápidamente reconocible.

¿Cómo distingue los estilos su profesor? ¿Se maneja con oposiciones del tipo “realismo-naturalismo” *versus* “algo muy loco”? ¿Llama surrealismo o absurdo a cualquier situación que no sea asimilable a una escena de teleteatro?

Bueno, va todo mal. Pero siga. Si bien el estilo es más difícil de definir que el género, porque implica la correlación de todos los discursos que constituyen lo teatral —la música, la actuación, lo visual, el espacio, etcétera—, los errores son más visibles, sobre todo en ciertas polémicas contemporáneas.

Que le hable de los géneros. Porque la definición de un género sólo se puede alcanzar a partir del efecto que provoca en el espectador, y es desde esa respuesta que se comienza a plantear cualquier estética teatral. Los géneros son lo primario, y sobre los géneros se construyen las variaciones de estilo.

Que no le vengan con el cuento del actor completo, ni con eso de que es más difícil hacer reír que llorar o viceversa. Todo depende de la emoción o reacción del espectador que complementa la actuación y eso no puede elegirse con tanta ligereza, y a veces ni siquiera voluntariamente. Por otra parte, los géneros varían según la tradición teatral de cada país y del uso que se les haya dado, es decir que en algunos casos terminan por ser víctimas de los estilos. Plantearse la tragedia *Antígona* hoy, en la Argentina, significaría una lucha, no sólo por la existencia de lo trágico, sino contra la tradición oficial del estilo trágico. Coros con tónica acompañados, gritos viscerales, etcétera.

Si su futuro profesor no puede clasificar los géneros, es que no puede reconocer las emociones como diferentes y como liberadoras de una tensión particular, y mucho menos concebirá su combinación a veces necesaria. Desde Aristóteles hasta ahora se han escrito sobre esto montones de teorías, y alguna debería estar usando si se puso a dar clases.

Digamos que las primeras clasificaciones de géneros teatrales tienden a separar tajantemente la muerte (tragedia) del sexo (comedia), dejando cierto margen para la burla de lo serio (sátira). De ahí en adelante se han producido muchas combinaciones: el drama burgués (trasmutando la muerte en cambio psicológico), la tragicomedia (la tragedia de alguien no importante, y por lo tanto algo cómica), pero cada una, y las que he nombrado son las más fáciles (¿Beckett?), definen una estructura, sobre la que se trazan las modificaciones particulares, y que permitirán armonizar texto, actuación, tiempo, imágenes.

De la ausencia de toda clasificación surge el estilo “neutro” de que hablábamos, que también podría llamarse “neutro por empastamiento” del teatro argentino actual, que se refugia en el “buen gusto”, donde nunca pasa nada. Usted será llevada a representar *Antígona* con los mismos elementos que *La tía de Carlos*, con la única diferencia que en la primera gritará más y levantará los brazos y en la segunda lo hará más rápido. Y eso porque le dirán, en un caso y en el otro, que los personajes son personas en distintas circunstancias, que algunas veces les toca estar tristes y otras, contentas. Será usted siendo el personaje que sea, viviendo sus aventuras, expresando sus emociones.

Y si alguien cree que un personaje es una persona y no una combinación de signos que hacen imaginar cierta clase de personajes en cierta clase de mundo imaginario, que es construido además por otras cadenas de signos que no son la actuación, si alguien no reconoce el personaje como virtual, entonces mejor cambiar de conversación.

De estética no va a hablar nunca: hablará de las obras que le gustan, de personajes que adora, pero de nada más. Y es riesgoso: la estética le permitiría medir con cierta aproximación si sus creaciones se ajustan a sus propuestas y medir relativamente su efectividad y logros; digamos que la estética es pura técnica.

Claro que hay quienes tocan de oído y tocan fantásticamente bien. No creo que al Olmedo de la buena época alguien haya tenido que explicarle lo que era lo cómico, lo que era una situación de comedia, su reformulación en la revista criolla y el estilo paródico intertextual. Y seguramente hubiera tenido mucho para enseñar y lo debe tener todavía. Pocos actores he visto alcanzar un dominio tan amplio de su arte, y también perderlo. Si Olmedo

le da clases, o encuentra otro como él, empiece a estudiar ya mismo, aunque no sea el género cómico el que le interesa. Porque con el dominio de un género pueden deducirse laboriosamente, pero con precisión, todos los que le son contemporáneos y las jerarquías de sus subdivisiones.

Pero si ni siquiera hay la noción estructurada de un género, entonces la aparición de lo dramático será azarosa, inclasificable y difícil. Además de que –y esto no lo digo para preocuparlo– es muy difícil que alguien le pueda enseñar la actuación de todos los géneros: podrá establecer una clasificación teórica, y enseñar la que domina personalmente, la que aprendió por placer y necesidad interna. Quizás, si encontró un buen profesor, esa bondad radique en que le permitirá buscar el segundo con precisión.

**d.** Si se resigna a focalizarse en el aspecto actoral haciéndose una lobotomía, ojalá provisoria, sobre todo lo que no sean técnicas de actuación, sepa entonces por lo menos qué técnicas le enseñarán. Si tomó esa decisión, no se crea salvado: las técnicas lo llevarán como por un embudo a preguntas estéticas y, recién entonces, si las sigue negando, está listo.

Cuando pregunte, supongo que la mayoría de los que recibirán esta pregunta le contestarán que aplican el método Stanislavski o Strasberg, o una nueva variante llamada “métodos no convencionales”. También puede tener la suerte de encontrar alguien que le diga que aplica una combinación personal de varios métodos.

Averigüe directamente cuáles son los textos que orientan esa metodología y en qué orden puede leerlos. Si su profesor se maneja con bibliografía en español, los textos sugeridos serán muy pocos, y los ensayos e historias que le facilitarán esas lecturas no mucho más. Pero anote todo lo que le digan, en cualquier idioma que sea. Ya encontrará alguien que le lea lo fundamental. Si las referencias son más “modernas” –léase Grotowski, Chaikin, Wilson, Kantor, Barba, Brook, Foreman, o incluso un clásico prestigioso como Meyerhold– también debe ser sometida a las mismas verificaciones. Y averigüe qué otra bibliografía se manejará en el curso. Si se trata de autores dramáticos, de los que se usarán fragmentos, que le mencionen desde qué óptica son interpretados y por qué se usa esa traducción y no otra cuando son extranjeros.

Ya aclaré que cualquiera de los ejercicios de entrenamiento de esos creadores responde a una concepción estética y propone un orden social modelo donde la creación teatral aparece con una función definida –pero póngase en tecnócrata y averigüe con disimulo: ¿con quién aprendió su futuro maestro eso que enseña?; ¿los practicó con alguno de los inventores, con sus discípulos, los vio hacer de cerca, de lejos, los leyó en un libro o qué?–.

Conozco gente que de fotos de sesiones de Grotowski pudo deducir meticulosamente la realización, el sentido y la utilidad de algunos ejercicios y cumplirlos con mucha mayor eficacia que otros que habían concurrido a seminarios y los habían hecho con el mismo Grotowski. No tenían ni un mango para viajar a Polonia, así que era lo único que podían hacer. Pero trataban de encontrar una relación entre la ideología, la estética y las modalidades de producción de Grotowski, la formación de los actores polacos, el teatro polaco y esos ejercicios que están en cualquier librito. Cuando los habían entendido y practicado, producían el ejercicio propio, que era otro muy distinto. Es decir que habían entendido que un ejercicio no es gimnasia sueca y podían pensarlos como teatrales.

Tenga en cuenta que la mayoría de los ejercicios de quienes hemos mencionado –menos los de Strasberg y los de Stanislavski más desarrollados– han sido trazados a partir de un estilo anterior de actuación que se proponían desestructurar.

Por ejemplo: los todavía útiles ejercicios de Charles Morowitz del Lamda Theatre, desarrollados por Peter Brook, eran practicados con actores con una sólida y tradicional formación en el teatro shakespeariano y realista. Todas estas innovaciones tendían a fracturar lo que ya se sabía pero, mientras se buscaba, se contaba con la referencia comparativa del otro estilo, por así decirle “oficial”.

En nuestro medio, usted no tendrá esa referencia y esos rivales. No hay un estilo consagrado por la cultura –excepto, podría ser, la actuación cómica– y entonces la innovación sólo encuentra la diferencia, pero no puede definir con facilidad cuál es. Puede llegar a ser rara, pero no polémica y cuestionadora. Siempre pasará “algo”, una novedad, pero sólo en casos muy felices será una parte que solicita otras.

La dificultad se acentúa en el campo de la innovación, por la falta de una dramaturgia nacional que acompañe estos intentos. Utilizando una dramaturgia, digamos convencional o clásica, sería necesaria una lectura que ubique en ella la investigación actoral.

Las nociones de privado y de público, de contacto y sinceridad, de confidencia y reserva varían aparentemente poco en los países occidentales, pero ese poco es esencial y sobre él se construyen muchas diferencias culturales. Y es combinando esas redes con los signos teatrales que se plantea un ejercicio, porque si no, nunca puede llegar a reconocer sobre qué se está ejerciendo la violencia del descubrimiento.

Lo que puede pasar si esto no está claro es que se buscará la desinhibición sin saber qué inhibe y qué era lo inhibido. Lo único que se conseguirá es perder la timidez en público y alcanzar cierto grado de exhibiciones

–lo que no me parece condenable si se lo utiliza como técnica personal de contacto con el público y se controla su eficacia–.

Como ve, tiene bastante que preguntar.

e. Existe desde hace años una franja nueva en los cursos de teatro, “los juegos dramáticos”. Su clientela la forman los súper tímidos que nunca confesarían su alocada histeria teatral y que, practicando esos juegos, pueden diluir su compromiso en una limitada experiencia personal.

Esos juegos dramáticos son los que salen mejor parados de un primer cuestionamiento, ya que no se proponen nada teatral y ni siquiera atienden a una comunicación extragrupal. En su mayoría, y en nuestro país, esos grupos aspiran a ser grupos semiterapéuticos, de encuentro, donde finalmente las conductas, las relaciones y los gestos suelen tener alguna interpretación de quien los coordina.

Casi siempre el origen de los juegos dramáticos es el trabajo corporal, y suelen traducir en sus mecánicas las búsquedas de fusiones integradoras, la esperanza de encontrar rituales efectivos, sencillos y suaves. No se les puede negar un folklore propio y, en algunos casos, hasta cierta sabiduría. Pero la obsesión de sostener el poder del cuerpo y de explicarlo los ha llevado a construir un discurso esotérico, donde resulta a veces imposible distinguir a Wilhelm Reich de los Hare Krishna. Pero cuidado: de algún grupo de éstos, por su alejamiento de las tradiciones teatrales y del texto literario, y por su vecindad con la danza contemporánea, puede surgir precisamente quien pueda proponer un teatro aliviado de prejuicios. Lamentablemente, lo más visible hasta ahora en los cuerpos occidentales es que extrañan una paz que no conduce al drama. Vivimos en un mundo que sanciona como necesaria la fragmentación del cuerpo, donde sus partes se erotizan como totalidad, donde el descuartizamiento es oficial y público y donde todo eso arrastra un goce. Esa división salvaje hace soñar con el descanso de la unidad, y entonces, en cualquier asana yoga, en un movimiento supuestamente bioenergético, o en una formación grupal, que evita el sacrificio, crece la esperanza religiosa. O, lo que espero, el infantilismo.

Cuando, en alguna oportunidad, los creadores de juegos dramáticos o de expresión se han confrontado con el público, suelen tener el aire regocijante de los festivales de fin de curso, y eso suele caer bien. Su destino parece ser el teatro infantil, verdadero flagelo que los chicos porteños vienen sufriendo como un aluvión asfixiante. Y los colegios sofisticados, que lo han incorporado como actividad destacada.



IV

**Murmullos en *off***



## El doble juego de público y actores

Desde la primera función de Teatro Abierto, todos los que participamos en su realización sentimos que nos rodeaba una fuerza unificadora: el fervor del público. Surgido de lo que diariamente parece la nada, de la ciudad anónima y aburrida, bullía de pronto aglutinante. Y no se trataba simplemente de que se agotaran las localidades; comenzaba algo más que la mera asistencia excesiva, era un comportamiento que nos consagraba como algo; sí, ¡éramos algo! Todos admitíamos estar ante un hecho revelador. Aclaremos esto más porque así dicho puede sonar exagerado, aunque no lo es. Cualquiera que haya circulado sigiloso alguna vez entre bambalinas, se haya divertido en cabinas técnicas, se haya parado en un escenario o más simplemente haya esperado a una actriz en el camarín, sabe cómo se habla en el ambiente teatral del público en términos casi personales: “ése”. El que viene o no viene, está frío o efusivo, raro, inteligente, tonto, receptivo. “Ese” que se espía por las aberturas del telón, al que todavía borroso se oye murmurar en la oscuridad. Casi podría decirse que hay momentos –los primeros– en los que se ve actuar al público, actuando de público de teatro; y se lo ve por unos pocos instantes fundamentales desde la otra fugaz platea. Está actuando de público para que los actores puedan ser sus actores, sus representantes. Es la actuación que pone el tono a la otra actuación, que luego se simulará única. Cada uno de sus gestos, de sus expresiones, se armonizará con lo que se llama la obra, y de sus mutuas correspondencias surgirá el sentido del espectáculo, el hecho teatral.

En Teatro Abierto la experiencia fue muy especial. Era un público que demostraba ostensiblemente su desinhibición, que imponía su comodidad y su adhesión. Digamos que era un público cariñosamente caníbal –como debe ser en rigor el canibalismo: sólo se puede devorar lo que se ama, aunque primero haya que inventarse los motivos para amarlo, o por lo menos simular correctamente sus manifestaciones–. Irrumpieron. Nos amaban, o por lo menos eso demostraban; gritaban que nos necesitaban. Se sentaban en el suelo, en las gradas, en cualquier lado, Querían estar, *ser* el público.

Imagínese lo que produjo esta pasión en quienes estábamos del otro lado o, mejor dicho, en el centro. Florecieron virtudes y atenciones casi olvidadas, los enemigos se sonreían, quienes siempre se despreciaron se descubrirían hermanos, desaparecía la furibunda competencia habitual. Tuvimos reuniones que parecían una mezcla de sesión de grupo, asamblea del Ejército de Salvación y encuentro de la Escuela Científica Basilio. Mientras unos “elaboraban” sus dificultades, otros se ponían de pie y proclamaban

sollozando que su vida había cambiado, y los de más allá querían invocar antes de cada función a alguno de los próceres fallecidos del teatro nacional. Recuerdo esos momentos como de una gran exaltación, pero también de terror. Ese circo nuestro era el resultado de una fiesta, sí, pero ¿por qué se festejaba? Estábamos respondiendo a una necesidad, ¿pero a cuál?

Imposible preguntarse esto en el tumulto inicial. Nos murmurábamos observaciones obvias, comentarios esforzadamente superficiales. Ya alguna vez, después, más adelante, hablaríamos. Se podía decir lo que uno pensaba si ese pensamiento unificaba, organizaba, facilitaba que sucediera lo que estaba sucediendo. Correr un trasto, ayudar en la puerta, dar aliento, más no.

El público, mientras tanto, aplaudía todo. Aplaudía como loco, algunas cosas más, otras menos, pero en última instancia, todo. O sea que no aplaudía específicamente lo teatral. Aplaudía también su propia existencia, su presencia, su intención de constituirse como público. Festejaba su encuentro consigo mismo.

¿Pero por qué me preocupaba yo tanto? Al fin y al cabo, el teatro suele ser sólo eso. El público impone sus deseos al espectáculo, y los actores se sugestionan con él, devolviéndole las figuras que precisa para alimentar y dar curso a ese deseo. Se cumple con esas imposiciones servilmente, y con devoción. A esto se refería –creo– Grotowski cuando hablaba del actor-prostituta (actor o director o dramaturgo o escenógrafo), y en este sentido se puede ser incluso prostituta de vanguardia o prostituta contestataria; basta que las habilidades de uno se dirijan al espectador, ofreciéndole un soporte para los sueños que quiere soñar, para que los dos se pierdan en la fascinación y en la soledad. Este juego se puede practicar con temas nobles y elevados. Con palabras importantes, la cuestión fundamental es que su práctica deja siempre el pasado intacto, sacrificando la imprevisibilidad del futuro. La facilidad para desentenderse está originada en que cualquier reflexión sobre el teatro alcanza la estética y la política –inevitablemente–, y siempre la una tras la otra.

Ésa es, quizás, una buena razón para comprender por qué el lenguaje sobre el teatro parece deliberadamente elusivo y superficial. Debe serlo hoy, porque si fuera otro lenguaje sería otro pensamiento y otro pensamiento resultaría intolerable. Pero es prudente recordar que cuando uno no habla, no por eso hay silencio: se oyen siempre algunas otras palabras que se ocupan de uno. Y que hablar de teatro es, aunque sólo sea experimentalmente, una responsabilidad civil.

Me animaré a decirlo; creo que el teatro no debe ser así o, por lo menos, no debe ser sólo así.

Mientras pensaba esto, se oían gritos y ovaciones, se veían espectadores de pie aplaudiendo con los brazos en alto, actores que se abrazaban con directores y autores. Hasta que un día, en la séptima función, todos los integrantes de Teatro Abierto nos juntamos en el escenario para ovacionar nosotros a ese público que nos ovacionaba, más ustedes, más nosotros, cada uno el sueño perfecto del otro; un verdadero melodrama de masas.

Por supuesto que pensar en esto implica una crítica de las emociones, de la gramática social que las ordena, del uso que se les permite, del goce que facilitan y de los actos que promueven. Muchos creen que el público es naturalmente bueno, y que sus lágrimas y risas son la prueba de su bondad. Son los mismos que creen que una multitud elige siempre para sí los mejores destinos, que la conciencia es un hecho espontáneo, el salto inevitable provocado por la cantidad y la sinceridad.

Otros no creemos eso. O no creemos que ese camino siempre se cumpla. Hay mayorías que se destruyen y sinceridades dañinas.

El impulso de un fervor que se dirige hacia algo que no lo recibe y lo reordena implica un peligro, la destrucción indiferenciada. De alguna manera, y casi siempre de la más simple, ese impulso entonces repite ceremonias que refuerzan el encierro que les dio origen.

Sería injusto no señalar que en Teatro Abierto hubo cosas distintas. La entrada era muy barata, nadie lucraba, y eso, en una comunidad condenada a pensar todo el tiempo en el dinero, es un sacrificio casi religioso. Había un paréntesis en la especulación, en la violencia inflacionaria, y eso era sin duda un alivio. Circulaba otra cosa. Nos juntábamos para hacerlo, y mostrábamos que podía organizarse algo que no fuera un recurso para sobrevivir o una estafa y eso es reconfortante. Además era todo industria nacional.

Hubo, sí, obras interesantes, intentos, pero muy pocos. Analizar lo que parece menos teatral en el sentido convencional del término es sin duda, en este caso, lo más interesante, pero también seguro que es imprescindible primero eliminar las más gruesas confusiones. En lo que yo señalaría como algo nuevo para la mayoría de nosotros –si el teatro es un lujo, entonces lo hacemos gratis y en la posibilidad de convivir en una producción democrática– está, a mi juicio, el mayor aporte de esta experiencia.

El día final, cuando los hechos que originaron estas notas ya estaban todos jugados, vino el broche de oro. Hubo todavía más fervores y/o confusiones y/o aclaraciones, según como se mire.

Cuando volvimos a subir todos al escenario para agradecer al público, la ovación fue apoteótica. Confieso que, pese a estar en las últimas filas, no pude resistirla. Salí por atrás y me fui a la sala. Vi en el escenario a mis compañeros, a mí mismo. Habían soltado globos de

colores, algunos lloraban en primer plano, el final feliz. Digo yo, ¿hacen falta obras cuando hay tal espejo?

Después, todos los participantes de Teatro Abierto nos fuimos a bailar. Algún inconsciente eligió el salón La Argentina. ¿Lo conoce? Es un lugar triste, mal iluminado, de una antigüedad indefinida. Queda en la calle Rodríguez Peña. ¿Recuerdan quién fue y de qué se lo acusaba? La realidad comenzaba a parecer una obra de Monti.

Allí, en La Argentina, brindamos y nos saludamos a los gritos. Nos entregamos recuerdos. Algunos uruguayos bailaron el tango. Todos los demás, cumbia. Sobre nosotros había una gigantesca araña celeste y blanca. Yo la miraba con recelo y me fui temprano, antes de que le diera hambre.

## El cirujeo de la puesta en escena

El forcejeado cambio de dirección del Teatro Municipal General San Martín –sin duda el principal centro de producción del país– puede presentarse en sí mismo como el más despiadado balance de lo que significan varias cosas: la cultura para los políticos, la política para la cultura y el teatro para los que lo hacen y para los que lo mantienen. Todo pareciera ser habladurías, infidencias degradadas, reivindicaciones íntimas –puras tajaditas de queso rancio, minga de concepciones sobre lo que se hace–. Lo que se hace es siempre lo mismo, no importa quién lo haga ni lo que dicta en las conferencias de prensa: la realidad siempre está sonriendo con la serenidad de un idiota, halagada por los necios conjurados. Como en la más estúpida de las sesiones de grupo de principios de los setenta, alguien cree que es importante decir que Kive Staiff era autoritario, mientras otro dice que después de haberlo atacado lo admira; otra confiesa que lo amaba y lo odiaba al mismo tiempo; algún degenerado descubre que tenía cosas malas y cosas buenas. ¿Y el teatro? ¿Qué era? Una fuente de trabajo, ya sé. ¿Y nada más? Por lo que sé y por lo que oigo, el teatro no le interesa a casi nadie, ni siquiera a la mayoría de los que lo hacen, y sus perspectivas dentro de un proyecto de industria cultural, menos todavía. A esta altura siempre quedaría un delirio posible, sentir que uno –alguien– reencarna el espíritu de FORJA y se planta en las denuncias implacables, los proyectos soñados, las reivindicaciones nacionales. Delirio complicado, porque hay que aceptar el destino de forro que demostraron hasta el ridículo los forjistas. Pero puede pasar algo diferente y, por qué no, estimulante. No creo que, después de atravesar estos años, alguien crea que lo pueden tomar en serio si trata de bajar línea, de sentar cátedra: cualquiera que se haga el inteligente puede parecer una parodia de Ortega y Gasset, que ya era una parodia. No creo que nadie se anime a decir que es brechtiano, o que practica el método Stanislavski, o que quiere reivindicar el teatro nacional, y esto menos que nada, porque apenas proponga González Castillo, el sentido común le reclamará una privatización pinteriana. Con un poco de mala leche se podría demostrar que esto no es chiste, ya que la Comedia Nacional alberga una obra sobre la Revolución Francesa que divulga los principios fundadores de un país que en la Guerra de las Malvinas... Perdón, fue un recuerdo de mal gusto. Eso que decía, que nadie puede proclamarse algo en serio, nos enfrenta a muchos con la realidad de que teatralmente somos viejos de la calle, que nos juntamos en banda con jóvenes de la

calle, con putos de la calle, con reventadas de la calle, para hacer teatro como podemos y en donde podemos. Si tenemos alguna organización o no la tenemos es cosa nuestra, que manden una asistente social para que describa nuestra estructura grupal, nuestros mitos, todo eso que es tan interesante y que conmueve a los funcionarios. Ellos tienen la tristeza de los chicos ricos y los sueldos públicos, así que tienen tiempo para ocuparse de eso. Cuando surja la primera *interbandas* seguramente habrá balances más organizados, reclamos, papelería. Por ahora, lo único que se puede hacer es mangar, dar lástima, meter miedo, vender obritas mesa por mesa en los bares. Y agarrar lo que se pueda.

1989

## Cuidado con los experimentos

Lograr una definición de lo experimental es imprescindible para quien no se sienta satisfecho con el teatro convencional. No es fácil, ya que entre la madeja de formalidades del teatro y las necesidades íntimas suele abrirse un abismo cuya falsedad no impide que se encubran como experimentales los exabruptos de la insatisfacción. Conviene aclarar las condiciones de un experimento: definición de su preparación y medición de sus resultados. Por muchas variables que modifiquen su exactitud, por precario que sea el sistema con que se piensa, eso permite diferenciar un experimento de una mezcla caótica.

Cualquier propuesta teatral tiene siempre como objeto la experiencia del público o, para decirlo más sencillamente, qué es lo que debe pasar. Y aquí se abren todas las proyecciones morales que inevitablemente abarcan al teatro, y que tan fácilmente lo politizan. Se puede creer que el público está disconforme con lo que habitualmente se le ofrece, o que está conforme porque no sabe lo que realmente necesita, o que hay que despertarlo de su hipnosis cotidiana con un *shock*, o que hay que mostrarle lo que se resiste a ver o que hay que buscar otro público. Estas variantes, y muchas otras, presuponen un concepto del público como cuerpo social, al que se le supone un destino o una posibilidad histórica o por lo menos una degradación y una elevación según los estímulos que reciba. Las especulaciones de filósofos y sociólogos se hacen concretas en los camarines o en el escenario antes de que se levante el telón cuando un actor pregunta “¿cómo está el público?”, y lo piensa como si fuera algo que sería redundante definir. Todas las poéticas teatrales están basadas, lo digan o no, en una teoría del público, cuya experiencia en el espectáculo forma parte de lo más específico del teatro.

Teniendo esto en cuenta, la experimentación puede ordenarse en tres campos fundamentales. Uno es la relación público/representación, en cualquiera de sus modalidades. De aquí han surgido desde los replanteos espaciales, que modifican la óptica y hasta la actitud corporal de los espectadores, hasta los juegos dramáticos. Si se ofrece un espectáculo en un lugar que no se lo espera (teatro callejero), o se le pone precio después de verlo (teatro de la gorra), o se transforma todo el espacio en lugar de actuación (teatro ambiental), o se transforma al espectador en actor (teatro de participación) es porque se supone que la asistencia a un teatro convencional, con sus tajantes divisiones, encuentra obturado el goce o la percepción de lo dramático.

Como miscelánea, dos ejemplos, uno académico y otro burdo. En los primeros años de la revolución rusa, el nuevo público que accedía a los teatros no respetaba muchas convenciones; hubo un caso famoso en que un regimiento entró a la sala con su banda, que acompañaba con música los momentos culminantes. Y allí comienza Meyerhold a volcarse a las formas circenses. Aquí en Buenos Aires, hace cuatro años que muchos actores se quejan del público que encuentran en el Centro Cultural San Martín, que por ser gratuito “está lleno de jubilados y de vagos” que no entienden lo que sería apreciado por un público que pagara. Aunque parezca demasiado simple, la gratuidad de un espectáculo es una condición experimental que se puede utilizar y no padecer.

Otro campo diferente es la experimentación sobre el texto, la reformulación de las nociones de personaje y argumento. El tercero se refiere a lo que podría llamarse *oficios de la representación*, y abarca la manera en que se actúa y cómo se relacionan las actuaciones entre sí y con el texto, las imágenes visuales y el sonido. Específicamente, la actuación y la puesta en escena.

Puede afirmarse que hoy la experimentación forma parte reconocida del teatro, aunque en muchos casos siga cargando con una mitología de total oposición al teatro establecido. El teatro mayoritario toma de la experimentación aquello que le sirve, sin pudor para filtrar y deformar. En años especialmente rápidos, a fines de los sesenta, se produjo un caso notable: *Hair* comenzó como un proyecto de grupo contestatario, y en el curso de la producción fue derivando a uno de los más grandes negocios del teatro occidental. Sin la misma transparencia, en el *music-hall* argentino hay varios ejemplos comparables. No tan curiosamente, la experimentación ha casi desaparecido del teatro argentino, y quienes más deberían promoverla, los entes estatales, son quienes más la rechazan o menos la comprenden. Podría atribuirse esa ceguera a la negación oficial de toda posibilidad de industria cultural, y a sus necesidades de renovación, pero más difícil de explicar es que no exista una crítica de la experimentación en los medios que buscan una nueva formulación de la cultura. Casi nadie en el teatro está satisfecho con el teatro convencional, pero muy pocos reconocen la importancia modificadora de la experimentación. Pareciera que la mayoría del gremio está conforme con la insatisfacción.

## La calle, el otro escenario posible

No resulta muy novedoso que en los lugares públicos dedicados al ocio, en los paseos o en las ferias populares, se muestren con sus habilidades artistas que solicitan una retribución voluntaria de quienes los aprecian. Independientemente de que en la Argentina estos modestos animadores no hayan despertado ritos académicos, como casi ninguno de los géneros espontáneos o vulgares, en la misma actividad de muchos vendedores callejeros es visible una dramatización como atractiva para detener al transeúnte. Y algunos de ellos, antes el hombre de la víbora, hoy el portador de ofertas en los colectivos, han dado lugar a personajes cómicos, a dichos y acentos. Desde hace muchos años, anda por el centro de Buenos Aires un diariero que vocea noticias imposibles, que de tan imposibles muchos creen (es en la zona de Diagonal Norte y Suipacha, donde se oye asesinar a presidentes, declarar guerras, desaparecer el dólar, etcétera). No creo que la afluencia de músicos en alguna feria de antigüedades y desechos, o de mimos en la calle Florida, exceda las posibilidades de ser entretenidos o aburridos que siempre tuvieron. Seguramente, la falta de dinero y la multiplicación de rebusques los harán proliferar y ojalá superarse. Claro que la cantidad puede transformarlos en una molestia y, como sucede con las bandas de chicos harapientos que recorren los restaurantes del centro con flores y estampas religiosas, pocos recibirán el homenaje de un tango de Piazzolla, como el chiquilín de Bachín cuando era exclusivo. También es cierto que uno, cualquiera, conoce su ciudad y pronto todo se hace habitual y se empasta en la indiferencia o el cariño, en algo que ya no es sorpresa. Hace poco, comiendo en el Mercado Viejo de Montevideo, vi desfilar una sucesión de números apasionantes; pero supongo que si yo fuera uruguayo y hubiera ido a conversar con alguien, me hubiera resultado insoportable o ni siquiera los hubiera visto.

Pero hay algo que me parece oportuno recordar, aunque suene muy sesenta. Hace algunos años, parte de la actividad teatral que se volcaba a las calles no lo hacía porque nunca sería recibida en las salas específicas o en los medios de comunicación. Buscaba en la calle una ambientación que favoreciera la violencia de sus narraciones y un público que nunca encontraría en las salas de teatro, asaltándolo con una grieta imaginaria abierta en la resignación aparente de lo cotidiano. En estos casos no era una dádiva el resultado feliz de la representación, sino un hecho político y estético perturbador, el momentáneo desequilibrio de lo que se llama realidad. La clave —y resumo muy groseramente la experiencia de varios países y distintas tradiciones,

también de la Argentina— era buscar el escenario social que predispusiera a una actitud y contradecirla con el hecho dramático. Diciéndolo burdamente: se explicitaba aquello que el hábito ahogaba.

Por una serie de casualidades, ya que nunca practiqué ese tipo de teatro, tuve oportunidad, en 1969, de mantener largas conversaciones con dos de los iniciadores del género en los Estados Unidos: Enrique Vargas y Peter Schuman. Vargas coordinaba la actividad teatral callejera de los Black Panthers y un grupo hispano, el Third World Revelation Theatre, y figuraba como el promotor más audaz de la especialidad. De Peter Schuman ya se sabe quién era y es.

Recuerdo algunas experiencias notables: falsos actos de agrupaciones nazis que apoyaban el exterminio de los inferiores vietnamitas en la Central Station, a la hora de mayor circulación, ofreciendo al público formar pelotones de ejecución (algunos aceptaban, se los invitaba diciéndoles: “Con los impuestos que usted paga tiene derecho a matar por lo menos a un vietnamita”). Y otras más abstractas, aunque potentísimas: en el *hall* de la Bolsa de Nueva York, varios falsos ejecutivos infiltrados abrieron sus maletines e hicieron volar miles de dólares falsificados creando una confusión que obligó a detener la rueda. En general, estas representaciones se manifestaban en un encuadre de propaganda política y, curiosamente, la intención de simplificar la acción los conducía a una sofisticación estética contundente. Se retomaban así las tradiciones que comenzaran con la propaganda soviética de los años veinte (Maiakovsky, las blusas azules que apadrinaba Meyerhold, etcétera) junto con las recientes técnicas de descenramiento del *happening*, que a su vez, globalmente, “fusionaba”, como se diría en jazz, futurismo y Duchamp. Aquí, en Buenos Aires, el grupo Octubre realizó numerosas experiencias y sería bueno que sus propulsores las contaran para refrescar la memoria de tanto inocente.

Quiero decir con esto que lo que circula en Buenos Aires como “callejero” es en realidad de una educación sorprendente. Mendigos y artistas son inocentes como lo son los de las obras de teatro oficiales, aunque conviene destacar que sólo se ven en las calles de la clase media, donde todavía muchos viven en una obra oficial, pero antes de la periferia. Mucha alegría, mucha expresión corporal, mucho encuentro, mucho festejo, con la expectativa de que eso le devuelva un lugar sobre otros cuyo lugar está abajo. Y en ningún caso que yo haya visto (a lo mejor hay) protesta, burla o rabia. Sería bueno saber qué pasaría si el uso de la libertad sobrepasa el de un músico norteño que hace de alegre músico norteño que mendiga con simpatía ante complacientes porteños del centro o de lugares donde no se ve la miseria. Mientras los inundados

den lástima o, a lo sumo piedad, y se llame ciudad a lo que fue o a lo que quieren ver los turistas, entonces estaremos actuando la obra de otros, que incluye también algún asesinato en una cancha de fútbol, para los que se aburren en el canal ingenuo. Lo que puede presumirse es que las propias voces, las que reclaman una nación y una vida dignas y que sienten la miseria como violencia, no serán en principio tranquilizantes, y que no verán los paisajes urbanos como fondo de la vida feliz.

*1985*

## Un arte irreverente

La mayoría de los lamentos y los reclamos sobre el aplastamiento de la cultura argentina, sufrida tanto por sus instituciones como por sus protagonistas, son sin duda justificados y exigirán —de ser posible— una paciente reconstrucción. Pero de esa devastación, ¿qué podemos aprender algunos de los que nos dedicamos al teatro? Y sólo me referiré al campo teatral, al que aun sin quererlo he estado atento, porque creo que ha pasado por una experiencia específica y ojalá decisiva.

Hemos visto que las formas académicas de la dramaturgia y la actuación pueden convivir con el totalitarismo, y que lo que se llama “teatro serio” puede reproducirse tranquilamente en las peores condiciones de violencia social. La historia reciente de los teatros oficiales constituye la prueba de que aún la hipocresía político-cultural puede recibir las bendiciones del humanismo. De donde conviene acordarse para siempre que el texto que uno más admira de Beckett también puede ser la coartada de un canalla.

### Distintas caretas

Hemos comprobado que aún las peores represiones y expoliaciones infligidas a un pueblo secretan en algunos sectores del teatro una oposición que las comenta: los tres años de Teatro Abierto son su vigorosa demostración. Claro que esa oposición suele, en buena parte, sólo reflejar los temas más obvios del poder represivo, y hacer inteligibles los sufrimientos con una religiosidad superficial: ahora los buenos hablarán de los malos. Incluso hay directores (vale decir, ideólogos) que han ejercido su responsabilidad en los dos campos, así que pienso que su testimonio debe ser más interesante que el mío. Supongo que ese reencuentro a muchos les debe de resultar emocionante, pero a otros nos intranquiliza: la amnesia garantiza la repetición.

El teatro que se llama a sí mismo “comercial”, la versión criolla del teatro del *boulevard*, es sin duda el más sincero, porque ha continuado proclamando con orgullo su oportunismo, sus vicios y perversiones, y no tiene escrúpulos en cobrarse las víctimas que necesita. Lo que es curioso es que esa división haya permanecido tan clara, a pesar de la ostensible circulación entre unos y otros, que podría hacer sospechar que esas fronteras son absolutamente permeables y pura literatura. Si se comienza a pensar así, se puede terminar concluyendo que no hay tanta diversidad de teatros en la Argentina, sino un solo teatro con distintas caretas, cuya diferencia

fundamental sólo radica en los comentarios que despiertan y en los prestigios que proponen, pero no en la experiencia que provocan.

Para peor, aquellos lugares que hace años eran llamados los “sótanos” sufrieron, en realidad, la censura implacable de la inflación y son, mayormente, reproducciones a escala del teatro culto o semicomercial, sin respuestas propias. Y cuando alguien es obligado a recalar en un teatro barato porque la producción no le alcanza para un teatro caro, eso no le garantiza que la estética se hará cargo de vengarlos.

El público que ha sostenido todos estos teatros con su asistencia suele salir bastante indemne de los juicios más implacables. Pienso que sería saludable empezar a considerarlo como una parte anónima pero activa de estos resultados. Es un público que ha demostrado disfrutar de la estupidización del actor, que aplaude la irresponsabilidad, entusiasmado en esa espiral de identificaciones destructivas. Seguramente pocos espectadores saben el poder que tienen sobre los actores y el teatro, pero lo ejercen implacablemente. Han aprendido a llamar estética al buen gusto, y ésa es la confusión de la que difícilmente se sale; es una confusión carnívora. Ojalá tengan con sus representantes civiles una relación diferente de la que mantuvieron con sus representantes imaginarios, porque si no, habremos pasado de una dictadura militar a una república sadomasoquista.

Ahora bien: uno recupera cierto optimismo y vislumbra otro futuro cuando recuerda que el teatro es solamente lo que cada época llama teatro en sus documentos oficiales (diarios, por ejemplo). En Occidente, el teatro —hasta ahora, por lo menos— se ha retirado con discreción del festejo de sus horas fúnebres para sobrevivir donde menos se lo esperaba. Pasa jocosamente a la clandestinidad, se abraza con los mimos, a quienes seguramente ha extrañado, y se refugia en las formas que el arte sacralizado llama basura cultural, o en otras artes más evolucionadas; y arma en esas malas y vivificantes compañías su nueva tradición. Se ha volcado, en esos momentos, a la inspiración de los teatros orientales, a los folklores propios y ajenos, al circo, a la danza, a la actuación de los músicos, a la experimentación hermética, a la religión o a la ridiculización, y es bueno recordar que el experimento más avanzado del siglo, el *happening*, tuvo su origen en músicos y plásticos que derivaron su obra a la acción.

## Un precursor

Agotadas las técnicas que sólo resultan en la monotonía, ha buscado dónde restablecer su lenguaje y su ética. Claro que esto conduce a la búsqueda de otra actuación, de otra dramaturgia, de otro espacio y de

otro sentido de la representación, porque también busca otro público y otra manera de relacionar la realidad y lo imaginario. Este camino implica dificultades serias y no siempre sobrellevables: debe encontrar quienes necesiten hacerlo por propia necesidad, éstos deben tener paciencia y saber trazar una política que será casi indefectiblemente ambigua hasta lograr una ubicación.

Esto no quiere decir que ese teatro surja de la simple decadencia del otro, y tampoco que lo haga rápidamente, menos en un país dependiente y empobrecido. Pero no es poco ser un precursor, y sin descontar que otros estén buscando lo mismo por caminos aparentemente opuestos y terminen juntando fuerzas.

No hace tanto, en la ciudad de La Plata asistí a una representación de *Facundina*, de Graciela Serra y Eduardo Hall, que tiene la poco frecuente distinción de ser una obra de arte y no una obra de teatro. Hace algunos meses, en un bar de Palermo, pude ver y oír a Los Twist, que están en otra punta de la misma madeja y se instalan con desparpajo en la irrespetuosidad más estimulante. Quiero decir que cuando necesito ir al teatro porque estoy demasiado solo o aburrido o triste, o me harté de mí mismo, lo suelo encontrar, sea donde sea. Pero casi nunca, y sobre todo en los últimos años, dentro de un teatro. Y no me asombra ni me irrita que siempre haya alguien, muchos, que prefieren ir al teatro, a ver lo mismo que habían visto todas las últimas veces que fueron. Al fin y al cabo hay mucha gente que sigue asistiendo a las funciones de *Rigoletto* o de *Giselle* y la pasa bien. Gustos son gustos y países son países.

## Strindberg en Rosario

Ojo: Strindberg es el teatro. Si él no hubiera existido, lo que hoy llamamos teatro sería otra cosa, mucho más estúpida, y todos nosotros seríamos más tarados todavía. Él es el teatro puro, el salvajismo de la representación, el horror de lo artificial que se muestra verdadero. No hay, en la historia del teatro (y 2.500 años no son joda), otro como él. No es el mejor, ni el más completo, ni el más genial; pero no hay otro como él.

A veces he pensado que Strindberg es al teatro lo que Gatica es al boxeo criollo. Una bestia indispensable, un organizador de la gramática. Sin Gatica nadie hubiera gozado de la elegancia de Locche. Nicolino hubiera finteado en la oscuridad absoluta de nuestra ceguera. Pongo este ejemplo popular para que se entienda que Ibsen sería inapreciable sin Strindberg. Siendo un dramaturgo genial, muy superior a Strindberg. Es el Mercante de Perón, el Engels de Marx, el Trotsky de Lenin, el tío que sabe la verdad que el padre arrogante oculta.

Strindberg es todo el naturalismo que hubo en este planeta, porque lo muerde, lo mastica, lo traga, lo digiere, lo vomita, lo deyecta. Lo usa con tal pasión antinaturalista que le dibuja los bordes exactos con puntilloso amor.

Hay algo que siempre me atrajo, como una fuente de simpatía inagotable. Strindberg está en París, en el ochenta y pico. Es un nórdico, un cabecita, que trata de entrar en la moda, para ganarse unos pesos. El Sumo Pontífice es Émile Zola, que bate el naipe de la realidad tal cual es, de la realidad de las imágenes que pueden medirse con las ciencias exactas de la naturaleza. Y el artista, como un fiambrero o un anatomopatólogo, corta la vida en fetas –para que pruebe el cliente o el microscopio–. Strindberg se propone la jugada imposible: una tragedia naturalista. ¡No puede ser! En la naturaleza no hay arbitrariedades, decían entonces, todo es orgánico. ¿Qué es eso del combate contra el destino? Entonces Strindberg pone el inconsciente en el lugar de los dioses y muestra en público que *La señorita Julia* y *El padre* funcionan con esta mecánica. Allí, en París, solito, buscando un mango y la fama. Me hace pensar en Arolas, ¿qué otra cosa iba a querer? La fama, la guita y, a la rastra, el estilo. Lo mismo que debe estar buscando Rody Bertol: que Rosario, el Litoral, la Argentina, Sudamérica y el mundo se pongan a sus pies después de ver *El sueño*. La locura paranoica de todo artista, que quiere conquistar para despilfarrar. El máximo egoísmo y la total generosidad, el narcisismo absoluto y el abandono oceánico. Todo en el mismo envase.

Uno, que es del gremio, disfruta tanto de Strindberg como de Bertol. Strindberg se hace el loco para tener prensa. Inventa novelas sobre sí mismo

para ser alguien. ¿Se las creará o se las hará creer a los demás? A mí eso no me interesa. Sólo me interesa él. Mientras Ibsen recibía manifestaciones de homenaje, Strindberg mascullaba paranoico. Todos –Ibsen, Lenin, Freud– se dirigían al éxito, pero él no, siempre postergado. Sólo desde Strindberg se puede pensar que esos tres eran oficialistas. ¿Quién puede creer que una obra maestra como *Casa de muñecas* ha sido escrita para ridiculizarlo en su intimidad? Sólo un genio. Denle un lugar en Rosario, por favor.

Él había pensado en ustedes, porque sólo desde su dolor se puede recalar en una ciudad tan fea. Creo, incluso, que si Strindberg hubiera podido elegir sería rosarino desde la envidia, el resentimiento, las grandezas perdidas, el fracaso asegurado, la soledad total.

Disfrútenlo. Es uno de los suyos. Y de los míos. De todos los que estamos siempre solos. Strindberg es el timbre de voz de Goyeneche cantando *Niebla de Riachuelo*, de Cobián y Cadícamo. ¿Te imaginás, Rody, qué grande los dos morfando con Strindberg? Qué momento cuando él nos dice: “¿Así que ustedes son los que andan haciendo obras mías al fin del siglo XX, al borde del Apocalipsis?”. Y los tres nos matamos de risa –mozo, otra vuelta–. Y él empieza a hablar de minas, al fin y al cabo estamos tres hombres solos. Lo escuchamos respetuosos, pero tentados.

Bergman dice que a él le gusta imaginárselo después de cenar, fumando un cigarro, rodeado de esos helechos 1900 un poco cursis, escuchando una sonata de Beethoven que alguien toca en el piano de la sala, y Bergman sabe de qué se trata Strindberg. Nosotros estamos los tres en un bar de Rosario, tomando cerveza, y se escucha un rock indefinible. No nos va tan mal, ¿no?

## La cultura no sólo se hace con palabras

Decir la palabra *cambio* en estos momentos puede resultar sospechoso, y hasta los cambios propios tienen un aire dudoso para uno mismo: todos nos estamos susurrando confidencias que no podríamos decir en voz alta y los sobreentendidos son muy inestables. Es por eso difícil sostener una posición pública, ser alguien, tallarse un carácter con los hechos, buscar un hogar en las creencias. Cualquiera que trata de explicar lo que sucede con gracia conceptual corre el peligro de transformarse en una especie de Julián Marías posmarxista. Todo lo nuevo, casi todo, parece corporizarse en un ejecutivo egresado de la Universidad Católica Argentina que da por muerto el socialismo en el programa de Neustadt; pero uno siente también que enfrente surge la atracción magnética de encarnar a los Gauchos Viejos Antiimperialistas y ponerse a dar lástima con ceremonias nativistas que ya han demostrado su ineficacia. El resultado, también siniestro, es que se genera un cinismo que inevitablemente superficializa todo.

Una vez yo estaba dirigiendo un teleteatro, encerrado seis días por semana en un estudio que además quedaba muy lejos; había que producir 48 minutos editados por día, lo que viene a ser casi un largometraje cada 48 horas. Era materialmente imposible detenerse a pensar de qué se trataba. De pronto, por malentendidos de la producción, se superpusieron dos libretistas y simultáneamente fueron despedidos, o sea que nos quedamos sin ninguno. Durante varios días se grababa no se sabía qué, y nadie sabía quién era y qué le pasaba, todo el mundo bebía, se estimulaba, se peleaba y se reconciliaba sin parar. Recuerdo un actor que me perseguía por el estudio, con la cara descompuesta, y me preguntaba: “Decime, por favor, ¿yo no estaba muerto?”. Y yo con un guión inexistente en la mano y dando órdenes ridículas, le contestaba fastidiado: “Ahora hacé esto que tenés que hacer. Dentro de unos días vas a saber si estabas muerto o qué”, Estaba adentro, todo parecía un psicodrama hecho por el diablo. Después, vistas de afuera, las imágenes eran de una superficialidad aplastante, porque ante tanto caos la única defensa de los actores era hacer la plancha en la conducta y pasar por idiotas.

De eso me acuerdo ahora, y no con horror. Es imposible actuar sin saber el género, porque la desorganización profunda es sólo una grieta fugaz que instantáneamente se rellena de sentido. Sin mito no hay vida.

Dentro de la cultura argentina, la situación del teatro está pasando por un momento de confusión que no sólo no se había visto nunca, sino que era

difícil calcular que podía pasar. Supongo que la situación del cine y la televisión, que siempre fueron sus vecinos ricos, no es de menor desconcierto.

Esto no quiere decir que se le reclame un orden que tenía y que perdió, ni tampoco que se hayan hecho o que se estén haciendo mal algunas cosas: la situación actual no se puede producir ni siquiera con una sucesión de errores, parece constitucional. Somos los que hacemos la cultura los que debemos tomar la situación como propia, como una realidad que hemos logrado en conjunto. Desde que se restableció la democracia en el país, los cargos culturales, las funciones administrativas de mayor poder fueron confiadas casi siempre a personas directamente vinculadas a la cultura. Si se revisa con sinceridad la lista de funcionarios desde 1984 en adelante resulta de alguna manera inobjetable, puede haber más o menos tarados, escritores deleznable, artistas notables, pero ninguno era un coronel torturador, un obispo de la P-2, o un testaferro confeso de organizaciones coimeras. Hubo más o menos acomodados, como habrá siempre, pero no hubo listas de prohibidos, ni las hay, y se eliminó todo aparato de censura. ¿Quién produjo el desastre? Las organizaciones sindicales de los gremios artísticos han disfrutado de una total libertad de acción, e incluso en la Asociación Argentina de Actores se impuso como dirección, en elecciones libres, una lista que reúne a representantes de las tendencias políticas mayoritarias, sin que eso signifique una exclusión de la izquierda, que anda de aquí para allá por esos cargos, lo más tranquila.

Se puede pensar, y a esta altura me importa tres carajos que tomen esta sugerencia por fascista, que la clase política sólo está preocupada por negociar trenzas y licitaciones, y que disfruta sádicamente tratando de que desaparezca toda forma de cultura argentina. No me parece demasiado creíble. Muchos de nosotros hemos colaborado en campañas políticas, y aunque ya se sabe que uno en esos casos hace de forro, no me parece en su totalidad gente tan siniestra. Algunos de ellos se han encontrado vinculados en vaivenes de su vida a los hechos culturales y hace unos años un conocido actor y ex secretario general del sindicato era asesor directo de la Presidencia de la Nación, y no hay por qué pensar que lo hacía en estado de hipnosis. Más bien, en la formalidad de la vida social, parece haber bastante fluidez en la relación con los políticos profesionales. Es cierto que a la mayoría de los políticos electos no les interesa absolutamente nada del teatro ni del cine ni de la televisión ni del libro, pero habría que pensar si no les interesa porque no les interesa el país o porque, después de todo, representan nuestro desinterés. Se puede acusar de manera general al imperialismo y a sus agentes. Pero en el caso de la industria televisiva habría que acusar al imperialismo brasileño o al meji-

cano, además de los otros, por habernos desplazado con su habilidad del mercado hispanoparlante ofreciendo con malicia mejores productos, lo que no es una denuncia que impulse demasiado la combatividad.

Claro que la mayoría de los empresarios de la industria pesada del espectáculo, el cine y la televisión, parece haber seguido una política que conduce a su desaparición; que los distribuidores han demostrado poco o más bien ningún nacionalismo, que ninguno de los gremios, ni de empresarios ni de trabajadores, ha logrado imponer una defensa de lo nacional y de su propia producción, eso no se puede negar. Pero si cada argentino necesita tener a su lado un tutor-comisario político para no ser un traidor a su patria, conviene no apresurarse y repensar la situación. Puede ser que la nacionalidad sea otra cosa que la que uno pensaba o que esté desapareciendo. Es un momento amargo, pero no hay más remedio que tragarlo, y quizá no lo sea tanto.

### **Víctimas o agentes**

Voy a poner un ejemplo, para que esto se aclare más. El Estado argentino, en sus fracciones nacionales, provinciales y municipales, tiene una estructura de espacios útiles para el teatro realmente gigantesca. Sólo en la Capital Federal dispone de muchísimos teatros, centros culturales, museos, escuelas, institutos, que pueden utilizarse. Sin embargo, la Asociación Argentina de Actores prohíbe específicamente la organización de cooperativas de autogestión que utilicen esos espacios en sociedad con el Estado. Se basa en el criterio de que el Estado debe pagar a los elencos, para evitarles la incertidumbre sobre los resultados económicos. Por supuesto, el Estado no tiene presupuesto para pagar. Entonces los espacios quedan vacíos, y los actores sin lugares para actuar. Para colmo de males, el Estado dispone de enormes y muy bien capacitados talleres de producción de vestuario y escenografía, que no producen porque no tienen con qué, por lo que no trabaja nadie. O trabajan mucho menos de lo que pueden. Mientras tanto, centenares de actores tratan de organizarse en un movimiento para defender su necesidad de trabajar, en otros lugares. ¿A quien se puede acusar de ese desatino? ¿A los hermanos Born, a los Alsogaray? Muchos de esos espacios vacíos están dirigidos por funcionarios que pasan los meses sin que se les haya ocurrido una sola idea de cómo llenarlos con algo, de producir algún hecho. ¿Son víctimas o son agentes?

Me parece que esto no debe llevar a desconfiar de las ideas, pero sí a valorar más los hechos que las palabras. Hace poco me entregaron un premio, el María Guerrero, en los salones del Teatro Nacional Cervantes. Como era una ceremonia semioficial hablaron el director del teatro, el

representante de la Secretaría de Cultura de la Nación, el embajador de España, una representante de la Cancillería, etcétera. Curiosamente, el director del teatro se quejó amargamente –podría decirse internacionalmente, dados los invitados de honor– de su relación financiera con la Subsecretaría de Cultura, que había logrado la desaparición de eso que se llama Comedia Nacional. Después, el embajador de España habló del Quijote, y la representante del Canciller se emocionó mucho al ver tantos artistas argentinos juntos. Cuando terminaron los discursos, todos brindamos, los denunciados, los denunciados y los premiados. Pero ese teatro sigue vacío, sin producir, porque a nadie se le ocurre qué se puede hacer ahí adentro con lo que tiene. De lo que se deduce que a nadie le importa mucho que esté vacío o lleno, sino más bien quedarse en una situación donde uno gime protestas y el otro las desconoce con sonrisas sobradoras. Hacía tres meses yo les había propuesto a esos mismos funcionarios que la obra por la que me entregaban el premio se representara en ese escenario vacío, y no me contestaron. Y no se trata de burócratas perversos. Su pasado indica más bien lo contrario. Si uno creyera sólo en las palabras, diría que son de lo mejor para esos cargos, porque de algunos de ellos he escuchado hasta el aburrimiento mortal cuál debía ser la planificación de la cultura argentina para defender su identidad y promover su desarrollo.

Creo que hay que hablar uno por uno, mano a mano, para ir trazando como se pueda el propio bordado de la producción. De lo que resulte surgirán las nuevas alianzas y los hechos probarán si esas alianzas sirvieron para algo. Yo sigo creyendo muchas de las cosas que creía hace diez años y algunas de hace veinte o treinta, pero supongo que en mi boca, por pasión que le ponga, todo suena tan relativo y vacío como en la mayoría de las bocas. Así que las transas no se basan en principios sino en hechos, aunque los socios los interpreten de distinta manera. Que cada uno diga lo que quiera, y que cada uno se preocupe por lo que aguanta. En estos últimos meses he tenido varias experiencias que fueron de difícil metabolización. Cuando le ofrecí esa obra, que ya se representaba y con éxito desde hacía un año, al Teatro Nacional Cervantes –y se la ofrecí porque el lugar en que la representábamos se hacía insostenible por las tarifas de los servicios públicos–, me contestaron que sí, que por supuesto, pero que tenía que esperar y me anticiparon que probablemente los sindicatos y la burocracia lo hicieran imposible. Inmediatamente llamé al Teatro Municipal General San Martín y repetí la oferta, me contestaron que sí, y que podía empezar cuando quisiera. Que todo se iba a arreglar. Y se arregló. En el acto le ofrecí otra, y también la hice. No tenía más obras hechas, porque si no, se las sigo vendiendo. Acaso la administración nacional y

la municipal están enfrentadas ideológicamente. No, hasta están controladas por el mismo partido. Pero, incluso, otros sectores de la misma administración municipal me hubieran conducido a un pantano. A unos les gusta fracasar y a otros, no pareciera.

Y a propósito de ese arreglo pude verificar que en un lugar de increíble apertura estética no se recibían demasiadas propuestas, más bien poquísimas, casi ninguna, y que la única participación sindical en el lugar que más trabajo ofrece al gremio en todo el país era una circular con las listas de salarios actualizados y alguna que otra comunicación por el estilo: nadie se acercaba a ver cómo se podían hacer mejor las cosas, cómo se podía aumentar la cantidad de contratados con una producción más original. Mientras tanto, ahí está un lugar sin discriminaciones políticas que incluso repara torpezas de su misma administración en ese sentido.

Por supuesto, esta experiencia no se puede extender indiscriminadamente a toda la administración, y suponer que en YPF o Ferrocarriles pasa lo mismo, y ni siquiera en oficinas culturales vecinas a ese teatro. Pero sirve para dar la idea de que cada funcionario y cada uno de nosotros es un naipe de una baraja que se está mezclando para jugar no sé a qué. No es nuevo para un argentino esto de terminar sentado al lado de quien menos esperaba, enfrentado a quienes suponía sus hermanos. Es un poco agitado, pero es así. Al fin y al cabo, ya se sabe que cada arte traza su propia historia dentro de la otra historia, y genera su propia realidad y sus reglas, no siempre con tanta fidelidad especular como necesitan los amantes de las explicaciones simples. No se trata entonces de discutir desde acá el rol del Estado, sino de aprovechar lo que se pueda: las obras y lo que hace el público con las obras dirán para qué sirvió cada compromiso y qué cambio se gestaba en tanta confusión. Como en el teleteatro que conté, algo se debe estar grabando, aunque muchas veces no esté claro qué personaje representa cada uno.



**V**

**Yendo de la tele al living**



## Yendo de la tele al living

El sueño de tener campos delimitados de lo público y lo privado se cae irremediablemente, por más leyes, vigilancias y cortesías que lo apuntalen. Todos los necesitamos, pero todos sabemos que son casi imposibles de conseguir. Cada uno de nosotros está en la situación que muestran esas casas ostentosas vecinas a barrios muy pobres, rodeadas de guardias y alarmas, pero que no pueden evitar los merodeadores de la miseria, que dan vueltas esperando encontrar algún descuido para entrar y robar o mirar, para estar allí dentro sólo un segundo. Y, simultáneamente, somos los pobres que acosan a los demás, tratando de colarnos en su interior para apropiarnos de algo. No tiene arreglo. Todos contra todos, cediendo lo que no se puede esconder, lo propio que es exigido como un derecho ajeno.

La intimidad se retrae, pierde terreno y trata de ganar nuevos y desconocidos espacios. Cuáles son es un secreto de cada uno. Y tanto, que hasta los hombres públicos prefieren hablar de su vida privada, o les exigen que lo hagan, antes que exponer sus proyectos sociales. A los actores se les pregunta por su vida privada, pero también a los políticos y a los sindicalistas, y se la muestra como una extensión necesaria de su imagen, mejor dicho, como su raíz. Lo que esa persona me hace sentir íntimamente, y que supongo me debe ser transmitido por su intimidad, es lo que vale. Todo lo demás son propuestas que pueden traicionarse o abandonarse.

Esto nos ha llevado a la construcción forzada de una privacidad que pueda circular socialmente, donde no haya sentimientos incomprensibles o alarmantes. Hace unos días vi, en un programa de televisión, preguntarle a un político de éxito qué le había atraído de su primera esposa, de la que está divorciado hace veinte años, si el físico o la inteligencia. Y era en un programa político, que como todos los programas políticos está “humanizado”. O sea que se está construyendo una privacidad falsa, una privacidad pública, que garantice la confiabilidad. Cuanto más se confiese, menos sospechas caen sobre uno.

Sería ridículo alarmarse por esto que es un hecho irreversible mientras esté de moda. La televisión ha creado un mundo, por lo menos en buena parte de Occidente, que es el único mundo que vale, aunque todavía esté superpuesto al mundo anterior. Y en la televisión, lo privado se hace público, porque es lo que más le interesa al público. Además, en la imagen televisiva es casi imposible ser reservado, porque se ve todo, por dentro y por fuera. Sexo, familia, odios y amores, enfermedades secretas, adicciones, conductas inconfesables son la sal de la vida social,

totalmente ficcionalizada. El problema es que no se sabe con seguridad dónde buscar secretos y si se puede. En la misma televisión se ha desarrollado una demostración avasalladora: la cámara sorpresa.

La cámara sorpresa, con todas sus variantes más o menos ingeniosas, es la prueba de que sólo se puede estar tranquilo cuando se hacen las cosas privadas como si fueran públicas, por las dudas. La salida al aire de juicios criminales reales ofrece cada vez mejores actuaciones “reales”, porque aunque la suerte esté echada según las leyes, siempre se puede quedar bien o mal delante de la gente, y ser absuelto por la imagen, lo que no es poco.

Los *reality shows* siempre demuestran que incluso se apela a un poder judicial que debería tener la televisión, porque, si es la realidad, debería tenerlo. Y tiene pruebas de que es posible que lo tenga: en uno de los programas más “serios”, el de Mariano Grondona, cuando se entrevistó a la cuñada del Presidente acusada de lavar dólares. ¿Cómo no creer que hay otra justicia, que juzga según los sentimientos más íntimos?

Frente a esto hay que preservar las perversiones y los vicios, hipócritamente, porque es lo único que nos queda para sentirnos únicos, para poder decirnos “esas son cosas mías”, aunque uno las niegue bajo la tortura de psicólogas, censistas, entrevistadoras de la televisión, reuniones de padres, consejos vecinales, y hasta de los seres más queridos, porque en cualquier momento lo hacen público y los secretos empiezan a circular entre carcajadas.

## Un espectador cínico

Uno de los aspectos más atractivos y/o aterradorantes de la televisión es que crea una realidad virtual en mutación permanente. Se puede comprobar que funciona algo así como una masa de imágenes en expansión, de múltiples entradas y conexiones, sin orientaciones seguras ni resultados previsibles, y que están en todos lados, no sólo en la pantalla. Si alguien graba horrores sucedidos en la televisión para denunciarlos, no refuta o desvaloriza, sino que se suma. Hay un programa de Raúl Portal dedicado al tema, están los videos producidos por Cartoy Díaz, y varios programas muestran el *off the record* de las estrellas, como el de Susana Giménez. He visto a jóvenes directores mostrar sus películas o videos presentándolos como opuestos a la estética televisiva... en televisión, que les da el pase encantado a sus peores detractores porque son más televisión, y siempre hace falta más.

No queda otra que aceptarlo, porque se empieza a parecer a una red neuronal colectiva que piensa algo, pero no lo explica con conceptos, así que no lo entiende nadie. Hay gente que acierta mucho más que otra, cuyos carismas celestiales o poderes demoníacos le permiten circular por esa masa con suerte. Pero a nadie se le ocurriría hacer un pronóstico a mediano plazo. Yo sospecho que todos sabemos que a la televisión no la controla nadie, pero tampoco sabemos si tiene sentido decir que el rey está desnudo. Y lo sabemos porque ha comenzado a funcionar parecido a una parte de nuestro cerebro y lo que pasa allí dentro nunca es lo que queremos que pase. Dentro de nosotros, el rey está desnudo y vestido al mismo tiempo.

Hace poco veía en televisión las críticas a la televisión de un ex comisario político. Se lamentaba de que el *zapping* había anulado el montaje porque ahora nadie seguía todo el desarrollo dramático del Potemkin, sino que se escapaba para ver el programa de cocina del Discovery cada dos minutos. ¿Pero es que alguien, además de Eisenstein, siguió alguna vez todo tal cual está hecho? ¿Acaso en un cine semicongelado de Moscú en el mil novecientos veintipico alguien vio toda la película sin pensar en otra cosa? El placer estético funcionó siempre como un *zapping* sobre el objeto, porque toda obra de arte es siempre una obra abierta, pero no se sabe a qué, ni qué recombinación secreta hace el receptor para seguir disfrutándola. Además, la televisión es un medio que abarca todos los objetos y los somete a sus reglas. En sí no es un transmisor de arte, sino de cualquier cosa, incluso de arte. La pintura ha sobrevivido a la pérdida de la mayoría de sus *settings* originales, y casi no hay manera de que no sea en

reproducciones o museos, y no por eso se la percibe bastardeada. Pretender controlar las asociaciones es una ilusión totalitaria.

Lo curioso es que muchos asesores de medios capitalistas, que son los únicos que hay, funcionan exactamente igual que los comisarios políticos de otros sistemas de signo contrario ya desaparecidos. Tratan de hacerles creer a sus dictadores particulares que pueden controlar el alma de su público; esto da cierta esperanza porque garantiza que serán arrollados por la historia y por la misma televisión. Estos deterministas con los cuales tengo muchos puntos en común deberían o deberíamos confiar más en el caos humano, que a la larga hace lo que quiere aunque después se lamenta de los resultados. Ni la CIA, ni el Vaticano, ni los guardaespaldas de Ceaucescu han logrado controlar la historia y menos aún los sueños. Las imágenes funcionan solas. Y allí, en medio de esta multiconexión de imágenes, está el espectador, al que se quiere convencer, controlar, dominar.

El problema es que dentro de la cabeza del espectador no se puede entrar con seguridad, porque su red es todavía más compleja y su conexión con los actos, un misterio. Es cierto que hay zonas más limitadas, de corto alcance, donde la causa y el efecto parecen existir algunas veces. La publicidad, por ejemplo. La recombinación de lugares comunes tiende a producir efectos conocidos, pero no es algo sencillo; cuando se meten con la muerte —contra el sida y la droga—, hasta producen efectos paradójicos. Toda esta situación crea el terror en los emisores de imágenes, que deben rendir cuentas de lo que pasará a los que invierten esperando resultados. Un invento tranquilizador son las previsiones y los pronósticos. Debe pensarse que, si esto funcionara, los analistas serían los dueños de los medios y de todas las agencias de publicidad del mundo. Los accionistas les regalarían la mayoría del capital y se sentarían a cobrar su porcentaje de los éxitos constantes. Uno siempre sabe, por intuición o por análisis, lo que ya pasó: el éxito, como el arte, comienza en una infracción de lo que debería ser. Y eso lo decide el que mira, que tampoco lo sabe antes de mirar. Está frente a su televisor, en un lugar donde puede hacer mucho más lo que quiere que en un lugar público, oculto en su nicho íntimo, aislado, rodeado, pero no se entrega.

Aquí está la cuestión. Yo creo que nadie se pega totalmente a lo que ve, hasta perder los límites de su individualidad, como suponen muchos místicos de la televisión coincidiendo con sus detractores. Voy a poner un ejemplo. Hay periodistas de la televisión que mucha gente ve para sentir asco, para creer lo contrario de lo que afirman. Yo mismo, que soy mi propia encuesta, he visto todo un programa de comunicadores para ver la construcción que hacen de un personaje, el ridículo de sus modales, su incultura. He visto

series de éxito sospechando perversiones inmundas detrás de gestos *light*, admirándolos por el rechazo que me provocan. Y añadiría algo personal: he visto a mi madre completamente arterioesclerótica, nunca más cerca de mí que en su demencia, dialogando con la pantalla mano a mano, en un caos emocional ejemplar, un verdadero Ph. D en comunicaciones para mí que era su hijo, su testigo y teórico. Y no creía todo, sino aquello que le convenía, muchas cosas la enfurecían tanto que yo pensaba que la silla de ruedas iba a saltar en pedazos. O sea que ni un loco, salvo excepciones para llevar a un congreso, puede creer totalmente lo que ve en la pantalla. Algunos he visto, y lo recuerdo con espanto: productores que lloraban por lo que pasaba en la ficción de sus programas, posesos de una sinceridad inhumana. No hay exorcismo que los salve. Están condenados.

El cinismo parece ser la única actitud para navegar en el océano de las imágenes, y estoy seguro de que es la filosofía de buena parte de los espectadores. Sin necesidad de reivindicar a Diógenes, nadie está muy seguro de lo que ve y puede convivir entre varias certidumbres que se anulan y se confirman mutuamente, porque navega sin mapa ni estrellas. Sus convicciones son inestables, porque ya sabe que las cosas del mundo, él mismo, le son ajenas a la imagen, pero que se unen en un misterioso campo emocional. Puede oscilar entre el hedonismo o el ascetismo, satirizando todo, meta largar diatribas. Un cínico de ley, que resiste a todas las academias. Es un cinismo con gradaciones, porque como no es dogmático ni organizado, queda librado a las necesidades de cada uno. Un amigo mío que vive de la televisión dice que la expansión de las imágenes es la ecología del capitalismo triunfal, ya que *Plan de evasión*, de Bioy Casares, es una visión profética anterior a las de Philip Dick. Se le podría decir que el hombre autoproduce su opio construyendo pirámides, catedrales, carreteras de comunicación o la Torre de Babel, sin poder verse casi nunca a sí mismo. Casi podría decirse que la naturaleza del hombre es ser irreal. ¿Qué quieren? ¿Cómo hacer para no ser un poco cínico?

## Nada reemplaza a un buen argumento

No hay que adjudicarle a la televisión un mérito por renovar sus temas: surgen a pedido del público y, bloque a bloque, se va midiendo su acierto o su error para corregir al toque. El que la emboca en la curiosidad gana unos provisorios puntos de *rating*.

Los teleteatros argentinos, los más inhibidos o tímidos del mundo, han incorporado algunas novedades no demasiado trascendentes a sus monótonos paisajes: el sida como castigo metafísico, que ocupa el lugar de la tuberculosis o la heredosífilis del melodrama del siglo XIX, y la homosexualidad de algún personaje secundario, lo que no le impide ser buenísimo para equilibrar. Como si los guionistas pensarán que ser homosexual ya es suficiente castigo y sería mucho que además fuera envidioso, criminal o estafador. En general, su sexualidad es un sacrificio que los purifica, y los vuelve amigos fieles y justos.

Donde hay aparentes novedades es en los *talk show*, donde los conductores hacen de psicoanalistas silvestres, salvajes mejor dicho, mientras el público, que trabaja gratis o casi gratis, confiesa ante millones de espectadores lo que hace unos años no se hubiera animado a decir en privado. En primer lugar, hay que destacar que los canales se defienden gastando poco porque nadie puede hoy invertir en grandes producciones y en los *talk show* ni siquiera se le paga mal a un guionista, directamente no existe.

Cuando una mujer madura confiesa que no sabe lo que es un orgasmo, pero sospecha que no los tendría de manera natural, y que cuando se lo dijo al marido, éste tuvo un ataque de llanto que sólo se le calmó con un enema de tilo que le vino a dar un pastor, indudablemente uno lo mira. A la décima mujer que confiesa variantes del mismo tema, uno cambia de canal. Hasta las cámaras sorpresa son hoy previsibles y, por lo que se ve, a casi nadie se le ocurre nada. Hasta María Laura Santillán, siempre impecable, o Mauro Viale, el más audaz, tienen días de pesada monotonía. Hay conductores que son cómicos, como Moreno Ocampo o Moria Casán, pero tampoco son tan atractivos porque repiten los chistes.

No se ha descubierto nada todavía que reemplace a un buen argumento. Principalmente, porque allí aparece lo que se oculta en la vida, lo que uno no querría ver, lo que no se le ocurre, lo que lo captura por fantástico. Lo irreal, que es más verdadero que la vida. Algunas veces se cuentan en estos programas fragmentos que son casi argumentos, y éstos son los minutos más brillantes. El resto son charlas para escuchar un rato y chau.

## Con el chivo en el corazón

El chivo televisivo es la mención, con intención comercial, de un producto que aparece disimulado en la trama del programa. Hay chivos inevitables, como el anuncio de espectáculos cuando se invita a actores a reportajes, y que se considera casi como el pago que reciben por haber llenado algunos minutos del programa. Hay chivos menores, como ocultar alguna marca de electrodomésticos en una escena que sucede en la cocina y que se ve sólo de refilón, y hay chivos mayores, como invitar a un empresario, a un cirujano plástico o a un profesor de gimnasia a un programa de opinión, de cocina o femenino, verdaderos emporios del chivo. Cuando empieza a circular el dinero —que es, por supuesto, dinero negro—, todo tiende a corromperse porque nadie está seguro de cuándo la picardía criolla se enreda con la mentira o la estafa. Allí no hay tarifa segura ni intermediario confiable, sólo hay dólares que circulan a escondidas, minga de facturas. Cuando lo que se puede manotear es un microondas, un par de zapatos o tres cajones de vino, la cosa es sencilla. Todo está en la velocidad del arrebato, y se resuelve entre bromas y rencores en los niveles más bajos de la producción.

Cuando empieza a circular el dinero, al negocio lo cuida el productor del programa, que a su vez se las arregla con la dirección del canal. Cuando el dinero es grande, la dirección del canal ya quiere sentarse en la mesa de negociaciones.

Según se comenta, ése podría ser el origen de las desinteligencias entre Mirtha Legrand y Alejandro Romay, y entre otros conductores de programas periodísticos y directivos de canales, algunos de ellos célebres por los negocios que han hecho con sus programas. En un canal de bajo *rating* circulaba una tarifa, precariamente impresa, con los precios de la figuración en noticieros y en el fondo de la nota que podía ser, por ejemplo, una concesionaria de automóviles o una casa de artículos para el hogar (se mencionaban esos dos ejemplos). Suponer que el COMFER se va a ocupar de esto es realmente ingenuo. El chivo es una variable de la corrupción encadenada de la televisión argentina, fuente de sus fracasos y su mediocridad, que ya está instalada en el corazón del medio.

## **Hay tanta timba en la TV, que termina resultando abrumadora**

En el auge de los programas con sorteos, que han asaltado la televisión argentina de aire, han arreciado las críticas a su legendaria falta de imaginación, a su espíritu de copia inmediata de lo que amenaza ser un éxito ajeno, a su ya establecida mediocridad.

Todo eso puede ser cierto o no, o más o menos, pero no me parece que sea como para tirarle cascotazos a la antena. En primer lugar, hay que señalar que se está intentando, rudimentariamente, establecer una participación del espectador en la imagen. Yo mando una o cien cartas a cualquier programa y tengo alguna chance de que la estrella me nombre y me entregue, en el mismo programa, con mi presencia, el esperado premio. Y si no participo, por lo menos la estrella me nombra y yo estoy ahí. Por lo que se ve, la gente tiene muchísimas ganas de participar. Participar en estupideces, sí, pero ¿en qué otra cosa podría hacerlo? Pero, además, hay un buen negocio para los que reciben las cartas. Si cada carta cuesta 75 centavos, 1.000.000 de cartas son 750.000 pesos, y 10 millones de cartas son siete millones y medio, que factura el correo. Ése es el momento en que alguien de la producción, alguien con aspecto serio, por supuesto, podría ir al correo y pedir una participación por la facturación que está impulsando. Algo así como la lotería, pero con beneficencia privada. No está mal ni es un delito ni ofende a nadie. Yo me saco el sombrero ante aquel a quien se le ocurrió, cuando pase en su Mercedes nuevo. Por vivo. Y aunque me salpique.

Los juegos de azar parecen ser, hoy por hoy, algo casi inherente a la especie humana. Es casi imposible no creer en la suerte, en esa elección impredecible de los dioses que puede hacer de uno alguien que se beneficia con el milagro. No creo que tenga que ver con la crisis económica ni con la desocupación ni con el empobrecimiento colectivo ni con nada histórico puntual de la Argentina. La timba es y fue siempre lo mismo, en la miseria o en la riqueza. Por desgracia.

Lo cual no quita que tanta timba en la televisión, tan improvisada y tan grosera, producida con tal falta de gracia y siempre tan igual a sí misma, resulte abrumadora.

## La cocina teleteatral, medicina de guerra

La “producción” de televisión, cine o teatro tiene siempre un entrecruzamiento con lo “artístico” que la satura de picaresca, sordidez, ceguera o malignidad. El cine que se hace sobre el cine ya ha ofrecido muchos casos y en todos los géneros posibles, desde *El desprecio*, de Godard, hasta *Por un fracaso millonario*, de Mel Brooks. Aunque en el lenguaje del oficio se distinguen dos producciones –por un lado, la financiación y la comercialización de la obra; por otro la organización que permite su realización–, ambas están mutuamente determinadas de manera inevitable, aunque en la práctica con diferentes mitologías y tradiciones que suelen sorprender por su complementación. Debo aclarar que mi experiencia en teleteatros es muy breve –menos de 100 capítulos–, pero la considero uno de los aprendizajes fundamentales por los que he pasado. Junto con una obra que dirigí para la temporada marplatense, son mis únicas excursiones por lo que podría ser equiparado (supongo) con la medicina de guerra: se ve sólo lo fundamental, descomponiéndose en gamas brutales, que serían intolerables en la ficción humanista de la paz, y se asiste a visiones del conjunto casi epifánicas. Antes de cualquier consideración, creo que hay que dejar de lado las recriminaciones al teleteatro, que le reclaman una apertura a los problemas cotidianos de los espectadores –como si las desventuras del amor no fueran de lo más real que puede vivirse, y la imagen en sí misma no fuera ya una verdad suficiente–. Con el mismo criterio se podría exigir que las letras de tango indicaran los recorridos del subte o las tarifas del correo, datos sin duda más prácticos que los detalles de la venganza de un ciruja engañado.

Hay dos aspectos del teleteatro que me resultan importantes:

1. El teleteatro es uno de los rubros más fundamentales de la industria cultural (de la que todavía podría proyectarse), tanto por su desarrollo en el mercado interno como en la conquista de los internacionales. Ha demostrado sus posibilidades y, actualmente, las ventajas económicas de la producción local siguen siendo favorables. De su expansión pueden beneficiarse el cine, el teatro, la música, la publicidad y el turismo, por su efectividad de penetración rápida. Sin embargo, nunca ha sido considerado como un proyecto necesario ni siquiera en las promesas electorales. No se lo toma como un producto “cultural”, aunque tenga en el mercado de habla hispana más entrada que el cine, el teatro o la literatura. Nadie lamenta que se haya retrocedido ante los mexicanos, brasileños, colombianos o venezolanos y que con eso hayamos perdido todos. La producción se transforma así en un caos porque se confía en la suerte individual de los productores;

mejor dicho, no en la suerte, sino en la responsabilidad industrial de los productores, que como puede verse es muy poca y no sólo en este rubro. Sin reglamentación, lo único lógico es la especulación ocasional.

2. Antes dije que podía comparar lo que vi en teleteatros con la medicina de guerra. Lo que no aclaré es que yo no hacía de médico, sino de enfermero y de soldado, aunque nunca sabía de qué. La máquina que produce algo sola no puede nunca verse en el teatro con tanta nitidez como aquí. Las formas mandan y entre ellas circula una anónima energía que las organiza; el actor no elige nada, sólo debe abandonarse y todo funciona; lo que va saliendo al aire crea una crítica anónima que exige, maltrata, alienta lo que se va grabando con una fuerza irresistible. El éxito —el único éxito que existe para los actores argentinos— pasa hoy sólo por allí; nadie lo lograría en cine o teatro: la televisión es lo único masivo y a la vez íntimo para cada uno de los espectadores. Cuando esa energía empieza a circular, cuando se pone en marcha, no hay término medio: el que se le opone, revienta, y el que la sigue no sabe dónde termina porque se deja rehacer por dentro y por fuera. Esto provoca dos efectos notables, que por lo menos nosotros no vemos tan puros en el teatro o en el cine: lo que se llamaría “actuar mal” —es decir, no crear el efecto imaginario de un personaje en una situación sino ser un mero emisor de datos de la trama— se muestra como un intento de sobrevivir a esas fuerzas radiactivas.

Cuando un libretista parece encontrar el camino del éxito y descubrir lo que transforma a un actor en alguien, crea tal dependencia que puede exigir todo, incluyendo transformaciones mentales, sexuales y físicas. Muchas narices han sido cortadas como muestra de obediencia a estos consejos, y no se puede dejar de pensar en una marca ritual de iniciación; el culto de la pasión también tiene sus leyes. Y sus secretos. Nadie contará lo que sucede entre los oficiantes para que aparezca lo que tiene que aparecer, y así tiene que ser. No pienso yo violar esos secretos para satisfacer curiosidades sin riesgo. Después de todo, quienes hacen los teleteatros nunca han hecho los desastres de que son responsables los que se apropian de lo “cultural”; no han agraviado deliberadamente los grandes textos de la tradición dramática. Son buena gente.

## “Ama de casa de clase media alta”

Enciendo la televisión. Busco un programa. Elija lo que elija, cada quince minutos, una tanda de avisos se intercalará en lo que estoy viendo. Algunas personas –muy pocas– la aprovecharán para ir al baño, buscar comida o insultar a un familiar. La gran mayoría los ve, los reconoce, los comenta, los critica, los parodia, los goza, tararea sus canciones.

¿Compulsión al consumo irracional? Sí, por supuesto. Vaya descubrimiento.

¿Expresión ideológica de las multinacionales? Basta mirar las marcas para reconocerlo. Se puede, incluso, gritar que son el chancro histórico de lo superestructural. Mientras tanto, millones de personas de todas las edades y clases sociales se identifican con sus imágenes, hacen de sus palabras expresiones propias, ilusionan felicidad con esos relatos que, según la razón, deberían ofenderlos. Los intelectuales esclarecidos los denuncian, mientras sus hijos cantan *jingles* clandestinamente, piden de rodillas el nuevo chocolatín.

En muchas páginas como éstas se ha repetido que el arte se realimenta de las formas que le son exóticas, bastardas o inferiores en el juicio académico. Pero cuando esas formas aparecen en la realidad, se las descubre siempre desde alguna academia que las condena, despectiva, por vulgares, mistificadoras y superficiales. Hablar de los comerciales de publicidad como un cuerpo de formas posibles de lo artístico no sería demasiado novedoso después de todo lo que se ha escrito y pensado ya sobre el *pop art*, pero, sin embargo, siguen siendo considerados una basura por los pensamientos serios. Son despreciados hasta tal punto que se los desconoce como una modalidad dramática, que plantea su poética con la implacable severidad de la moda, de la que géneros exhaustos podrían aprender algo para cambiar y vivificarse.

Los comerciales de televisión son, simultáneamente, la forma dramática más difundida y menos considerada; la primera que erotiza los objetos como en las religiones, y que no debe acumular tradición ciegamente, sino que debe estar atenta al momento de abandonarla. Tiene a su servicio un verdadero ejército de sociólogos, psicólogos y semiólogos que proporcionan a sus libretistas y directores los caminos más exactos posibles para acertar en el blanco, descontando que sus posibilidades económicas –y por lo tanto técnicas– son mayores que en cualquier otra expresión. Y si se trata de incitar a la acción y afirmar creencias, no hay en toda la historia del drama ideológico otra que haya necesitado tan implacablemente la eficacia

inmediata. El público de los comerciales no perdona; si no les gusta, no compran, y hasta pueden llegar a sospechar malignidades de lo que se les propone. Con los avisos filmados no hay indiferentes, ni aburridos, ni complacientes, como sucede en otras formas dramáticas que se perciben como más intrascendentes aunque sean más prestigiosas.

Los actores de los comerciales son llamados modelos, y todo el mundo sabe que lo son literalmente. Modelos de conducta, de relaciones, de personalidad, de adecuación triunfal. Y por algo tanta gente busca allí su lugar, su imagen, con identificaciones tan fuertes y establecidas que sostienen la convicción de una transformación física. Las pruebas de modelos son una demostración terminante: se propone como modelo gente cuya propia valorización es más fuerte que cualquier espejo, y que está segura de conquistar la aceptación colectiva sin ningún fundamento lógico, verdaderos iluminados.

Creo, sinceramente, que una prueba de modelos puede enseñar más que varios años de cursos de actuación. Si se superan las náuseas que provoca esa entrega desamparada por una confianza loca en sí mismo, ese estallido de narcisismo suicida que apuesta a resucitar en el dominio, se aprende algo sobre la actuación. No sé cuántos actores con ideales humanistas aceptarían, por esos ideales, las exigencias que soporta un modelo. Alguien dirá que un actor se propone la descripción de un universo más amplio, más contradictorio, más rico, más humano. Que su creación es más noble, más generosa. ¿Pero es acaso más efectivo? ¿O es acaso sólo por el dinero— que nunca es tanto— que infinidad de actores trabajan en comerciales (haga memoria)? ¿O es porque si resulta verosímil que recomienden un jabón, un laxante o lo que sea, nadie se ha tomado demasiado en serio sus horrores, escándalos y profundidades? No sé, realmente no sé. Además no me parece mal que así sea, si lo fuera. La gente —y lo he comprobado durante años— quiere a los modelos, les sonrío. No siempre pasa eso con los actores, a la mayoría ni siquiera los reconoce.

Los comerciales han llegado a una tipificación estricta de sus personajes posibles. Sucede simplemente que ningún productor o director de comerciales supondría que sus personajes son personas, como suele pasar en el drama más o menos realista, sino simplemente un conjunto de signos que hacen verosímil una situación. Todo lo que es un personaje ya está establecido, lo único que debe hacer el modelo es sostenerlo con coherencia, porque el televidente ya sabe quién es y lo que debe imaginarse. Los pedidos a las agencias de modelos son claros “ama de casa de clase media alta”, “ejecutivo joven”, “obrero de pelo negro”, “abuela de barrio”, y así siguiendo. No hay atípicos, porque no serían comprendidos.

Varias generaciones de todas las clases sociales han armado su imaginario con los personajes de los comerciales. ¿No es acaso ése un material disponible –invirtiéndolo y recomponiéndolo– para una creación artística?

Quiero decir: ¿no están allí, y en otras bajezas los sainetes de un futuro grotesco? Sería ridiculizante, una burla de los sueños que aspiraban al bien, a la resolución de todo problema, a la satisfacción de los deseos. Ridiculizante como fue en su momento el grotesco, ante cuya representación, supongo, los hijos de inmigrantes sólo podían sentir vergüenza, rabia y ternura.

## Sobre los teleteatros

El teleteatro es un híbrido con un cuerpo de componentes no demasiado específico ni cerrado: siempre puede haber mutaciones y regresiones, pero dentro de su totalidad provisoria pueden advertirse las leyes de un lenguaje que se ramifica dentro del medio, lo que es mucho decir. Ya hay brotes que han prendido en los noticieros y hay noticias que se deslizan en los teleteatros, las mezclas se multiplican. Liliana López Foresi (no la de carne y hueso, la de la pantalla) es un personaje infiltrado por los personajes de teleteatros, y eso ficcionaliza más todavía la actualidad que presenta. Y como ella, aunque no tan bien como ella, muchos animadores de programas se han contaminado de los teleteatros. Grondona, por ejemplo, es lo más inteligente que se puede ser en una tira de Celia Alcántara, lo que en el fondo lo hace bastante entretenido.

El teleteatro domina prácticamente todo: la información, la política, el pensamiento, el psicoanálisis, las palabras del amor, las relaciones con los hijos. Hasta los soliloquios de la angustia. Hasta los críticos de los teleteatros, esa mezcla de comunistas rumanos con profetas de burdel, son personajes de teleteatros. Hace poco leí una crítica de un teleteatro en donde aparece el fantasma de un padre, que parecía actuada por una psicóloga de Lozano Dana. Y quiero aclarar más: no es que Gasalla imite a Abadi, no: Abadi ha sido devorado por lo que quiso probar. La primera se la regalaron, la segunda se la van a cobrar toda la vida.

¿Se puede resistir un cambio general? Hay alguien tan omnipotente que crea que puede evitar dialogar con las modas? Todo en una imagen, un análogo de otra imagen, y la realidad es como un ácido lisérgico que no se puede detener. ¿Quién puede ser tan estúpido como para buscar los contenidos de lo que inventa constantemente el vacío? Yo disfruto mucho algunos teleteatros. *La extraña dama*, por ejemplo, me parece encantadora, aunque debo confesar que difícilmente haya alguno que no tenga un momento bueno, quiero decir, un momento que me resuene en alguna latitud del alma. Si hubiera muchos más teleteatros producidos en el país, yo trabajaría mucho mejor, porque habría menos actores reducidos a la mendicidad, y sin duda el teatro se beneficiaría.

El teatro se hace solo, no depende de nadie. Nunca tiene que pedir, siempre le ofrecen: son los demás los que lo precisan. Desde hace siglos, casi desde sus orígenes, el teatro y las teorías sobre el teatro constituyen una entidad paralela a las inocentes representaciones que no se cuidan demasiado de las especulaciones que provocan. Se ha establecido que el teatro puede ser risible o lacrimógeno, despreciable en su vulgaridad visceral, pero provoca un pensamiento que lo jerarquiza –siempre a posteriori–. Las teorías han pasado y el teatro queda.

## La tragedia no murió

*María Moreno*

El espectáculo, en cualquiera de sus ramas, puede sacar algunas conclusiones precarias pero útiles de los hechos sucedidos después de la caída de la URSS y de los regímenes de su órbita. Una muy elemental es que ni el sistema más organizado de control imaginario, la más represiva de las censuras, tiene efectos duraderos sobre la vida real del público. La gente ve y escucha lo que puede, lo que tiene delante, lo que le dejan, pero piensa lo que se le ocurre. Incluso puede experimentar —por miedo, por pereza o porque no puede elegir— una adhesión emocional, pero eso no es sino una ilusión provisoria. Alguna ilusión hay que tener, aunque uno sepa que es una cretinada repugnante. Incluso se la puede tener para después sentir náuseas y vomitarla con alivio. Siempre es más entretenido eso que aburrirse.

Seguramente, los huesos de Brecht se deben estar revolviendo en su tumba, maldiciendo a McCarthy por haberlo expulsado de Hollywood, y obligarlo a ir a dar clases de conciencia socialista allí donde hoy florece, entre su esclarecido público, la derecha más violenta de Alemania. Y junto con esos crujidos ideológicos han caído muchos de esos maestros heredados del siglo XIX que suponían que el espectáculo era una forma de pedagogía, donde los planes de algunos se le administraban al pueblo con un embudo, endulzando la mezcla con un argumento.

Así como hace muy poco tiempo se podía escuchar a gente que se enorgullecía de su combate esclarecedor, concientizador, “mensaje” que hasta es exigido hoy por muchos críticos que se siguen creyendo comisarios políticos, también en la producción comercial occidental hay ideólogos emocionados con su misión totalitaria, verdaderos Robespierres del subgénero *light*. Así como en los países que abandonan el socialismo de Estado aparecen caricaturas violentas de lo peor de Occidente, en el capitalismo liberal aparecen los stalinistas del “arte capitalista”.

De todas maneras, hay que admitir que alguna forma de creencia funciona en esa convicción, algún ideal que se sostiene tragando con disimulo los peores sapos de la buena conciencia, suponiendo que la fe metaboliza todos los demonios y sus tentaciones. Muchos nazis también la tuvieron, y algunos, como Goering, hasta el martirio heroico. Esa fe no garantiza ninguna seguridad a los demás, porque para reunirlos a todos en una sola idea puede tener que matarlos a todos por la idea. A mí, personalmente, las convicciones absolutas siempre me han dado terror, incluso a una edad en que no sabía que existían los campos de concentración.

La cultura occidental descubrió hace 2.500 años el antídoto para estas cegueras absolutistas: la tragedia. En ella son los personajes admirables, los mejores, los que deben caer por haber cometido faltas involuntarias, los que ponen su fracaso desgarrador como ejemplo de la condición humana, los que advierten, tardíamente, que la exageración de una virtud produce su contrario. El problema es que la tragedia, como gusto social, aparece cuando se le ocurre y no cuando haría falta (que sería siempre). Podría decirse que surge la posibilidad de imaginarla cuando una comunidad o un grupo está dispuesto a dudar de sus propias convicciones como infalibles y se recuerda que debe desconfiar de su estabilidad. Que eso suceda es una bendición de la historia y no una producción voluntaria, aunque muchos grandes de la dramaturgia lo hayan intentado forzando al máximo su propio contexto en la dirección contraria de la moda: Calderón, Ibsen, Strindberg, Miller.

Los términos médicos que utilizó Aristóteles para definir los resultados emocionales que debía producir la tragedia no están puestos con descuido: la purga (catarsis) que se debe sufrir por la sabia administración combinada de terror y piedad implica la aceptación de que la vida social inevitablemente constipa e intoxica, que no se puede vivir con decencia sin envenenarse. Esto relativiza todo lo que sucede “fuera” del momento de ilusión, porque es un mundo lleno de tentaciones para hacer desastres contra uno mismo y contra los demás. Mejor dicho, uno y todos los demás somos una máquina de producir lo peor para todos si no se establece algún acuerdo para el equilibrio, algún drenaje para las pasiones, alguna resignación, algún perdón, algún olvido, alguna nueva fe. Y si lo encuentra, tenga por seguro que se volverá a intoxicar con rencores, venganzas, decepciones, frustraciones hasta constiparse y ojalá encuentre otra tragedia que lo purgue, porque si no, explota.

Casi, casi el goce estético como maniobra de supervivencia. Por eso creo que resulta útil no olvidarlo justo ahora, cuando la caída de algunos ideales puede hacer suponer que los que permanecen como vencedores están fuera de la historia y que la tragedia como género es una propuesta grosera de algún resentido. Esa necesidad de reflexión parece haberse alejado de la producción del teatro, el cine o la televisión, no tener cabida entre la figuración de los personajes convencionales, pero como estamos en Occidente y no se puede negar todo lo que se supo en algún lado, aparece latente, embrionaria, lista para su expansión.

Si se mira con cierta distancia la difusión de las noticias deportivas, y principalmente los hechos que afectan a sus héroes, incluida su vida privada, se verá que cuenta siguiendo modelos más clásicos, más míticos

y, a mi juicio, mucho más interesantes en el sentido dramático que la mayoría de los supuestamente artísticos. Se puede recordar inmediatamente a Monzón, a Maradona o a Veira, pero hay muchos más. Sin ir muy lejos, las últimas peleas de Coggi, y las discusiones públicas que se reflejaron en las audiciones especializadas alcanzaron cumbres narrativas.

Rápidamente, los noticieros han dado lugar a los hechos más violentamente atractivos, ficcionalizándolos en la manera de encararlos: hace poco tuve el gusto de ver contar su experiencia a Lorena, la mujer que había emasculado al marido violador, narración que pocos dramaturgos contemporáneos se animarían a sostener. (En realidad, lo que Lorena hizo fue emascularlo, cortarle el pene, pero los periodistas decían “castrar”, seguramente porque tiene resonancias más clásicas.) Enfrentados por el *rating* con la ficción, los noticieros deben ficcionalizar su propio material y, curiosamente, lo hacen con un interés más desesperado y certero. Más *trágico*, se podría decir. Pero no se crea que la comedia no aparece: hay conductores que ironizan sobre la realidad con alguna eficacia y sutileza, mostrando con su gesticulación y tonos la incredulidad que les provocan ciertas noticias. Están al borde, realmente al borde, de empezar a hacer chistes sobre lo que dicen, de hecho los están haciendo.

Esto no quiere decir que las comedias ligeras no existan y no sean vistas, aunque quizás nunca sean totalmente vistas como se supone. Plantean que la vida familiar no tiene fisuras, aunque en muchos casos transparenten que sólo tratan de disimular una fisura gigantesca, y casi siempre cómica, pero eso no quiere decir que la familia resista todo y funcione cada vez mejor. También los rumanos veían biografías ejemplares de Ceaucescu y después se dieron el gusto de verlo fusilar en la misma pantalla. Un gusto envidiable, realmente. Quiere decir que hay lugar para ver muchas cosas distintas, en distintos horarios. Con unas se ríe, con otras se sonrío, con otras se aterriza y, si se tienen ganas, se mezclan todas según el estado de ánimo gracias al control remoto. Pero algunos, aunque sean pocos, deben estar esperando que reaparezca, sobre los restos de todas las ideologías, indiferente a los triunfos o derrotas que reparte la historia, el gran antídoto de Occidente: la tragedia.

## La siniestra crítica de los programas cómicos

En la Argentina de hoy, a lo distinto y lo transgresivo se lo ve más en los medios de comunicación masivos que en los espacios de producción cultural: cine, teatro, libros, exposiciones. Por ejemplo, la prostitución –transgresión social por excelencia– aparece en todos los programas cómicos. Las mujeres son, en el programa de Olmedo, en el de Porcel, en el de Moria, tratadas ostensiblemente como prostitutas. Y no creo que esto sea una referencia directa al auge de la prostitución en la calle: tiene que ver con la circulación del dinero en la Argentina, con que todos sentimos que tenemos que vender lo más íntimo para sobrevivir. Y se debe referir también a la situación nacional, a un país que tiene una deuda que no va a poder pagar y que, por lo tanto, se siente como una prostituta cautiva, que jamás va a poder liberarse.

Tampoco debe ser casual el travestismo –en *Nuevediarario* o en Porcel–. Y no hay que quedarse en una primera lectura: “un sexo representa a otro”. El travestismo debe ser un intento de pensar o de elaborar cómo en la Argentina las personas hacen de lo que no son: los bancos no son bancos, los políticos no son políticos, los militares no son militares, todo el mundo está haciendo de lo que no es. En los programas cómicos hay una crítica siniestra y sombría al estado por el que atraviesa el país. A estas manifestaciones se las toma como corruptas, nadie ve que al tolerar esas transgresiones la sociedad está elaborando dolores profundos y humillaciones terribles.

Lo que se llama, entre comillas, “teatro culto” o “cine culto”, jamás se acerca a estos temas. Dan la impresión de que no conocen estos fenómenos o que, si los conocen, no les interesa; se dice que los programas son vulgares, tontos, cretinos; toman una actitud similar a la de un analista que considerara a los buenos modales como una necesidad pedagógica. La pornografía es censurada por todos y nadie se detiene a pensar por qué existe.

A la hora de pensar en el tema de la transgresión, lo que se me torna más presente es la fuerza del sistema para atemorizar e impedir. Pensemos en el cine; en el Instituto Nacional de Cinematografía está Manuel Antín, que no es un paracaidista, sabe de cine, conoce la producción. Sin embargo, al sistema de distribución que atenta contra el cine nacional no se lo puede cambiar como se ha hecho ya en Colombia y en Brasil. Muchas veces he hecho esta reflexión: si los propietarios de cines despiertan tal respeto, no quiero ni pensar qué debe pasar con los bancos.

Tenemos un aparato cultural centralizado y monopólico como para que ciertos sectores medios sientan que se codean con la novedad y listo. Se puede dar Brecht en el Colón, puede venir Darío Fo y hablar de marxismo, pasan Enrique Barba o Tadeusz Kantor, pero no pasa nada. El sistema de creación, producción y distribución queda intacto.

Quiero decir que si no hablamos de un aparato cultural deformado y dependiente no hablaremos de transgresión. Ahora sucede que por sacar premios internacionales en cine creemos que estamos renaciendo, que con la participación lucida en el extranjero basta. Ése es un sueño de 1910, sólo falta que Roque Sáenz Peña vaya a los estrenos. Nos conformaremos con que los amos nos den una palmadita en la espalda y con eso creemos que estamos haciendo algo nuevo.

*1987*

## Promoción o muerte

Una vez, hace años, yo estaba sumergido en las últimas peleas de una separación matrimonial: todas las tarjetas marcaban empate, en el *round* 12 nos dábamos con todo, ensangrentando el ring. Más acusaciones, traiciones y ofensas no entraban en el mundo. De pronto ella me gritó: “¡Y ahora qué hacemos con todo esto! ¿Cómo seguimos viviendo?”. Yo, agotado, mirando el reloj en el *clinch*, fui sincero: “Hagamos algo por el bien de los dos. Tengamos un ataque de amnesia”. Creo que fue una de las pocas cosas cuerdas que dije en mi vida y no fue comprendida. Después, en otras circunstancias más civilizadas, empecé a ver que la apelación a la memoria era casi siempre la pancarta de los derrotados, de los que suponen que hay una justicia divina bastante burocratizada que a la larga se conmueve ante la mera exposición de heridas. Yo, por mi oficio, debería haber sabido antes que el pasado sólo puede llamarse tal cuando estalla, irremediable, en las situaciones más urgentes del presente, cuando deshace el futuro que se proyectaba ingenuamente. Pero eso no lo puede planear ni el vengador más ensañado. Si no se tiene esa oportunidad excepcional, el pasado son sólo habladurías que se disuelven y falsean en el tiempo, incomprensibles como el álbum de fotos de una familia desconocida. Campo de la literatura, pero no de la política cierta.

Suena cruel y hasta despectivo, pero es así. Por ejemplo: ¿No habrá nunca justicia para los desaparecidos de la dictadura? No lo sé. Y lo digo como pregunta central para ahorrarme páginas y páginas de reclamos insatisfechos, de guerras perdidas, de arrasamientos impunes. La única verdad es el presente, como sabe el que sufre una pasión o la ha sufrido alguna vez; los demás, las almas serenas y bien pensantes, le hablan del futuro y del pasado para distraerlo, para calmarlo, para aplacarlo con tácticas reformistas. Por ejemplo: con las Malvinas, uno es un cornudo y se entera de su desgracia en la fiesta del propio casamiento; entonces vienen Di Tella y Caputo, que son dos muchachos civilizados, lo agarran a uno de los brazos y lo llevan al cuarto de la democracia y le dicen: “No seas papelonero, calmate. Ahora ella se va a casar con él, vos hacete el que no te importa, saludá a todo el mundo, sonreí, y vas a ver cómo con el tiempo ella te vuelve a dar bola. Cortala, y aprendé a ser un adulto de una vez”. Y uno sale desconcertado y estrecha las manos de quienes le dicen sonriendo: “Usted es el cornudo, lo felicito, pocas veces vi un idiota semejante, lo único que le falta es ser el padrino”. Siempre se puede recorrer la fiesta murmurando y contando infamias de

los dos, pero mejor es irse simulando dignidad y esperar que los dioses organicen por su cuenta la rueda de la venganza. Y si ellos dos encima son felices, que nos bendigan con la amnesia. Pero supongamos que los dioses no tienen esa clemencia y que nos condenan a arrastrarnos por la historia con ideales contrariados, transformando la vida en un universo concentracionario, donde, para peor, todos parecen bastante felices o por lo menos conformes. Podemos dedicarnos a promocionarnos en el campo de concentración, para ocupar un lugar más cómodo en la fila, para que nos fijen menos o para que nos den una ración más sustanciosa. Pero uno aguanta si supone que eso no es para toda la vida, sino que algún día irrumpirá un ejército liberador en el campo de concentración. Si no existe esa esperanza, sólo quedan dos caminos: o uno es un santo, y reconoce en el dolor una verdad que revela otro mundo, o lo mejor es pedir perdón por los errores anteriores, pasarse al campo de los guardias y empezar a fajar a los que se quedaron atrás. Muchas más chances no hay y si no, pregúntenle a los sobrevivientes de los campos de concentración nazis que se pueden encontrar en la Argentina, o los de los campos argentinos.

Durante un siglo, nuestro entrenamiento estético tenía como referencia el cambio social. Aun los que lo desconocían, los que vanidosamente separaban el arte de las costumbres sociales, se afirmaban en su separación pivoteando en el opuesto. Todas las discusiones sobre la percepción y sus engaños son cuestionamientos sociales y no hay manera de separar estética y política, porque cada vez que se cree haber separado una capa pura, la de abajo demuestra lo contrario.

Esto de ninguna manera debe ser tomado como una defensa o reivindicación de lo que hace años se llamaba “arte comprometido”, porque yo pienso que la mayor parte de ese arte “comprometido” sólo se utilizaba para defender otras opresiones, y el día que se hagan números seguro que hay que cargarle más muertos a Stalin que a Hitler. Lo que pasa es que como eran trotskistas o gente común, y la mayoría no eran judíos, han sido olvidados más rápidamente. Ni tampoco se debe creer que propongo la reivindicación de los adhesivos peronistas tipo década de 1950 o de 1970, esa mezcla de Radio Nacional con disidentes del Partido Comunista. Quiero decir que esa discusión, entre obra y consumo, estaba presente en toda creación y la vivificaba con el aire de un combate.

Lo que hoy domina absolutamente en el campo estético es la promoción, una promoción igual a todas las promociones, lo que nos transforma a todos en modelos de Pancho Dotto. Hay diarios que tienen sus artistas y escritores y los fotografían a todos juntos como las lindas

chicas que mencioné. Se escriben unos a otros los comentarios, como si se arreglaran los detalles de la ropa en un desfile: tené cuidado con esta solapa, la tapa te queda genial, sos un *best-seller*, no lo olvides, querida, etcétera. En este campo, yo me siento más bien identificado con Patricia Miccio, por cuestiones de edad y porque hago un programa más general, sabiendo que no puedo arriesgar el lomo contra las más jóvenes. Hace poco una comentarista dijo de Horacio Verbitsky, en su propio diario, que él nunca había pensado vender tantos ejemplares de *Robo para la corona*, y yo me vi obligado a decir en público que Horacio siempre había sido monísima y que además era muy profesional, así que se lo merecía. Claro que como yo de las pocas cosas que sé es de modelos, estoy seguro que Horacio se debe despertar de noche gritando por un sueño que no puede recordar, y que la vuelta de Dromi no se calma ni con 15 millones de ejemplares, pero como soy Patricia Miccio y él es Mariana Arias, cada vez que me lo encuentro en la Recoleta le pregunto cómo va el último libro y chilló de asombro por la cifra.

Ojo: yo también declaro estupideces, y sostengo el comentario de taradeces. Si tengo que ir a un almuerzo, voy, y hago todas las promociones que tengo que hacer. Pienso en mis hijos, que los tienen de rehenes, y digo lo que hay que decir. Nunca cuando escribo, donde pongo las estupideces que creo, porque supongo que las lee tan poca gente que no vale la pena macanear, como ahora. Hay domingos que son sensacionales, estamos todos en distintos medios, comentando el té que tomamos en lo de Mariano Grondona, en almuerzos en lo de Mirtha, chismeando como nos gusta en las secciones culturales. Promoción o muerte, ésa es nuestra divisa. Somos los reyes de las gacetillas, vencedores vencidos.

Por supuesto que esto no se propone ofender a los colegas que nos dan cabida con las noticias que necesitamos divulgar. Ellos deben estar hartos como nosotros. La baraja nos vino mal a todos. Hace muy poco lo echaron a patadas a Miguel Briante de la dirección del Centro Cultural Recoleta. Era un funcionario que no nombraba a sus familiares como asesores, que no afanaba, que era pluralista, que sabía lo que hacía, que decía la verdad sobre la administración estatal. Un funcionario superior desconocido lo injurió por varios costados mientras le reprochaba no haberse corrompido. Pero no es tan grave, Miguel, no te preocupes, en cualquier momento salís en *Caras y Kinkón* es un éxito. Tenés que operarte las bolsas de los ojos, porque se te nota mucho el moscato.

Al no haber nunca un plan cultural del Estado, la remoción de un funcionario se decide por sus contactos políticos más que por su funcionamiento. Esto tiene un tono moralista que me da asco. A mí, las chicas

de Pancho Dotto me parecen divinas, y cuanto más se arreglen y más se operen las gomas, más diosas. Y Pancho me parece un vivo y cada vez que aparece él solo con las minas me estremezco de envidia. Aprovecho para saludarlas una por una.

A lo mejor lo que hay que aprender, humildemente, es que uno era igual que ellas. Que de esto se trataba lo que hacíamos nosotros. De la pura imagen.

Debo confesar que yo lo sospechaba, más bien que tenía la certeza de que era así, y que por eso me exilié haciendo *Utilísima*. No es la primera vez que me exilio, y no es la peor.

El problema es que yo no quiero casarme con un empresario o empresaria, aunque no me vendría mal. Pero nunca pensé que terminaría haciendo gatos. Yo quería otra cosa.

Quiero otra cosa, lo digo mientras me maquillo para grabar. Justa, independiente y soberana. Así creo que tiene que ser la mujer moderna. Esta foto que tengo en el espejo es del coronel Dorrego, que era más ingenioso que Gino Bogani, aunque nunca pudo concretar sus ideas. Creo sinceramente que la organización federal fue un fracaso absoluto, y que no le veo ningún futuro a la moda pueblada, tipo insurrección, porque como dijo el Gato Dumas, la receta cuando se repite, cambia la tragedia original por una farsa. Lo que más me gustó del desfile de Olivera es la *bijouterie* del Chango Monti. Ya estoy lista, y en un minuto salgo al aire. ¿Alguno de ustedes notó que durante todo este tiempo he tenido relaciones carnales? Seguro que no, y lo disimulo bien, sonriendo, porque soy un hombre de verdad. Me pueden meter una manguera de surtidor con el NAFTA, que yo voy seguir sonriendo como una diosa. Quedamos pocos tan hombres...

¿Qué haría usted en mi lugar?

Manzano en La Jolla, recibiendo a su concuñado Nosiglia, parientes vía Pancho Dotto. ¿Y nosotras qué? Mientras la columna vertebral del movimiento sólo sostiene las obras sociales, Cavallo tiene más razón que Ho-chi-min, a Adelina le cierran los números en el Banco Hipotecario. ¿Y vos querés que yo me tire contra las alambradas para salir en un documental de cable dentro de veinte años?

Amnesia, ustedes se la buscaron.

Amnesia para todos los que creímos en otro país, en una nación.

Otras naciones vendrán, como en Macedonia, como en Eslovaquia, como en Rusia, con otros héroes, otras glorias, otras ceremonias que los recuerden y los enaltezcan. Los que teníamos nosotros ya no sirven, son pura neurosis. Disculpame, Dorrego. Voy a seguir teniendo la copia de la

litografía que se vendía en 1828 en las calles de Buenos Aires delante de esta computadora, aunque ni siquiera mis hijos sepan quién sos, porque yo no les pienso contar tus compadradas.

Yo no tengo ni siquiera a quién ir a buscar. Pero estoy monísima, yo salgo.

*1992*

VI

**Sólo un malentendido**



Los textos que siguen son una respuesta a la crítica que abordó tres obras de Ure (*El padre*, *Noche de Reyes* y *Los invertidos*) a partir de diversos malentendidos. De ahí el título de la sección que podría corresponder a cada caso. “Noche de Reyes” y “La realidad del escenario” se centran en los textos teatrales: la obra de Shakespeare del mismo título y *Los invertidos* de José González Castillo, respectivamente. “Sólo un malentendido”, “El que se enamora es boleta” y “Una ficción para calmar al ogro” son respuestas espontáneas, de un registro más camorrero y burlón, pero no dejan de tener la complejidad de aquellos. Incluí como anexo el ensayo “Anticipación y condena”, de María Pia López, que ubica y ordena la relación del autor con la crítica, no necesariamente la que lo invita a la polémica.

*María Moreno*



## Noche de Reyes

*Noche de Reyes* es el primer Shakespeare que hago en mi vida y, enfrentado a la necesidad de abordarlo, advierto que hay dos niveles posibles desde donde hacerlo. El primero y más obvio es el correspondiente a la tradición inglesa (dentro de la que hay varias corrientes) y es la que funciona como modelo. Claro que abordar a Shakespeare por ese lado lo coloca a uno en el terreno del símil. Esa ha sido una tentación reiterada en la cultura argentina, tanto como suponer que se puede hacer Molière o Racine a la francesa. Y atención, que no es ésa una tendencia universal, ya que los franceses, por ejemplo, nunca han tenido Shakespeares importantes; los italianos han hecho una suerte de italianización de Shakespeare, como los alemanes; mientras que los rusos han hecho una incorporación de los textos shakespearianos a la propia tradición dramática.

Pero el modelo del símil funciona muy bien en la Argentina, incluso tiene espectadores a los que les gusta ver un símil porque así se sienten ingleses. “Si esta obra imita hasta lo tolerable una obra inglesa –piensan–, yo soy hasta lo tolerable, o hasta lo posible, un espectador inglés.” Y soñar no ser argentino ha sido siempre una debilidad argentina.

Después está la otra frecuencia: descubrir cómo, desde las propias tradiciones dramáticas, se puede metabolizar a Shakespeare. Ésa sería una aventura con resultados inciertos, como todos los metabolismos, porque supone entrar en el campo de lo experimental. Ahora bien, si uno no cede a la tentación de hacer un símil inglés, ya sea por orgullo, por exceso de vanidad, por originalidad o quizá por una rémora de buen gusto, si uno se da cuenta de que todo símil es ridículo y vergonzoso, entonces hay otro camino. Y hay que hacerse cargo de que metabolizar a Shakespeare a partir de las propias tradiciones supone un campo bastante misterioso en cuanto a los resultados.

## Traducir a Shakespeare

Uno de los problemas que deberían plantearse más a menudo quienes deciden encarar un autor que escribió en otro idioma es el de las traducciones. Esto no tiene en la Argentina ninguna historia de cuidado. Pero es un asunto delicado en el teatro, porque implica la posibilidad que tiene un idioma de apropiarse de otro. Si no, lo único que se consigue es hacerlo funcionar como un “texto de la cultura”, sin que se lo asimile a la propia tradición. Aquí se suele tomar con bastante ligereza el hecho de que en

muchos cursos de actuación se hacen escenas de Shakespeare con la traducción —célebre por lo miserable— de Astrana Marín, publicada por Aguilar. Eso no revela solamente una ignorancia conmovedora de los alumnos sino una ignorancia criminal de los maestros. Con esto no quiero decir que todos deberían saber inglés, francés, latín y griego, sino que debería recurrirse a los institutos de esas lenguas sostenidos por el Estado a través de las universidades, que los hay y muy buenos. Casualmente cuando trabajé para el montaje de *Antígona* lo hice muy vinculado a esa gente.

Una buena traducción es importante, entre otras cosas, porque el fraseo debe adecuarse —para nosotros— al estilo de los hablantes argentinos o del Río de la Plata. Porque toda traducción rediscute la propia lengua. Hace poco escuché una reflexión interesante acerca de que los actores ingleses pueden llegar a actuar alcoholizados, porque el sonido del idioma inglés existe como estructura independiente del estado personal del que lo habla. Mientras que el español o el portugués, por ejemplo, tienen que ser sostenidos por el actor todo el tiempo. No son lenguas cristalizadas en la cultura todavía.

Con *Noche de Reyes* traté de que las partes líricas tuvieran un sonido más poético y las partes en prosa tuvieran la necesaria cuota de vulgaridad, sin transformarlas en un argentino alunfardado. Pero, por supuesto, trabajé con una traducción en prosa. Hay que partir de la base de que no es el original lo que uno está haciendo. Tampoco es una corrida o un desplazamiento del original. Eso sería volver al símil. Y pretender hacer un símil aproximado es el camino más seguro del ridículo.

## Comprender o fascinarse

Otra dificultad vecina de la del tema de la traducción es la que tiene que ver con la comprensión. Yo dudo de alguien que afirma entenderlo íntegramente: Shakespeare es uno de los autores de la tradición universal más inagotables. Frente a su obra hay que singularizar un aspecto y proponerse sólo eso. Porque nunca se llega a un conocimiento final. Es una peculiaridad de las grandes obras de arte.

Esa condición de inabarcable suele ser más reconocida en las tragedias de Shakespeare que en las comedias. Pero la comedia isabelina tiene un aspecto muy preciso que, desde un puritanismo contemporáneo, podría llamarse perverso: la sobreabundancia de placer sin culpa. Aunque nada que produzca placer lleva a algún equilibrio, conduce, sin embargo, a una especie de simulación de arreglo. Por eso en estas comedias hay tantos juegos e intercambios sexuales. El placer y el deseo aparecen como ajenos a

la voluntad limitada de una persona. Es algo que va recorriendo a los seres humanos y hace con ellos absolutamente lo que se le ocurre.

Se diría que es un planteo prearistotélico o, por lo menos, no demasiado aristotélico. No es tan clara la causalidad ni tan claro el orden conceptual. Las palabras no producen enunciados lógicos sino que van dejando señales; señales que confunden pero que fascinan. Y eso es lo que entretiene. Saber que nada es lo que parece. Ése es un pensamiento que está en toda la obra de Shakespeare, sólo que acá es una confusión gozosa. No tiene que ser resuelta por la muerte sino por una nueva simulación. Eso se articula a través del recurso de los matrimonios cruzados, o de los gemelos.

El caso de los gemelos en Shakespeare tiene también otros significados: es dudoso que, como aquí, se haya llegado por ese medio a un punto tal de cuestionamiento cómico de la personalidad. No son los gemelos una mera fuente de malentendidos. Encarnan algo así como ese secreto sentimiento de que las personas son intercambiables por su apariencia y que lo que el orgullo llama el sí mismo no es más que una vanidad del yo. Una vanidad que, por otra parte, sólo conoce el yo, porque los demás sólo ven lo que parece, no lo que es. Así entonces, en esta comedia, la gente se ama sin conocerse, se ama por lo que parece, es decir, por eso que provoca la atracción. No hay ninguna certeza legalizable en el parecer y, además, es algo cambiante; y en esos cambios está la diversión de la vida.

## **Dejen tranquilo al teatro**

Esto se opone a una idea que ha predominado en el teatro de las últimas décadas, acerca de que desde la escena siempre había que plantear una discusión con el poder político inmediato. Así, se terminó reduciendo *Casa de muñecas* a una obra que trata sobre el sometimiento de la mujer en el matrimonio. A mí me parece, sin embargo, que el teatro no dialoga estrictamente con la realidad. No funciona como un espejo ni correspondiente, ni deformante, ni crítico. No exclusivamente, por lo menos. No esencialmente. Eso era lo que soñaban los que creían que el teatro debía tener un discurso pedagógico. Yo pienso que el teatro tiene una historia paralela a la realidad. A veces funciona obsecuentemente, diciendo lo que se piensa socialmente que la realidad es. Otras veces se anticipa o cambia con crueldad algunos registros de lo real.

Por supuesto que no hace falta ningún esfuerzo intelectual para descubrir que la mayoría de las obras tiene algo que ver con el tema del poder o que hablan del aparato psíquico. Pero eso es una puerilidad. Las distintas modas conceptuales siempre han buscado en el teatro una

materia dominable para verificar sus afirmaciones. Pero el teatro, por su parte, ha sobrevivido a muchísimas modas conceptuales y ha trazado sus propias redes de convicción. Creo que pretender que una obra demuestre algo termina por vulgarizarla, por esterilizarla. Y aun aquello que demuestra o se presume que demuestra no tiene una aplicación inmediata en la realidad. Sería como sostener que la conciencia de los trabajadores de Alemania Oriental se expandió viendo las obras de Bertolt Brecht. Y esto es algo difícil de sostener. A esta altura del siglo creo que uno tiene derecho de pedir: dejen al teatro tranquilo, vayan a verlo, emocióñense, diviértanse, lloren, pero dejen de fastidiar con querer ubicarlo en la política inmediata. Ciertamente, uno puede ir a ver *Edipo* como comprobante dramático del complejo homónimo; pero hay que ser bastante amargado para ver sólo eso en *Edipo*. Las fuentes del placer no están tan inmediatamente vinculadas a las concepciones sociales; más bien luchan contra las concepciones sociales. Si no, no habría perversos. Y no creo que ni en la URSS ni en Cuba hayan podido terminar con ellos. El inconsciente no es tan buen ciudadano como se presume. El inconsciente se ríe de la izquierda y de la derecha, de Hitler, de Stalin, de Castro y de la democracia. El inconsciente es lo humano: se ríe de los chistes, niega la muerte, se aterroriza frente a ella y va aguantando como puede. Ni siquiera el inconsciente de quienes estaban en los campos de concentración era bastante dominable, porque esa gente igual soñaba. Con esto no quiero decir que el teatro no apeló a la referencialidad, pero es sólo una apelación y no la única. Si no, cualquier sociólogo sería tan entretenido como una obra de teatro y cualquier psicoanalista podría inventar un *Rey Lear* en su consultorio. Siempre el teatro guarda referencias con la historia concreta, pero a propósito de esa referencia habla de lo mismo desde otro lugar. De lo contrario, sería como suponer que las personas que aparecen en los sueños son las personas. Uno sueña con alguien que no es ese alguien y, sin embargo, ese alguien está ahí. Esa multiplicidad, ese sentido abierto es lo que produce el goce estético. Si se tratara de una observación objetiva de lo real, no podría nunca entrar en el imaginario. En el imaginario sólo existe un resabio, un resto, un residuo de realidad y, a veces, con una verosimilitud sorprendente. Porque los materiales del sueño no son los materiales de la realidad. Pero a veces son reales. Y otras son revelaciones de lo real.

## Sólo un malentendido

No es con *Noche de Reyes* la primera vez que tengo críticas adversas o decididamente injuriantes. Siempre las he considerado gajes del oficio, que corresponde más atender a la producción que a la dirección; pero como he sido varias veces mi propio productor conozco sus intenciones, su influencia y, en algunos casos, sus precios.

Pero debo admitir que nunca había recibido un ataque tan masivo como en *Noche de Reyes*. Esta vez no sólo condenaron la *bijouterie* de las actrices (*Ámbito Financiero*) y me indicaron cómo debía hacer la obra que yo quería hacer y no me animaba (*Página/12*), sino que hasta pidieron mi exclusión de las salas oficiales por dilapidar fondos públicos (*La Nación*, y no es la primera vez que lo pide). No ha sido fácil de sobrellevar. Durante los primeros días me sentía como Saddam, pero sin búnker y sin misiles, gambeteando entre los médanos. Después pensé que los unificaba la intención de hacerme aparecer en el Guinness como el tipo más insultado del teatro argentino.

En cambio, me sorprende mucho la indignación de un sector del gremio artístico por haber yo invocado para esta obra a un grupo de actores conocidos por su trabajo en televisión, a los que se considera indignos de pronunciar las palabras traducidas de Shakespeare. Pero seamos sinceros: ¿quién tiene derecho a enfurecerse por eso? Durante décadas, los actores “serios” de la Argentina han leído imperturbables una traducción de Shakespeare, la de Astrana Marín, que la más perezosa curiosidad literaria descubriría como la traducción de una mediocre traducción francesa, de la que copia hasta sus desopilantes notas, que explican lo que en Oxford y Cambridge confiesan ignorar. Hasta han tomado cursos carísimos donde trataban de actuar esos textos, y nadie protestó nunca. Salvo las citas y conversaciones de Borges y Jaime Rest, en una memorable cátedra de literatura inglesa, no sé de ningún argentino contemporáneo que haya escrito, dicho o murmurado algo interesante sobre Shakespeare. Pero ahora resulta que estábamos rodeados de especialistas que tenían embotellada la esencia de Shakespeare y la aspiraban en secreto. ¿Dónde estaban las teorías de tantos teóricos? En la Argentina no hay una tradición, ni una ni varias, sobre la representación del teatro isabelino, ni de prácticamente ningún estilo, como no sea el que difusamente trazan los actores criollos en su desesperada supervivencia. Ni siquiera queda ya una tradición del sainete, lo que es mucho decir. Lo que sí existe es una tradición del llamado “buen gusto”, que es justamente lo opuesto a la creación artística. Uno puede

convivir con ese “buen gusto”, porque es donde circulan los productores, los críticos, muchos espectadores, los compradores de cuadros, los editores, pero toda obra que aspire al arte se desencaja, es en sí misma una fisura sobre la que se intentará un zurcido invisible del reparador “buen gusto”.

Pero puede ser que tantas objeciones a *Noche de Reyes* se afirmen en algo cierto: en algunos lugares hay que ser serio, porque si esos lugares dejan de serlo, ¿qué harían los que se toman en serio a sí mismos? La Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín es un lugar serio, y yo no tengo por qué ensuciarlo con estos grasas, cuya compañía prefiero y con los cuales me retiraré encantado. La seriedad que se ofende comió sumisa de la mano de Cacciatore, aunque sé que es de mal gusto recordarlo entre quienes sólo odian a Gómez Fuentes.

En fin, sólo fue un malentendido. No es el primero ni será el último, así que me despido hasta muy pronto.

1991

## La realidad del escenario

Notas sobre la puesta en escena de *Los invertidos*.

Recuerdos del texto

### I

Cuando estudiaba actuación, hace 25 años, leía una o dos obras por día, sin ceñirme demasiado a ningún orden. Analizaba unas meticulosamente, pero a otras las leía con gula, desaforadamente o salteando escenas enteras. Me pasaba muchas tardes en la biblioteca de Argentores, sacando un libro tras otro o dos a la vez. En una de esas volteadas leí *Los invertidos*, que, aunque no correspondía a las lecturas prestigiosas de la época, se recortó nítidamente como un texto que alguna vez iba a dirigir, y eso que no fue de las que elegí con cuidado. No sabía en ese momento quién era González Castillo, porque igual que ahora era un nombre que no circulaba y su obra ni siquiera se mencionaba. La lectura de *Los invertidos* fue un puro azar; Argentores la había publicado en una colección que, creo, no pasó de seis o siete títulos, y yo estaba leyendo tomo tras tomo. Pero conviene aclarar esto, para que se entienda por qué yo parecía Kaspar Hauser frente al teatro argentino. La expansión creciente de lo que se llamaba “método Stanislavski” había transformado en algo de pésimo gusto interesarse en el pasado actoral o autoral del teatro argentino, y si alguien hubiera dicho que le interesaba tanto González Castillo como Tennessee Williams o Tita Merello como Anne Bancroft hubiera sido automáticamente tomado como un provocador degenerado. ¡Cada vez que pienso en el tiempo que perdí tratando de comprender cómo actuaba Marlon Brando, mientras despreciaba a los que junto a mí sabían y los dejaba morir sin preguntarles nada, mi propia imbecilidad me desalienta más que nada! Pero algo propio muy fuerte pudo sobrevivir clandestinamente a esa frivolidad suicida. No expuse entonces mis gustos espontáneos con mucha valentía, pero siempre estuve seguro de que, a la larga, habría que volver a esos textos para conocerlos en el escenario.

A través de todos estos años me volví a encontrar con distintas obras de González Castillo, y también con otras personas que tenían noticias de él y lo valoraban. Curiosamente, los que apreciaban *Los invertidos* eran como una masonería difusa dentro del teatro y la obra era una contraseña de otros gustos. Algo como lo que pasaba a principios de los sesenta con

*Ferdydurke* de Gombrowicz en la edición de Argos y, años después, con *El fiord* de Lamborghini. Yo fui dirigiendo obras y *Los invertidos* quedaba allí, siempre en reserva.

Una vez intenté ponerla en escena, en uno de los peores momentos que recuerdo haber pasado social, artística y personalmente: en 1981, en plena dictadura militar (si se tiene en cuenta que había sido ruidosamente prohibida mi puesta de *Telarañas*, de Pavlovsky, no quiero pensar qué hubiera pasado si la llegaba a terminar). De esos ensayos fallidos tengo un recuerdo tormentoso y confuso, pero muchas de las ideas de entonces se mantuvieron en pie cuando se disipó el clima. Después pensé en hacerla en *El excéntrico* de la 18, donde hice *El padre*, de Strindberg, y *Antígona*, de Sófocles, y hubiera sido seguramente una de las obras que venían, junto con *El conventillo de la paloma*, texto que todavía tengo atravesado.

Este año, el Teatro Municipal General San Martín me llamó para dirigir *El movimiento continuo*, de Discépolo. Acepté y empecé a pensar cómo corregir lo que para mí eran problemas. No debo haber mostrado mucho entusiasmo, porque Emilio Alfaro, el director del teatro, me preguntaba todos los días si realmente la obra me gustaba y si no quería cambiarla. A la semana, pedí una reunión con la dirección del teatro y les anuncié la lectura de una obra que podía reemplazar a la que me habían ofrecido. No tenía un ejemplar de *Los invertidos*, así que Cristina Banegas me prestó una fotocopia maltrecha que leí improvisando sobre las partes borrosas. Apenas terminé, Emilio Alfaro aprobó su representación y junto con Tita Tamames, directora de la Fundación Teatro San Martín, la celebraron con un entusiasmo que no decayó durante los dos meses y medio que llevaron los ensayos. Entusiasmo que en la práctica de la producción se mostró como un apoyo incondicional, comprometido hasta el riesgo en todo lo que hizo falta.

## II

Siempre supe que a esta obra había que hacerle algunas –muy pocas– correcciones, que son las que hice, más o menos, en esta versión. El argumento no debía ser modificado en ningún paso, y había que mantener el orden de escenas que presenta el original. Sólo había que aligerar algunas figuras retóricas que el uso repetido del melodrama ha ido desgastando, pero en realidad no son tantas. Las excesivas referencias iniciales al afeminamiento del Dr. Flórez se colocaban en un equilibrio casi imposible entre el ridículo y la evidencia inconsciente, y las saqué porque me parecía dudoso lograr la verosimilitud casi onírica en la que podían existir. Según esos

datos, el Dr. Flórez preparaba con demasiado descuido su transformación nocturna: en cine creo que hubieran podido estar, pero en teatro derivarían a la comicidad. El Dr. Flórez aparece como lo que podría suponerse un abogado, dedicado a una rama de la criminología que se organiza casi sobre la psiquiatría, por lo que no costaba mucho transformarlo en un médico psiquiatra más cercano hoy al interés por la conducta que un abogado. De todas maneras, no me parecía un cambio sustancial y nunca entenderé por qué el crítico del diario *La Prensa* se indignó tanto. El problema central del texto es la clasificación de la homosexualidad y los cruces lingüísticos que provoca. Si bien en la obra se la nombra como un vicio, y eso podía despertar la indignación de algunos militantes estrictos de la comunidad homosexual –tan estrictos como la crítica feminista, que condenaba hace poco un texto de Molière por misógino– me pareció que debía mantenerse por varios motivos. En el mundo de la obra, la inversión es un vicio, algo que devora, que arrastra sin que pueda evitarse. Pareciera que lo que no pueden evitar esos hombres es ir transformándose en mujeres, con el profundo deseo de ser madres. El Dr. Flórez, Benito, Pérez, Fernández, Emilio, Juanita, la Princesa de Borbón se deslizan gradualmente de la bisexualidad al travestismo, para terminar seguramente como el tío Lily, quien cree que la feminización lo puede transformar en una mujer dando a luz –siendo “menos que mujeres”, como dice el Dr. Flórez–. No parece haber en esta obra muchos hombres, ni alguno siquiera, que deseen a otro hombre; son hombres que quieren ser mujeres, lo que no es lo mismo. Tratar de “modernizar” eso era cambiar la obra y ésa no era mi intención.

Además –sin que esto signifique una propuesta sobre la sexualidad y su juicio social–, la violencia dramática se despierta según las leyes que se transgreden y la homosexualidad en sí misma es tan dramática como la heterosexualidad, depende de lo que transgreda, de la tolerancia social de lo que la sexualidad exige. En todo caso, en esta obra, como en cualquier otra obra moderna, los hombres no son las pasiones, sino que éstas se apoderan de ellos, los conducen y abandonan con la misma distancia que los dioses en una obra clásica. Aquí, me parece, el desgarramiento del sexo sólo permite conocer una mitad insatisfecha que busca ser las dos, el ser hermafrodita, ese que el Dr. Flórez le dice al juez que no es, pero que después dice que es (“El acusado no tiene las características que los griegos atribuyen al mito del hermafrodita [...] es un hermafrodita, y un hermafrodita asesino”). Y no se crea que es una confusión de la época, ya que en la Argentina de entonces florecían las descripciones positivistas y en cualquier manual de medicina legal del fin de siglo hermafroditismo y homosexualidad están claramente diferenciados –eran criollos, pero no idiotas–.

Y esto que digo no es una gracia: los autores argentinos son leídos, en general, con el desprecio que muchos sienten hacia el propio pasado, como si hubieran sido tontos incapaces de simbolizar y como si González Castillo hubiera tenido la única intención de erradicar la homosexualidad de la sociedad argentina y no que, por encima de cualquier declaración ocasional, en sus diálogos aparecieran situaciones no definibles por la moral de la época. Seguramente por eso escribía teatro.

Como en toda obra bien construida, en la primera escena, en el prólogo, están los elementos de toda la obra –la primera escena es una de las más modificadas en la adaptación; está ampliado el relato sobre el tío Lily, al que hago suicidar en el campo, eliminados los antecedentes del Dr. Flórez y se mantiene textualmente el equívoco verbal hermafroditas, invertidos, manflores, maricones–. *Manflor* es una palabra arcaica del lunfardo, pero escrita por el traductor de los títulos en inglés de muchas películas. Para ser dicha en el hogar imaginario del Dr. Flórez, me pareció un hallazgo: Man-flor, flor de hombre-es Flor-es, y se podría seguir un rato largo con los chistes.

### III Cuestiones de la historia

En el primer acto, Benito busca a Pérez en lo del Dr. Flórez para ponerlo al tanto de lo que sucede en el “club”. Lo que describe es lo que sucede en el segundo acto, cuando ya Pérez ha concertado la cita con Clara y se está por realizar el duelo que se prepara en el primer acto. Si bien la información de Benito puede estar puesta para dejar en claro que Pérez y Flórez tienen una doble vida, implanta una simultaneidad violenta en plena narración naturalista. Todo sucede al mismo tiempo, ninguna vida es apreciable en una definición congelada. La entrada de Benito también sirve para definir mejor lo que significa Fernández; una cosa son las ideas y otra, la vida de los que proponen legislaciones. Lo que se dice y lo que se es no tienen que estar necesariamente unidos en una explicación, y el que lo haga falta al honor. Es una escena que, supongo, habría encantado a Brecht, porque se abalanza con furia sobre varias hipocresías burguesas al mismo tiempo. Otra: en el tercer acto, Clara trata de comprobar lo que ya sabe, lo que oyó. Se podría decir que hasta trata de aprenderlo, porque quiere escuchar la palabra que define a su marido y nadie se la dice: “Vicios malos”, “Cosas que se hacen entre hombres”, pero la palabra no aparece. Apuntando con un revólver a Benito, le pregunta: “¡Diga usted lo que es su patrón!”, pero el negro no contesta claramente, o quizás demasiado.

Volvemos a lo anterior, ¿cómo se dice lo que son? No hay una palabra segura, que circule entre todos. Como en el caso del club, que Benito aclara que es un bulín, una *garçonnière*, como dicen los franceses, pero es una casa de soltero, que está habitada por un espíritu femenino. Lo que no se puede nombrar no se queda quieto en ninguno de los idiomas que forman el idioma; cuando lo quieren agarrar salta a otro nivel y se burla del anterior.

*Los invertidos* es también una combinación de estilos de literatura dramática, como si se hubieran cruzado el sainete, el melodrama, el teatro naturalista y la tragedia con algo así como el protogrotesco. Es como si los personajes estuvieran armados con fragmentos que se recombinan en varios niveles. Los hombres distinguidos hablan de una manera entre ellos; Pérez con Clara, de otra; Benito, de otra; Petrona, de otra; los textos legales, de otra. Buenos Aires, una Babel dentro del mismo idioma.

Otra: por más intenciones naturalistas que haya tenido González Castillo, Juanita, la Princesa de Borbón y Emilio se zafan del contexto para operar casi como tres parodias de Flórez, Clara y Pérez, o como si estuvieran diciéndose la verdad, y sobre todo lo principal: que no saben cómo ser. “¡Quién fuera hombre, carajo!”, dice Juanita, y la Princesa de Borbón le contesta: “¡Quién fuera mujer decí mejor!”. “Mejor que ser hombre o mujer es ser las dos cosas a la vez”, dice Emilio, y se quedan todos tan contentos, pero sin saber qué son. Son casi figuras de carnaval, que sólo existen en la fiesta, a la vez hombres y mujeres, cónyuges y de salón, promiscuos y fieles, amos y sirvientes, malvientes y legalistas, son los dobles sin la carga mortal del honor.

#### IV

Durante muchos años supuse que la historia de *Los invertidos* se vinculaba con personajes reales, principalmente por la aparición de la Princesa de Borbón, famoso travesti de la época, y por la prohibición tajante del intendente Anchorena. Si en una época en que florecía el teatro pornográfico, abundaba el travestismo en el varieté y hasta había fumaderos de opio en el barrio de la Boca (a los que iban muchos niños bien) se decretó una prohibición, yo deducía que se hacía referencia en esa obra a alguien que Anchorena protegía. Siempre lo supuse, pero nunca averigüé nada, me bastaba la sospecha. El mismo día del estreno se lo pregunté a Roberto Tálice de Argentores: “El personaje del doctor Flórez —me dijo— está trazado sobre la personalidad del juez L..., o por lo menos eso era lo que se decía. Un gran juez, una personalidad, un hombre íntegro”. Faltaba que dijera, como Benito: “cada hombre tiene su vicio”. “Y la Princesa de Borbón... era ella, ¿no?”, le

pregunté. “La Princesa de Borbón real era mucho más interesante. Mire –me dice–, yo tuve la oportunidad de conocerla mucho porque vivíamos en la misma pensión en Montevideo, a donde la Princesa de Borbón se había ido a vivir cuando salió de la cárcel en Buenos Aires. Tenía su cuarto decorado con mucho gusto y recibía a toda clase de personajes. Yo he visto entrar a su habitación hasta a ministros del Uruguay, pero no se crea que como clientes, iban a conversar, porque era una persona encantadora. Y como mujer era lindísima. Pero era chorro y no podía resistirse a carterear a sus admiradores, incluso tentaba a señores desde un coche y entre coqueteos y franelas, los afanaba. Eso sí, era muy culta.” Al día siguiente del estreno, un tío mío y porteño viejo, Carlos Ure, me llama y me dice: “¿Ese personaje está tomado del juez L... ¿no?”. “Parece que sí”, le digo. Resulta que lo sabían todos menos yo. “Era un juez extraordinario –me dice– y yo lo conocí de joven, en Tribunales. Organizaba festicholas, se vestía de mujer y se hacía llamar La Reina Margot. Pero era un hombre muy íntegro, un juez ejemplar.” El informante ha sido también un juez prestigioso, aunque me lo quiero imaginar con noches más familiares. “En 1930 –me sigue contando– tenía en su juzgado una causa menor, sin fundamentos, contra Hipólito Yrigoyen. Después del golpe, lo citan en la Casa de Gobierno Uriburu y Sánchez Sorondo, que era ministro de Interior, y le piden que sancione a Yrigoyen. Se tuteaban –me aclara el informante– y entre palmadas y tonitos paquetes ya daban todo por arreglado. Pero aclaró que no pensaba condenar a Yrigoyen, porque no correspondía. Uriburu insistió, reclamando un favor político. L... sacó del bolsillo la renuncia a su cargo, que ya había llevado escrita y firmada y se la puso en las manos al presidente, de facto. ‘Yo hago justicia no favores políticos’, les dijo. Uriburu, anonadado, le devolvió la renuncia.” L..., claro, no era sólo juez: había sido secretario del presidente Roca, y su hermana se casó con el hijo del presidente, que luego fuera vicepresidente con Justo. Pero eso no lo invalida *à tout seigneur, tout honneur*, era un juez honesto.

Hasta que se produjo esa concentración de datos en un día, lo único que yo tenía *in mente* era una foto de la Princesa de Borbón que está en el libro de *Medicina legal* de Nerio Rojas, que a los 10 años leí ávidamente y a escondidas manoteando el tomo de la biblioteca de otro tío, Mario O’Donnell. Seguramente, el único tío que falta tenía bigotes y se vestía de mujer, diría un gracioso. Hace poco fui a una librería a mirar la foto de la Princesa de Borbón, pero no tenía ni remotamente la fuerza de la que yo recuerdo. Lo mejor que les puede pasar a las historias que se recuerdan confusamente es mezclarse con las historias de las obras de teatro, pero sin que ninguna de las dos trate de verificarse con otra realidad que no sea la del escenario.

## V

En el trabajo concreto, actoral, sobre un texto del pasado remoto comienza siempre a aparecer una historicidad palpable y que no es fácil definir. Es casi como si en el texto se hubieran adherido las voces que lo dijeron originariamente y las emociones de quienes lo escucharon y, superpuestas, aparecen las voces que lo fueron repitiendo –capaz que a veces lo colorean mejor, o a veces lo opacan y lo empastan–. Como si fuera rescatando un cuadro retocado por maestros y por tarados y en cada gota de barniz y de color hubiera que diferenciar y elegir. El original puro es un sueño imposible. Si eso se puede experimentar hasta con textos traducidos, donde la simultaneidad de varios idiomas crea una selva de sonidos, con textos del propio idioma las corrientes que circulan crean violentísimos vaivenes en el tiempo. Se tiene la sensación, por lo menos yo la tengo, de que nada se pierde definitivamente y que el mismo idioma está recordando mucho más de lo que demuestra cuando se lo usa. La captación más precisa de esta memoria y de otras es la actuación. Los actores son, cuando actúan, archivos de memoria colectiva, como si en lo que difusamente se llama *vocación* hubiera la recepción de una herencia desordenada. Una herencia que se irá aclarando según las actuaciones del actor y según su suerte. Strehler cuenta en sus memorias que cuando, después de la Segunda Guerra Mundial, crearon gags que presumían que servían en la *Commedia dell'Arte*, al investigar meticulosamente en la especialidad, descubrieron que algunos de los que habían inventado se hacían hace trescientos años. Esto es mucho más tangible en una historia tan corta como la del teatro argentino, donde, pese al avasallamiento cultural, todo es más cercano, digamos a tres o cuatro generaciones de distancia. En los ensayos de *Los invertidos* brotaba solo el estilo criollo de hace ochenta años, casi festivamente. Se oía casi la respiración de Alippi, de Podestá, del público que los festejaba, y el ímpetu que los animaba dados los personajes que sostenían.

Pero ¿por qué insistir en la recuperación de un pasado, o por lo menos en su reconocimiento? En primer lugar, las cumbres teatrales del siglo han sido parte casi siempre de reivindicaciones nacionalistas, porque los cambios son siempre específicos y no generales, internacionales. Y siempre es mejor reivindicar una herencia merecida que pedir prestado y pagar intereses mayores que el préstamo. Además, el efecto de las modas teatrales en estos últimos veinte o treinta años ha demostrado un funcionamiento siniestro: no se injertan en nada, aparecen y desaparecen ante la siguiente, creando un gremio obsesionado por la actualidad

siempre ajena. La propia tradición, aun con corrientes antagónicas, crea un sistema de recepción porque lo nuevo debe complementarse con algún circuito que exista aunque sea en forma latente. Hubo ensayos y ahora también funciones en las que este vaivén histórico fue sorprendente, y en ese probarse ropa de los antecesores se comprobaba que su talla actoral era más que respetable, y ellos, personajes para un país que discutía su organización reconociendo sus identidades formadoras.

## VI

Como me ha pasado en varias obras, apenas comienzo a ensayar me aparece de manera irresistible otra obra construida con partes de los personajes llevados a situaciones extremas. O inverosímiles para la estructura original. De la repetición de esas improvisaciones comienza a surgir una cierta estructura, sobre la que debe organizarse la otra, la definitiva. O sea que la obra que se representa es siempre una segunda obra, que contiene una primera casi secreta y que deberá servir en el recuerdo como nota de afinación, o simplemente desaparecer. Esto podría ser visto como una técnica ocasional –en realidad, no lo he hecho siempre; por ejemplo, en *Antígona* casi no pude hacerlo, porque no se me ocurría nada– y en otras ocasiones llegó a ser un espectáculo autónomo de la realización final, como en *Puesta en claro*, de Griselda Gambaro. Es una técnica desarrollada a partir del puro placer personal; forzar hasta el ridículo ciertas figuras de la obra, dejar que se planteen en el orden que se convoquen y se asocien, poder modificarlas todos los días. Para entender esto debe tenerse en cuenta que en mis comienzos yo me encontraba con actores que, por haber padecido siempre la formación del “método” a la argentina, mostraban un apego a la lógica que desilusionaba cualquier intento imaginativo, como si la poética personal de un actor tuviera que respetar las “circunstancias dadas” y el poder dictatorial de la literatura. El actor sólo podía ilustrar con sentimientos lo que ya había sido definido por el saber literario y por el buen gusto teatral, lo que para cualquier creación teatral es una vía muerta. Esa búsqueda de sencillez y cotidianidad sólo desvaloriza el potencial del actor, adjudicándole el imaginario básico de un zonzo cuya sensibilidad sólo conduce los estímulos a una respuesta mecánicamente previsible. Un trozo de hielo se siente frío, el café caliente quema, los enamorados se aman, los padres cuidan a los hijos, Horacio es un amigo de Hamlet.

Metido en esa represión como camino de la aceptación, el actor tiende a transformarse en una persona bien pensante, entrenado en contestar siempre lo más obvio y menos comprometido y sólo si tiene una

gran vocación y talento tratará de filtrar de contrabando el misterio sin transformarlo abiertamente en una materia de su trabajo. Como sucede casi siempre con las personas sometidas y despreciadas, o admiradas sólo momentáneamente, la excesiva normalidad y obviedad son sospechosas. Por eso trato de romper ese juego inicialmente, para que no queden dudas de que es imposible volver a emplearlo con buena conciencia. Si alguien lo quiere hacer, es porque se está haciendo el idiota —lo que no presupone el fracaso, porque siempre hay un público de idiotas al que le gusta ver personajes idiotas, actuados por actores que se hacen los idiotas—. Plantear esa ruptura con el rigor de la obra permite, además, despegarse de los estilos que la obra lleva adheridos por la repetición. No se despegan del todo, pero algo se separan. Además, aparece un material de representación que pertenece al grupo y que establece los primeros códigos de entendimiento, sin una servidumbre opresiva hacia lo que se supone el público. Y son esas figuras casi privadas, ocasionales, las que deben organizarse en la obra. En esa lucha que se plantea, yo, por lo menos, puedo leer el texto mejor, probando sus resistencias y debilidades.

En los ensayos de *Los invertidos* surgieron varias situaciones básicas: la relación casi incestuosa, o directamente incestuosa, de Lolita con el padre, y los soeces ataques de la nena contra la madre, que contaban siempre con la aprobación efusiva del padre; los ataques del padre al hijo, al que acusaba constantemente de no ser su hijo por los rasgos semitas, atribuyendo la paternidad a un tal Goldstein, ginecólogo de Clara; intervenciones constantes de Benito en el hogar del Dr. Flórez, donde se tomaba confianzas alarmantes, presentándose embriagado, vendiendo estimulantes a los niños, burlándose del dueño de casa, todo lo cual era justificado e incluso festejado por su patrón Pérez; la casa de Pérez transformada en un laboratorio de experimentos sobre la transmutación sexual y la mezcla de recuerdos y personalidades; las andanzas de Juanita, Emilio y la Princesa como una familia constituida.

## VII

Si tuviera que elegir ahora otras obras de González Castillo para dirigir me quedaría con *Los dientes del perro*, *Pocas ganas*, *Chirimoya* y *Los buscadores de trufas*. Creo que en un curso de dirección trabajaría sobre *El hijo de Agar*. No están en mis planes, pero nunca se sabe. Ojalá que *Los invertidos* tenga éxito y toda las obras de González Castillo sean disputadas por los elencos. También se me había ocurrido armar un espectáculo con una selección de escenas de sus obras dramáticas. Pero

atrás, adelante y a los costados de González Castillo hay autores argentinos que están esperando en la biblioteca de Argentores del Instituto de Estudios del Teatro, como una reserva de palabras y de ideas nutritivas que pueden dejar pipón a cualquier hambriento de teatro.

*1990*

## El que se enamora es boleta

Supongamos que al terminar una representación de *Barranca abajo* algún nativista protestara indignado porque se está promoviendo el suicidio masivo de los gauchos viejos. Tendría derecho, porque el ridículo es libre, pero no sé si alguien creería en su alarma. O que la embajada de Dinamarca reclamara por las barbaridades que dice Hamlet sobre las costumbres de ese reino. No suena demasiado serio. Sin embargo, a propósito del estreno de *Los invertidos*, de José González Castillo, algunos han supuesto que se trata de una propuesta que condena la homosexualidad y promueve su castigo con la pena de muerte. No es así, aunque las emociones que puede despertar la imitación de una acción siempre tienen que ver con lo que oscuramente se esconde en cada uno. Y ésa es justamente la fuente del placer teatral. Ser homosexual no es gratis, pero ser heterosexual tampoco; ahí están Romeo y Julieta para excitar la indignación de todos los chicos y chicas que se gustan repentinamente en una fiesta: “tengan cuidado, el que se enamora es boleta”, les dice Shakespeare, que vendría a ser un represor. Y Betinotti cantando “Pobre mi madre querida”, un provocador peligroso, y que si alguien lo oye distraído y se deja influenciar puede terminar por arrancarse los ojos y ser desalojado de su barrio para siempre. Siguiendo ese criterio, habría que anular todo lo imaginario que no le confirme a cada uno que está haciendo lo justo y que es una bellísima persona. Y de alguna manera eso se puede hacer y no le molesta a nadie si se admite la posibilidad de convivir en la diferencia. Yo nunca me hice marxista viendo obras de Brecht, ni tampoco cantante español en los espectáculos de Pedrito Rico, y creo que han sido muy pocos los impulsados a identificaciones inmediatas. Tampoco creo que *Los invertidos* desate epidemias criminales entre los bisexuales. Lo que sí creo es que debería tolerarse la posibilidad de imaginar algo distinto de lo que se ve como sacralizado por el poder, cualquiera sea éste, sin una dependencia tan limitada de los emblemas con que se arma la personalidad de cada uno. En la Argentina de hoy parecería que no se puede mostrar a alguien sin herir susceptibilidades demasiado frágiles. No se pueden mostrar militares, ni homosexuales, ni izquierdistas, ni diputados, ni nadie con algún poder organizado, porque se sienten afectados. Si a algún inconsciente se le ocurre hacer *Coriolano* en serio, va a protestar hasta Ubaldini. Por suerte, Buenos Aires es una ciudad muy grande y hay una minoría flotante que todavía se pregunta sobre sí misma porque sabe que el verdadero terror no es la duda ni la discusión sino su ausencia.

## Una ficción para calmar al ogro

Una obra de teatro que se llama *El padre* y que encara brutalmente la condición de ese hombre y de su nombre, pero que es representada sólo por mujeres que cumplen los roles masculinos y femeninos, parece incitar coqueta a múltiples especulaciones teóricas. Desde que se estrenó en Córdoba hace dos años y en sus casi 150 funciones en Buenos Aires, las interpretaciones la han acompañado en variable ingenio. Y no han sido una mala compañía. Pero el agradecimiento no logra esconder una de las más pesadas condenas del teatro contemporáneo: ser tomado como una demostración de algo, la conversión halográfica de lo que había sido comprendido. Una mera cita, casi una nota en bastardilla prendida con un alfiler dorado para decorar la fanfarria de los conceptos prestigiosos. Claro que la obligación de intelegir con profundidad la conducta ha sido una persistente moda del siglo que termina, pero ese terrorismo de los sabios no deja de ser sorprendente cuando se lo mira desde la cocina del teatro, donde se revuelven las mismas salsas desde hace varios siglos. Hago la salvedad de que muchos de nosotros cedemos tentados a esa literatura, para llenar las notas de promoción que siempre hacen falta o para compensar famas inalcanzables, pero habría que tener más presente que estas explicaciones pueden ser un ansiolítico de los más duros. Mozo, sírvase otra vuelta de verbigracia para todos.

En esta obra, como en todas, se trata de inventar respuestas para preguntas que no las tienen en otro lado. Se parte de un vacío, que en realidad es un agujero negro, y se lo trata de llenar con ficciones que calmen por un momento su voracidad de ogro. Ojalá. Sin entrar en las confesiones, a mí, la familia y la paternidad siempre me han parecido un misterio inagotable, y el tener muchos hijos que quiero no hace desaparecer el azoramiento inicial. Y ni siquiera haber recorrido el código civil en repugnantes juicios de familia me han revelado algo fundamental. *El padre* llenaba esas incertidumbres con figuras que parecían saber algo, que tenían por lo menos un destino y un plazo fijo. Una vez me contaron esta anécdota: se estaba ensayando *Hamlet* y delante del elenco el director trataba de lucirse con explicaciones de todo lo que podría representar el fantasma del padre. Entonces uno de los asistentes le murmuró a un técnico: “Lo que aparece es un fantasma. Ahora, si no cree en los fantasmas, ¿para qué carajo está haciendo *Hamlet*?”.

En este caso no tuvimos tantos problemas porque creíamos en los fantasmas. Alguien podría preguntar: “¿Y entonces por qué el padre, el

sacerdote, el médico y un soldado son actuados por mujeres vestidas de mujeres, que además son lindas?”. Porque creemos que un padre no es solamente un hombre aunque hable como un hombre que es padre, pobre hombre o mujer o lo que sea. Y que el corazón sufre la brutalidad de algunos sentimientos como el cutis, los afeites y depilaciones. Sólo en la confianza y el abandono se puede ser hombre con el corazón lavado. El peligro es que la cara o el corazón sin nada sean nada. El teatro es lo único cierto.

*1989*

## Anticipación y condena

María Pia López

Alberto Ure es un director polémico. Así lo han considerado, reiteradamente, los críticos teatrales de los medios gráficos. Es posible interrogar los artículos sobre sus obras, que van desde 1968 –ante la puesta de *Palos y piedras*– hasta 1997 –cuando dirige *Don Juan*–, como síntomas de época, como indicios de qué problemas se fueron planteando como relevantes en la cultura argentina. No interesa aquí dilucidar si los juicios desplegados sobre las obras de Ure han sido correctos o inadecuados, sino de tratar al juicio como problema y a ciertos tópicos que se reiteran en las críticas como signos de ese problema. Es decir, se trata de pensar a partir de algunos escritos condenados a la vida efímera de la reseña semanal, en general deudores de las estrategias político-culturales de los medios de comunicación, y no de juzgarlos desde un supuesto lugar de objetividad.

La crítica ocupa un lugar complejo: entre la producción de ideas sobre las obras que toma por objeto y la función de aconsejar al consumidor. El primer modo la sitúa en el terreno de las creaciones, en el que importa más el riesgo asumido de perseguir una idea o una experimentación que los resultados inmediatos.

El otro modo, el del consejo, supone un pacto de creencia o de confianza entre el crítico y el lector. Requiere afinidad de gustos, de sensibilidades, de elecciones. O simulación de esa afinidad, adecuación del comentario al *target* del medio. El crítico deviene juez y cómplice: juez de la obra a la que encasilla y sanciona de acuerdo con criterios que la preexisten y que no se modifican por ella, y cómplice del sentido común cultural.

En esta función más generalizada, el comentarista se hace vocero de las claves axiológicas del campo cultural. Su palabra encuadra cada obra dentro de las clasificaciones existentes y, en ese sentido, la asocia a parámetros de normalidad. Eso es reforzado por el ademán calificador: cierto número de dedos, estrellitas, clarines sintetizan el resultado del examen.

La crítica convertida en instancia examinadora evidencia un equívoco: confunde creación y aplicación, como los exámenes habituales, que funcionan con la suposición de equivalencias entre el pensar y el aprendizaje de saberes. La persistencia de esa confusión es visible en los momentos en que aparece una obra que rompe los códigos de producción de un campo. Lo nuevo genera un doble problema. Por un lado, para los críticos que deben mediar entre esa novedad y la percepción tradicional que la vuelve poco agradable o incómoda. Por otro lado, para

sus creadores, que necesitan producir —como decía Marx— un sujeto para el objeto, un público para la obra.

De allí que las intervenciones vanguardistas suelen ser gregarias: se potencian cuando son encaradas por minorías activas que plantean su irrupción no sólo con obras separadas sino con manifiestos, explicaciones, formas publicitarias. Un cambio en la producción teatral supone un cambio paralelo de la crítica teatral. Es, de algún modo, lo que sucede en los agitados sesenta alrededor del Di Tella y de la renovación periodística.

Cuando la vanguardia no es colectiva sino individual, el que la encara se convierte en francotirador y blanco predilecto. Es posible que éste sea el trayecto de Alberto Ure: su apuesta a la experimentación constante lo situó en un incómodo lugar. El lugar del que recibe palos y piedras.

Se trata, además, de un notorio cambio de épocas: porque algunas estimulan la experimentación y otras prefieren la inmolación de los que la intentan. Ure ha transitado ambas: mientras a fines de los sesenta se lo festejaba como una promesa vanguardista, en los ochenta sus intervenciones fueron tratadas como agresión.

Ante una obra que altera los modos habituales de representación, el primer movimiento parece ser la acumulación de adjetivos que suponen no ser juicios de valor. Lo raro, lo insólito hacen su aparición. Nombran a lo que altera y cuestiona cierta homogeneidad cultural, aquello que no es habitual. Lo raro puede ser meritorio o anomalía a desterrar. Es el contexto el que le va dando sentido, asociándolo a adjetivos crispados, colocándolo entre la sospecha y la sanción. En ese desplazamiento, el crítico se coloca del lado de las reglas de juicio predominantes y no en la apuesta por su subversión. Lo raro se hace extravagancia o polémico.

En pocos escritos, señalar la novedad o la extrañeza puede ser entendido como señal dirigida a un espectador que acepta ser conducido por terrenos desconocidos. Ernesto Schoo, desde los años sesenta, parece haber pensado sus críticas como intervenciones en la creación de un público para las obras experimentales, instaurando el valor de algo que el espectador desconoce y que en un primer momento puede resultarle desagradable. Es particularmente expresiva de este ademán su crítica de *Atendiendo al señor Sloane*, en *Primera Plana*. Parte de explicar qué es el teatro de vanguardia, situando el terreno en el que deberá ser juzgada o comprendida la obra, y continúa afirmando la necesidad de otras innovaciones (como una heterodoxa formación de actores). El movimiento siguiente es de legitimación: enlaza esta experimentación a lo que ocurre en otras ciudades del mundo y a otros espectáculos que se pondrán en

escena en Buenos Aires, y complementa la legitimación con el intento de seducción al lector y espectador teatral: en la Argentina hay un “público maduro” para las experimentaciones vanguardistas.

El lector/espectador es interpelado a reconocerse como cosmopolita y maduro, capaz de superar las formas tradicionales que orientan sus gustos teatrales. Schoo necesita hacer una advertencia: “ultraje, ofensa, disgusto, preconceitos, represiones, renacimiento. Es una secuencia esclarecedora, que tal vez pueda resumirse en una sola palabra: participación”. La educación del público llega a su punto más alto cuando se lo convoca para que se modernice, asuma el riesgo de la cultura de su época: “ha llegado el turno del espectador, de ser partícipe de una acción dramática y no un mero *voyeur* que atisba sucesivos diálogos en salones carentes de una de sus cuatro paredes. ¿Querrá el espectador argentino, habitualmente pasivo y reprimido, aceptar ese desafío, esa violación de su íntimo aislamiento?”.

Son los años sesenta. Si Schoo consideraba la ofensa como momento necesario de la conmoción del espectador (en la que resuenan otros ecos de la época, como la apelación en el cine político a la enfática afirmación de Fanon: todo espectador es un cobarde o un traidor), dos décadas después, la agresión será considerada pura voluntad destructiva del director.

Ure, en los ochenta, está fuera de época: la experimentación sesentista quedó sepultada por el ejercicio estatal del terror, y el teatro todavía no constituyó los códigos actualmente hegemónicos. Se percibe eso en la cuestión del tamaño de las salas y la disposición escénica. Hoy los directores más renombrados desarrollan obras en salas pequeñas —con capacidad para medio centenar de espectadores—, que no están dotadas de elementos confortables. En 1986, cuando Ure estrena *Puesta en claro*, es acusado de elitista y de antidemocrático por usar una sala donde entran entre 40 y 50 personas.

La idea de agresión recorre gran parte de los comentarios sobre su puesta de la obra de Griselda Gambaro. Molesta el espacio donde se desarrolla la obra: el sótano del Payró. Las escaleras son “angostas e incómodas” y llevan a una sala con una extraña disposición. La violencia se materializa en el régimen de la visión que propone la obra: los espectadores no ven frente a sí el desarrollo sino que —escribe García Oliveri— “son ubicados en dos largas filas, dándose las espaldas entre sí. Y que la acción transcurre alrededor de dichas bancadas, de manera que en muchos casos para ver qué pasa hay que darse vuelta, o tratar de pispear algo en los espejos colocados en las paredes”. Los asientos están ubicados de modo “caprichoso” y fuerzan al crítico —y al espectador al que el reseñista protege paternalmente— a una visión discutible, a una torticolis,

a un “sacrificio dorsal y lumbar” absurdo, porque la obra tiene “escaso interés”. El exasperado es Rómulo Berruti que no se priva de señalar que Ure es el “auténtico pope de la psicopatía teatral”. Jaime Potenze señala la premeditación de la agresión: “una disposición calculada al milímetro para exasperar a los espectadores”.

Más que coincidencia de gustos individuales, los argumentos –y su énfasis– se comprenden mediante la reconstrucción del discurso hegemónico durante la transición democrática. Finalizado el estado de excepción, la sociedad civil y los actores políticos encararon la reconstrucción de un país normal, organizado sobre el funcionamiento institucional y las reglas procedimentales. Primaron las ideas de que el pasado debía ser destruido y que quienes habían generado sus peores aspectos eran una suerte de invasores externos a la sociedad. La complicidad civil, los entusiasmos episódicos y patrioterros fueron tirados al desván también como productos del estado de excepción. El país normal como ilusión, deseo y atisbo de realidad requería la profesión de fe democrática. Del respeto a una democracia que se iba a ir definiendo como conjunto de reglas que organizan el juego político y que permiten la coexistencia tolerante de los diferentes.

El país normal y el juego democrático requieren la aceptación del lugar que cada uno ocupa y la asunción de la condición de ciudadanía como condición central de la acción política. Y esto condiciona una serie de prácticas y la aceptación de limitar la participación pública al voto y al sistema electoral.

Aceptar un lugar, asumir unas prácticas: si el ciudadano es aquel que vota, el espectador es el que ve o consume. Georgy Lukács y Guy Debord percibieron las subterráneas complicidades entre una y otra condición. Es evidente que el espectáculo supone un régimen de la visibilidad, que aparece claro en las incomodidades de los críticos: no se puede ver, o sólo es posible de a ratos, o es necesario hacerlo a través de espejos. Un espectador que no ve puede ser un espectador mutilado –en su práctica como tal– o un espectador llamado a convertirse en alguien que decide sobre su propio campo de visión. Alan Pauls, lúcidamente, llama la atención sobre el tema de la obra y su vínculo con la situación del espectador: si los temas son la ceguera –de la protagonista– y la violencia, lo que está mostrando es la ceguera habitual del espectador y la necesidad de “recuperar la visión mediante una contraviolencia”. La agresión recupera su sentido, ya no es irracionalidad sino un acto político: se considera el ver no como un automatismo óptico, sino como un “plan de guerra”. El espectador, si quiere ver, debe abandonar su lugar, tomar una decisión de qué mirar y cómo hacerlo. De lo contrario, agrego, se identifica sensorialmente con la ceguera de la protagonista.

En alterar y modificar ese lugar de espectador estaría el sentido fundamental de la obra. Si esto no era visible fue por la extrema naturalización de esa condición: Carlos Pacheco considera necesaria esa incomodidad porque para poner en claro se requiere desordenar la percepción.

La creación estética supone una operación de desnaturalización. La clásica distinción entre entretenimiento y arte proviene de la adición reproductiva del primero (entretiene porque se asienta en codificaciones ya procesadas y en pautas generalizadas) y del intento del segundo de expresar aquello que no es visto desde los códigos habituales. Sancionar una obra por cómo irrumpe en lo codificado tiene una fuerte comunión con la voluntad de construir el país normal.

Lo que vuelve intolerable a esa obra de Ure parece ser la ruptura de la legalidad fundante del teatro: la del vínculo espectáculo y espectador, asentado sobre una organización de la mirada. Y demuestra, de ese modo, ciertos límites de la cultura argentina de los años ochenta: se podían cuestionar ciertas formas del poder, denunciar y juzgar a los militares, hacer un *show* de las atrocidades del pasado, pero no llevar la interrogación a formas sutiles de la opresión. Por ese tiempo, se empezaron a leer, en la Argentina, las consideraciones de Michel Foucault, entre ellas la idea de que el liberalismo político funcionaba sobre un subsuelo disciplinario. Sobre esos modos concretos de operación del poder, entre los cuales vale recordar la disociación del ver y el ser visto, se sostiene la libertad cívica. A esa doblez de libertad y poder remite la obra puesta en un sótano.

La democracia de los ochenta fue configurando un campo cultural muy peculiar, en el que las experimentaciones fueron soterradas por la primacía de los medios tonos. Más allá del silencio o la condena de los grandes medios, surgió un conjunto de expresiones culturales poco dispuestas a vivir en el reino de la homogeneidad institucional. El Parakultural y Cemento fueron sus territorios más conocidos, y su difusión estuvo ligada a revistas como *Cerdos y Peces* o *El Porteño*. Ure tenía parentescos con esas búsquedas, pero su territorio era otro; de hecho, la crítica sí se sentía obligada a tratar cada obra que dirigiera. El silencio no era una estrategia posible.

Entre otras mutaciones, en esos años ocurrió la conversión de la sofisticación cultural en objeto de condena. En las críticas que recorro sobre las obras de Ure hay una insistencia: su teatro se ha vuelto “difícil”. Teatro “para iniciados”, “para graduados”, “dirigido a especialistas”. El crítico evalúa considerando un lugar de comprensión de la obra ya predefinido o estereotipado. Casi proyectando su propia incompreensión

—no necesariamente debida a la posesión o carencia de ciertos saberes— sobre el lector de la crítica.

Este tipo de evaluaciones se reiteran cuando el director trabaja sobre textos clásicos —sobre Ibsen o Sófocles— y evidencia que parten de un supuesto: la obra de teatro no es una obra nueva, sino una representación o traducción de un texto original. La verdad de la obra de teatro estaría fuera de ella, en el texto del cual ha partido. Una concepción de esta índole supone un espectador que sabe o reconstruye los textos originales, y un grupo de personas que representan lo más adecuadamente posible. Tal literalidad parece abolida en los últimos años y eso vuelve a mostrar la incomodidad de las producciones de Ure cuando se desarrollan antes de la extensión de un nuevo teatro y después del ocaso de las vanguardias sesentistas.

Nuevamente, es Pauls el que señala que este director no supone un vínculo de aplicación entre el texto y la puesta: “Ensayar-ensayar, son pocos los que realmente ensayan en el teatro argentino... Un ensayo es una variación infinita, una red de desvíos, un arte de lo provisorio. Ensayar es experimentar, no dirigirse mansamente hacia una meta...”.

Pero si la obra está en la experimentación y no en el valor del texto del cual se parte o de la formación técnica de los actores, el campo de ensayos está fuertemente abierto. Para decirlo de otro modo: pasa a ser más relevante el proceso de búsqueda que el resultado teatral. Hay fuertes indicios de esto en las intervenciones de Ure, que constantemente desclasifican, desplazan de los lugares habituales: “Eso sería como creer que los escritores se reciben en la carrera de Letras, los filósofos en la de Filosofía, o que donde representan Brecht piensan”, dice en 1989 a *Página/12*. Otro intelectual argentino, que se atrevió a ir un paso más allá sosteniendo que la filosofía no estaba en la calle Puán, quedó al borde del juicio académico. Porque todavía es habitual que se asocien determinadas instituciones a los procesos de creación a los que sus nombres aluden.

En un artículo, Ure se enfrenta a los que conciben el teatro como cita y no como experimentación: “una de las más pesadas condenas del teatro contemporáneo” es la de “ser tomado como una demostración de algo, la conversión halográfica de lo que había sido comprendido. Una mera cita, casi una nota en bastardilla prendida con un alfiler dorado para decorar la fanfarria de los conceptos prestigiosos”. Este procedimiento es “terrorismo de los sabios”. Terrorismo que aparece, creo, cuando se diluye la obra en categorías clasificatorias, como sucede en escritos académicos (como el análisis de Nora Mazzioti sobre *Antígona*), y también cuando se le solicita más claridad ideológica (como hace Vicente Zito Lema condenando el uso, en *El campo*, de “metáforas intelectuales”).

Tres obras dirigidas por Alberto Ure concitaron fuertes polémicas, y por distintas razones. *Puesta en claro* por la ya mencionada alteración del lugar del espectador. *Los invertidos* suscitó discusiones respecto de los efectos de la obra sobre la situación de las minorías sexuales, y *Noche de Reyes* fue considerada un fracaso provocado por el intento de mixturar las formas de la cultura masiva con obras tradicionales de la alta cultura.

*Los invertidos* había causado escándalo en su puesta inicial, en 1914, y la irritación culminó en la censura del espectáculo —pese a que González Castillo, su autor, se esforzaba en presentarla como instancia de una educación moral que genere anticuerpos contra el vicio homosexual—. En aquel momento, el diario *La Razón* había sostenido que “reflejo de costumbres ha de ser el teatro, pero no de costumbres viciosas”. Siete décadas después, la cuestión se actualiza, como señala David Viñas, con las “torpezas judiciales aplicadas a la Comunidad Homosexual Argentina”. La obra y el sistema judicial configuran “dos códigos exasperados, entonces, en sus recíprocas efracciones entre la arqueología y el presente”. La torpeza judicial a las que alude Viñas fue la negación, por parte de la Cámara Civil, de personería jurídica a la CHA.

Sin embargo, las críticas a la obra no provienen sólo de una defensa moral al modo de las de 1914, sino que acusan una excesiva concesión a los estereotipos dominantes de lo que es la homosexualidad: “los actores conciben sus personajes desde la *macchieta* amanerada con que cualquier machista se burla de un gay” y se lee en la obra un llamado a ordenar ese desorden: “desde un realismo pacato, pasando por un grotesco exaltado, hasta terminar en un burdo melodrama, el espectáculo demuestra tomar un partido preocupante”, escribe Carlos Pacheco.

Eduardo Pavlovsky acepta que eso puede ocurrir en el contenido textual, pero que otra obra, paralela y simultánea, es desplegada más allá de la anécdota por los cuerpos de los actores: atravesando “la letra del relato, establece con el público otro tipo de conexiones”. Las críticas se concentran, entonces, en el trato convencional con un tema “polémico”, “incómodo”. Se critica, como parece advertir Pavlovsky en su distinción, el texto de la obra, mientras se despliega un fuerte acuerdo sobre los méritos del director, los actores, la calidad del espectáculo.

Es inverso al problema que se presenta con *Noche de Reyes*. La apuesta a vincular lo culto —Shakespeare— y lo masivo —los actores de televisión—, resultó un fracaso. Ure sostuvo lo fatuo de distinguir entre actores de teatro y de televisión, y convocó a caras conocidas de telenovelas y programas de humor a actuar en la comedia tradicional, puesta en el Teatro San Martín. Desconoce tan bruscamente las clasificaciones previas, que varios de los

convocados pensaron que el llamado era una broma o una equivocación.

Los críticos, luego del estreno, oscilarán —como señala Gabriela Borgna— entre la furia y el desconcierto. La puesta es “confusa” (*Clarín*), “sorprende la utilización de micrófonos para una comedia shakespeariana en un espacio tan tradicional como el del San Martín, donde siempre se escuchó a los actores”, estos tienen “falta de formación y experiencia teatral” (*La Prensa*), la puesta resulta “tediosa” y los personajes son “lamentablemente echados a perder” (*El Cronista Comercial*), los actores son “mediocres o impasibles en sus respectivas actuaciones” y cuesta “creer que sea del genial Shakespeare, por su medianía y rutina” (*Noticias*). Jaime Potenze va más allá: después de señalar las falencias y fracasos de la obra, encuentra un mérito “ha servido, no obstante, para dar trabajo a veintiséis actores, lo que en época de desocupación del gremio es muy loable, aunque algún contribuyente municipal rezongue alegando que con ese dinero se podrían haber arreglado algunas veredas” (*La Nación*). El mismo comentarista, ante *Puesta en claro* y para no romper la tradición democrática del diario en el que escribía, había llamado al orden: “es un producto inútil, y por ende elitista porque está destinado a minorías ínfimas. Por ello, tampoco se explica el apoyo municipal a una temporada en las antípodas de lo democrático”.

Nina Cortese, bajo la señal de un pulgar hacia abajo, comienza altisonante: “una desacertada propuesta puede transformar la más extraordinaria de las obras en un mamotreto, vulgarizar sus palabras y oscurecer su significado”. La obra es superficial, chabacana, vulgar, penosa, de dudoso gusto, aburrida, tiene extravagancias inútiles: “tiene la impronta de un producto televisivo destinado a la diversión de un público poco exigente” (*Ámbito Financiero*).

El director de teatro “difícil” y para eruditos ha devenido cultor demagógico de un público poco exigente. En la propuesta de enlace de lo masivo —antes que lo popular— y la tradición culta de las salas oficiales, resuena un cierto clima de época, al que una periodista sintetizó con las palabras “pizza con champán”. El vínculo que a nivel político estructuró el menemismo, encadenaba la cuestión popular a las formas de dominio y de consumo elitista. Ure pone, en el Teatro Municipal General San Martín, aquello que habitualmente consumen los votantes de Recoleta, pero representado por los actores adorados por los votantes de Lugano.

El fracaso proviene de un defasaje: lo que se sostenía políticamente era intolerable en el terreno de la cultura en el que pocos se querían partícipes de ese mundo bizarro que venía configurando el menemismo. La producción cultural quedó en manos de los sectores progresistas que cultivaron los modos de la seriedad y de la denuncia frente a ese oscuro *kitsch* que

venía de la política. Quiero decir: la cultura hegemónica de los noventa fue producida por los miembros del espacio progresista que crearon modos suficientemente triviales y confortables: en los medios de comunicación, las editoriales, las universidades; se redujeron los lenguajes, se cultivó la desterritorialización cultural, y la política fue pensada moralmente.

Frente a eso, algunas producciones de Ure venían a transponer la operación menemista al terreno teatral. La transposición del director, lo que hacía de su obra síntoma, parece ambigua. Algo de eso se puede entender en lo que dice Borgna sobre el error de Ure, que “perdió el control de estos actores televisivos y, en vez de exacerbar su estilo de melodrama barato, intentó acotarlos a cierta normalidad teatral que se supone debe regir en las salas oficiales. El error de Ure consiste en haberse dejado seducir por la música de Manolo Juárez, en vez de reafirmar el tono paródico, que estaba en la base de su propuesta, con música de Riki Maravilla o alguna de esas boberías cachondas que los *snoobs* siempre actualizados pretenden contrabandear como arte popular”. Si hubiera ido hasta el final de las fuerzas desatadas “entonces, sí, el texto de Shakespeare hubiera estallado en los fragmentos espectaculares de la realidad argentina de hoy” (*Página/12*).

Esto hubiera ocurrido, creo, si la obra se hubiera postulado como acto autoconsciente y no como índice fracasado. La conciencia respecto de la época –cierta reflexión que articula los modos de la simpatía cínica y del desafío a la corrección– es percibida por algunos críticos ante obras posteriores. Jorge Dubatti entenderá que el *Don Juan* es teatro posmoderno –esa “mezcla estridente de teatro culto y no-teatro”– o teatro bizarro.

Las críticas recorridas en estas páginas yacen en archivos y es quizás excesivo solicitarles, como he hecho, que hablen sobre el momento en que fueron escritas. Nos auxilia, para hacerlo, la presencia de este libro y de su autor, y que son años que todavía habitan nuestros recuerdos. Los ochenta, los noventa. Los años de la transición democrática, con sus galas republicanas y con su tendencia a apocar las experiencias culturales, en los que las voces más enfáticas fueron asociadas a la locura o al exceso de pasiones. Y la década posterior, en la que coexistió un eficaz dominio político neoliberal con una hegemonía cultural del progresismo. Los escritos de Ure recopilados aquí dan cuenta de lo inquietante de sus intervenciones escritas; las críticas glosadas indican lo disruptivo de sus experiencias teatrales. Porque si en los ochenta parecía demasiado esquivo al consenso democrático, en los noventa va a expresar culturalmente la operación estatal.

No es difícil encontrar en las intervenciones escritas y teatrales de Ure momentos de lucidez anticipatoria. Que muchas veces resulta condenada

por quienes se colocan como voceros de las tendencias hegemónicas. En el año 2002, hombres y mujeres de la cultura argentina descubrieron la pobreza bajo la figura de los trashumantes que recogen cartones y revisan basura por las noches. Son, dijo alguien, el excedente de la fiesta menemista. En 1989, cuando se iniciaba la década organizada bajo ese nombre, con las cualidades destructivas que se conocen, Alberto Ure, junto a un grupo de actores, constituyó el Comando Cultural Cartonero Báez. Sonriente referencia al famoso testigo del juicio a Monzón por la muerte de Alicia Muñiz, ese cartonero fue también anticipación.

*2003*



**Lo personal**



De “Lo personal” hay diversos borradores, uno más sintético y autónomo y varias reescrituras de algunos párrafos que podrían haber sido también textos independientes. En este caso elegí combinarlos, ya que Ure ha hecho en los originales mecanografiados indicaciones manuales de que podrían ser las notas del texto central. Se respetan del original los puntos suspensivos que indican el olvido del nombre del director de *Turde in Hell* y el de un ensayo de *Lady Godiva*.  
*María Moreno*



Comencé a dar clases de teatro en 1973. Fue el resultado de una decisión repentina, tanto que no había preparado un programa de lo que podía enseñar, y ni siquiera tenía una idea de a quiénes les podía interesar creerse que yo sabía algo y pagaran por eso. Mi paso por la actividad reconocida públicamente como teatral había sido por entonces muy breve, y aunque había alcanzado inusual resonancia en poco tiempo, había estado alejado del medio alrededor de cuatro años. Pero había vuelto a tener necesidad del teatro, y mientras pensaba cómo reengancharme, me ganaba la vida escribiendo guiones para una enciclopedia filmada. La monotonía de esos centenares de guiones, que al abarcar tantos conocimientos me exigían no entender ninguno, bastante tiempo libre y la necesidad de ganar más dinero me impulsaron a publicar un aviso en el diario *La Opinión* anunciando el comienzo de mis cursos. Había imaginado las clases como un espacio de aprendizaje para los alumnos, pero también como metodización del *training* personal y de base política dentro del gremio. Esperé los llamados con una mezcla variable de terror, curiosidad y escepticismo, y apareció mucha más gente de lo que jamás hubiera calculado. Las inmediatas entrevistas me transmitieron un gran entusiasmo. En primer lugar, me encontraba con imágenes más que circulaban por Buenos Aires y que yo ni conocía. En segundo lugar, me puse a hacer números y calculé que cobrando honorarios ni muy altos ni muy bajos podía redondear un buen ingreso, y entonces bien podía dedicarle al asunto varias horas por día. Durante las tres o cuatro semanas que ocuparon las entrevistas me tracé un plan de acción y después, simplemente, empecé.

Veamos cuáles eran las experiencias en las que se apoyaba este proyecto, en una posición que sólo el interrogatorio curioso de un alumno podría completar.

Había asistido regularmente durante 1966 y 1967 a los cursos de actuación de Carlos Gandolfo y a unas pocas clases de Augusto Fernández. Y aunque en mi segundo año de aprendizaje ya me desempeñaba como asistente de Gandolfo en su trabajo como director —lo que indicaría un buen desempeño en mi rol de alumno—, el ambiente y el funcionamiento de las clases me había resultado poco atrayente y nada estimulante. Era la época en que a quienes querían ser directores de teatro se les recomendaba estudiar actuación para saber lo que “siente” un actor, así que me las rebuscaba como podía en los ejercicios y trataba más bien de colaborar en el trabajo de algunos compañeros. Años después me di cuenta de que

aquellos trabajos forzados como actor eran impuestos porque no se tenía claro en qué consistía el trabajo de dirigir y para no ampliar el reducido gremio de directores demasiado rápidamente. En realidad servían bastante: como uno hacía de actor, muchas de aquellas clases eran micropuestas en escena a cargo del profesor-director. Aprendí también que un actor casi nunca entiende de qué está hablando el director, aunque le diga que tiene todo perfectamente claro y que ese diálogo simulado termina por crear en el actor toda una estrategia de sometimientos, trampas secretas, recursos mágicos y resentimientos que se traducen en murmuraciones que nunca serán dichas como opiniones o dudas.

Dejando de lado la ineludible atracción que sentía por la personalidad del maestro, ni lo que se enseñaba ni lo que se aprendía me pareció que era lo que se decía que era. Ese conjunto iba hacia algún lado, pero no me gustaba la manera como iba ni hubiera podido definir hacia dónde. Sin embargo, pasaba por allí la convicción de constituir la corriente “culta” del teatro argentino, la que sería capaz de enfrentar la irracionalidad del teatro comercial y la superficialidad del teatro oficial, con un método que aseguraba el rumbo hacia la verdad y la belleza. El surgimiento de una dramaturgia que parecía destinada a coincidir con esa enseñanza reforzaba y ampliaba esa convicción.

Algo que me sorprendió desde el comienzo era la dogmática diferencia que se establecía en los cursos del “método” entre los sentimientos y el pensamiento, llevada a tal extremo que hasta se sugería y se aceptaba que los futuros actores carecieran de toda información intelectual sobre lo que hacían, para favorecer su disposición como pura materia emocional maleable. Recuerdo haber oído decir de un actor, para elogiarlo, que era “como un animalito” –lo que implicaba su espera de un director-domador que le enseñara a hacer las pruebas para componer un personaje–. Para favorecer esta disposición en los actores, se los volcaba a las disciplinas físicas, y en esos años el mayor prestigio lo tenía un instituto dirigido por Susana Rivara de Milderberg, que decía haber derivado sus concepciones de las esculturas griegas y del yoga –en la jerga interna era llamado *el yoga de Juncal*, la calle donde funcionaba–. Era un lugar realmente curioso, y recuerdo haber pasado allí algunos de los momentos más entretenidos de esos años: era el reino de lo físico, entrelazado con los más desopilantes delirios sobre la elevación espiritual, la terapéutica de los ejercicios, la serenidad interior, la alimentación, el orientalismo y la posibilidad de comprender todo lo que sucedía en el mundo, desde la guerra mundial hasta el funcionamiento del páncreas, haciendo trabajos corporales que seguían alternadamente ritmo de cumbias o de Tchaicovsky. No quiero desechar

que algo de cierto sobrevolaba por esos salones, pero eso cierto estaba loco y, para peor, era cómico. Mientras tanto, entre algunos elegidos, se leía *La preparación del actor* de Stanislavski y algunos otros textos menores, casi como escritos sagrados que podrían ser peligrosos para los no iniciados.

Yo había sido hasta entonces un empecinado espectador de teatro –curiosamente, pocas veces feliz– y un constante lector de obras. Años atrás había merodeado cursos de filosofía, especialmente de Oscar Masotta, que en casi tres años de tormentosa relación pedagógica me había obligado no sólo a leer desafortadamente sino también a conocer lo que podía llegar a significar una enseñanza. Tengo todavía nítidas las imágenes de Masotta explicando *L'imaginaire* de Sartre, cambiando el tema del curso cada dos o tres clases. Era por los años 1962 y 1963. Él solía utilizar a sus alumnos de guardaespaldas en sus explosivos enfrentamientos privados, pero haciendo circular lo que sabía incesantemente y a la máxima velocidad posible. Lo dejé de ver cuando había decidido transformarse en un profesor y comenzaba lo que es hoy su actividad más difundida, pero aquellas impresiones bastaban para que mi aprendizaje teatral fuera, desde el comienzo, crítico. Lo aprendido, o por lo menos oído, de Masotta podría haberme señalado otro camino, ese que él comenzaba a recorrer y donde luego figuró como teórico y hasta como participante (el *happening*).

En ese momento me pareció que la corriente “vanguardista” modelaba demasiado sus experiencias en el traslado directo de la vanguardia norteamericana y se insertaba directamente en la sofisticación elegante de Buenos Aires; es cierto que la corriente del método hacía lo mismo, con la diferencia que importaba una experiencia norteamericana más oficialista y menos perturbadora, pero me pareció que ésta intentaba un diálogo crítico con la historia del teatro argentino y que, en última instancia, formaba parte de un movimiento al que yo quería pertenecer. En cierta manera, mi actitud parecía ser la de un rupturista dentro de un encuadre reformista, y aunque hoy la veo como un equívoco, debo reconocer que esa apariencia de “nacional” de la barra del método estaba fundamentada en algunos intentos serios (Gené, Durán, el ciclo de Fernández con Halac). Fue una elección curiosa, porque me atraían más algunas “experiencias” de la vanguardia y mantenía vínculos más cordiales y estimulantes con algunos de sus protagonistas. Para aumentar mi incertidumbre, participé como traductor de un espectáculo que dirigió Augusto Fernández en el Instituto Di Tella (*El baño de los pájaros*); daba espanto, no por su calidad artística sino porque el ámbito mostraba descolocados no sólo a los espectadores sino también a mis convicciones. Aunque para mí fue un cimbronazo, no quise abandonar lo que hacía tan poco había

comenzado, llevado por lo que en mí es algo íntimo: la necesidad de tener alguna imagen paterna que contradecir y ante la cual rebelarme, puro consuelo, pura exigencia de la soledad, porque en realidad yo perdí a mi padre a los nueve años. Lo que con el correr de los años se me demostró –pocos años en realidad– es que de lo que quería abandonar había conservado casi más de lo que había elegido.

Seguí mis clases con Gandolfo, sin transformarme por eso en un alumno hipócritamente ingenuo, estudiando las fuentes teóricas sin demostrarlo demasiado. En las clases se seguía aplicando el riguroso sistema que consiste en que lo valioso es lo que se cree, pero sin plantear nunca en qué se originan las creencias ni qué refuerzan con su existencia. Se hacían los ejercicios y luego todos opinábamos sobre la lógica de lo que habían actuado los que habían actuado, si en la vida las cosas eran así o no, y si habíamos creído en lo que habíamos visto. Si hubiera estado en un campo de acción más riguroso, reconozco que hubiera rozado el oportunismo, pero la cosa no daba para tanto: se podía esperar alentando planes propios.

Debo destacar que, mientras tanto, de quienes eran productores de lo que se llama pensamiento no aparecía ningún interés por el teatro, con la excepción destacable de algunas publicaciones de David Viñas. Daba la impresión algo desmoralizadora de que el teatro no le interesaba a nadie inteligente. Existía, en el medio teatral, curiosidad y temor por la opinión de algunos críticos que, aunque escribían las palabras que alcanzan más íntima resonancia en los actores, resultaban ser las más ajenas al teatro o, si se quiere, su voz más frívola y conservadora. Era la época en que el estructuralismo y la lingüística atacaban la crítica literaria, las ciencias sociales, el psicoanálisis y hasta el pensamiento político, pero del teatro ni noticias, ni allí ni en ningún lado. Ya entonces me fascinó el poder del éxito teatral o el reconocimiento público de una estrella; los más feroces intelectuales preferían involucrarse en su compañía que correr los velos de su producción. El llamado psicoanálisis argentino parecía contener en su tejido ese hilo rojo que siempre une el verdadero psicoanálisis con el teatro. No es una calumnia: se pueden revisar las revistas de psicoanálisis de la época y ver cuáles eran sus temas.

De todas maneras, pese a esa convivencia espástica entre el espíritu de la época, la realidad argentina y lo específico del teatro, eran días bastante más divertidos y estimulantes que los que, para despabilarme, me llevan a escribir estas líneas.

Cuando comencé mi aprendizaje me transformé en un espectador profesional, y hubo trabajos como el de Gené y Soriano en *Se acabó la diversión* que vi más de diez veces con el único interés de descubrir cómo hacían lo

que hacían. A otras obras las vi menos veces, pero no muchas menos. Y a Gandolfo en *George*, dirigido por Fernández, 30 o 40 veces con las mismas intenciones. Mientras tanto, aprovechaba las reuniones, fiestas y encuentros para enterarme de las redes, los rencores, las simpatías y las afinidades que unían y separaban a los profesores, estudiantes y directores de teatro.

Lo rutinario de las clases hacía muy evidente su mecanismo, y sus dos o tres variantes posibles. Era claro que no habían alcanzado un desarrollo autónomo de las teorías de las que tan lejanamente dependían, que cargaban la confusión del pasaje del teatro independiente a un profesionalismo que no controlaban, y que en las clases se buscaba una base política para afirmarse en el gremio.

Cuando, junto con el comienzo del segundo año del curso, ya me desempeñaba como asistente de dirección, tuve la clara noción de que lo que sucedía en las clases no tenía casi nada que ver con el teatro, especialmente porque la obra en la que trabajaba –*Salvados*, de Edward Bond– fue para mí una experiencia fundamental y las clases no alcanzaban su intensidad ni remotamente. Fue una experiencia porque había un director que se esforzaba al máximo por llevar adelante una obra que necesitaba hacer, a costa de lo que fuera, porque asistía a las desventuras que se sufren con quienes ponen el dinero, porque presenciaba toda las transacciones que exige un ensayo y, además, porque la obra fue prohibida antes de cumplir veinte representaciones. El choque con la censura me demostró que la mayoría de las escenas que me atraían eran transgresoras, y que la *intelligenza* teatral tenía concepciones ingenuamente liberales sobre el poder político y sobre el lugar que ocupaba el teatro en la cultura argentina, y no consideraba a ésta un campo en permanente conflicto. Han pasado muchos años, y se supone que hoy podría llegarse a otras definiciones, no necesariamente más optimistas. En *Salvados*, yo fui asistente durante los ensayos, y asistente, maquinista y utilero durante las representaciones. No sé si fue una excepción de su vida, pero Gandolfo me dejó ver todo lo que hacía con memorable generosidad. Podía volver a las clases. ¿A qué?

Después fui asistente en *Negro, azul, negro*, una reedición de un éxito y allí vi el desastre. Aprendí tanto como en *Salvados*, pero desde el ángulo opuesto: toda la tontería y la mediocridad, el aburrimiento y la inutilidad que puede contener el teatro. Fue un fracaso estrepitoso y ni siquiera doloroso. Comencé un curso de dirección con Gandolfo que consistía en lecturas por entregas de cómo escribir un drama de Lajos Egri y a las cuatro clases me fui. Tan inútiles no fueron porque años después, cuando dirigí *Casa de muñecas*, recordaba esas clases como referencia opuesta al camino que buscaba.

Entre una prohibición y un fracaso sucedieron dos cosas: una, nos habíamos quedado con la sala Planeta, de la que Gandolfo y yo éramos socios; otra, se había formado un semigrupo flotante que necesitaba otra oportunidad. En la sala de ensayos del teatro ensayaban unos músicos de rock a los que yo iba a escuchar todas las tardes. Basado en lo que se me ocurría mientras los escuchaba escribí *Palos y piedras*; antes de terminarla me di cuenta de que con un teatro vacío y un elenco de rencorosos que esperaba el tiempo de descuento podía lanzarme, y la dirigí yo. Algunos, muy pocos, quizás ninguno de los que lean estas líneas se deben acordar de esa obra. Era una parodia de la vanguardia, un intento de ridiculizar *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo, que algunos reconocíamos como un plagio demasiado literal de *Mysteries and small pieces*, del Living Theatre. Se la reconoció como “moderna”, pero algo debía fallar porque a casi nadie le hacía gracia y generalmente pasaba por una obra seria, que disgustaba por igual a vanguardistas y metodistas.

En los ensayos de esa obra no apliqué ninguno de los ejercicios que había aprendido en las clases ni tampoco los que había visto en otros ensayos. Provocaba situaciones entre los actores; los personajes eran sólo lo que se veía en el escenario, sin ninguna pretensión psicológica; no había una narración sino que era una sucesión de escenas y números musicales como en una revista, y el final se señalaba por la interpretación del pericón nacional por toda la compañía (sólo cantando). Todos vestían ropa de trabajo gris menos un policía con casco naranja y cargado de condecoraciones. Recuerdo todavía una escena en la que los actores simulaban entrar en trance para comunicarse con el espíritu de Sábato, y sólo recibían del más allá el tamaño, el peso y el número de páginas de sus libros, y los comentarios de la revista *Gente* sobre su importancia. Y otra que celebraba la memorable campaña de Racing en 1966 y exaltaba la personalidad de Pizzutti. De estos ensayos nace mi convicción de que todo lo que sucede en un ensayo pertenece al campo imaginario, incluidas las experiencias del director o las conversaciones entre los actores y todo lo que pasa, aunque se apele a la palabra realidad para salir de ese conglomerado amorfo que busca un sentido. Incluso hubiera dicho entonces algo de lo que hoy estoy seguro; hasta lo que pasa entre dos actores fuera del ensayo es una señal hacia la obra, una referencia al proceso. Esa presencia absorbente del ensayo puede causar, en ciertos temperamentos, temores e intentos de fuga: la sexualidad suele ser el más fácil y obvio, las peleas personales el más complicado, ambos son intentos de recuperar cierta privacidad. Para mi mejor aprendizaje ensayábamos en un teatro vacío, y allí estábamos encerrados todo el día, utilizando las sombras y las resonancias de los pasillos, los camarines

y el *foyer*, además del escenario. Ese encierro condensaba toda la vida, y lo que se llama *lo personal* no tenía otra solución que recuperarse por lo teatral. Y, puesto a presión, hasta lo más abstracto es autobiográfico. Allí comencé a ensayar transformándome en un personaje de la obra, que variaba según la situación: trabajaba arriba del escenario, actuando de director o lo que sea, y sólo bajaba para ver algunos resultados.

Comencé por utilizar habilidades de los actores —principalmente Jorge Mayor, Noemí Manzano, Roberto Carnaghi y Arturo Maly— y a trazar en torno de ellos escenas en las que les escribía a medida las palabras que forzarán la situación, no que la expresaran. Por primera vez entreví algo que desarrollé más tarde: que cada actor tiene varios personajes íntegramente dibujados a la espera de la obra que los exprese y que, por pudor o excesivo amor, son los que menos utiliza. La obra terminó por ser tan necesaria para los actores que un día que no apareció ningún espectador, por acuerdo de todos se representó igual, y nunca supe si eso era una virtud o un error, pero fue una representación importante y largamente comentada. Yo no la miré, porque no tenía ganas de ser el único espectador, y me quedé entre bambalinas, hablando con los actores como lo hacía todos los días. Como suele pasar con una primera obra, contenía gran parte de lo que más tarde desarrollaría y algunas de las cosas que hoy necesito. Yo, por supuesto, me di cuenta de esto varios años después. Inquieto por las críticas que había recibido —inquietud que aumentaba en la soledad que me había creado—, resolví demostrar que podía dirigir a un actor para que construyera el personaje.

Después, siempre en 1968, dirigí *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joe Orton, que se transformó inmediatamente en un éxito, artístico por su reconocimiento y comercial por sus resultados. Para más complicación de los ensayos, habían llegado a mis manos los primeros textos de Grotowski<sup>1</sup> y el libro de Eugenio Barba *A la ricerca del teatro pardutto*, así que en cuatro meses de preparación, Jorge Mayor, Noemí Manzano, Tato Pavlovsky y Tacholas pasaron por una variedad caótica de técnicas. Probaba cuantas conocía, leía, deducía o inventaba y, algún día, la combinación de todas. Ya me había dado cuenta de algo importante: que el actor construye su personaje como una red de relaciones con su propia personalidad y con la misma construcción de otros actores, con la unión imaginaria que tiene con el director y con lo que supone que apreciará el público. Lo más destacable es que fue una de las pocas veces que dirigía a cada actor en la modalidad de relación y evolución que le resultaba más favorable; y podría decir que se trataba de cuatro situaciones muy diferentes en todo y que yo trataba de que sólo se comunicaran en la actuación, cerrando toda posibilidad de “diálogos” extra-

teatrales. Yo era el depositario de una maraña de malentendidos, calumnias, enamoramientos y recriminaciones que comenzaron fascinándome y terminaron por deshacerme. En esa época de mi vida yo era más bien tranquilo. Durante buena parte del día era un brillante creativo publicitario, tenía un matrimonio que simulaba ejemplaridad e ingería abundantes dosis de LSD en un pseudotratamiento psicológico. Así era como podía llevar los procesos hasta el final, con una inconciencia de idiota que podía pasar por audacia. Allí empecé a preguntarme sobre las relaciones entre el actor y el personaje, tema que el ruidoso éxito de la obra me impidió seguir en su parte más apasionante: qué pasa con el actor una vez que ha logrado su personaje, y la necesaria destrucción del personaje en el final. Muchos años después, cuando dirigí *Telarañas*, de Pavlovsky (1978), me di cuenta de que ése era un momento tan importante como la construcción y seguramente más difícil. Y me di cuenta porque lo supe hacer. Durante los ensayos de *Sloane* cayó a Buenos Aires un director de la hipervanguardia norteamericana, Richard Schechner, que –pasando laboriosamente por alto su pedantería de colonizador– había despertado en mí una curiosidad incontenible por ver de cerca lo que se estaba haciendo en Estados Unidos.

Pocos meses después del estreno me fui a Nueva York, donde llegué en el terrorífico invierno que abría el año 1969. Allí presencié muchas jornadas de trabajo, funciones y entrenamientos del Performer Group que dirigía Schechner, que en ese entonces trataba de incorporar las técnicas y las teorías de Grotowski con el que había hecho un par de seminarios y elevado en su revista –la famosa *TDR*– a la categoría de gurú mundial. Poco tenía que ver lo que hacían –*Dyonisios 69*– con Grotowski, pero rápidamente me conseguí la edición dinamarquesa de *Toward a Poor Theatre* y empecé a practicar el *shoulder stand* y a discutir de autopenetración. Mi interés por el trabajo de este grupo no me impidió ver su modernidad demasiado a ultranza y, flotando por encima de ideas verdaderamente atractivas, una cierta frivolidad exitista (que luego, es cierto, fue perdiendo).

El Open Theatre, que dirigía Joe Chaikin, ofrecía sin duda mucha más riqueza, experiencia y una deslumbrante sinceridad. Vi lo que representaban muchas veces, anoté sus ejercicios, hablé con los actores hasta el agotamiento. Como es sencillo deducir de la historia de ese grupo, sus planteos estéticos y grupales se establecían con una clara conciencia de la cultura nacional de la que formaba parte, recuperando sus mejores tradiciones y desafiándola con innovaciones. Y con una modestia y respeto por las experiencias ajenas poco frecuente en los norteamericanos. Hoy día, su historia sigue siendo un modelo de búsquedas y replanteos, de fracasos asumidos y disoluciones necesarias y, principalmente, de reflexiones

ejemplares. *The Serpent*, el espectáculo de Van Italie y Chaikin, es seguramente uno de los hechos teatrales más conmovedores y admirables que voy a ver en mi vida.

Tanto del Performer Group como del Open Theatre, la influencia casi inevitable, por evidente y sorprendente, era el uso del espacio y su demostración práctica de que el escenario a la italiana era una convención que reprimía centenares de posibilidades de invención dramática.

Pero también tuve entonces influencias menos prestigiosas pero quizás más perdurables. La más importante fue la del teatro del ridículo, que en ese momento alcanzaba cierto prestigio en los medios intelectuales y que también era practicado con rigor y belleza pero poco interés por el Open Theatre. Cuando asistí a la larguísima representación de *Turde in Hell* dirigida por..., tuve por primera vez en mi vida terror dentro del teatro. Y fue la única vez que, al dormirme ya de mañana, soñé la misma obra que acababa de ver como una pesadilla cómica. Esa función ha tenido alguna presencia en mis trabajos posteriores. Era la actuación exacerbada de las perversiones más estereotipadas y el intento torpe por encadenar entre ellas alguna narración absolutamente primitiva y convencional. Era un asalto despiadado a los valores norteamericanos y occidentales como ciudad de las sadomasoquistas y destructivas, actuado por quienes se exhibían como sus resultados y desechos, por quienes levantaban un orgulloso y degradado destino de víctimas para transformar su vida en un insulto deliberado: alcanzaba así una belleza casi religiosa, sacrificial, monstruosa.<sup>2</sup> Inflamados por los restos que aún quedaban encendidos de lo que alguna vez había sido Andy Warhol, eran el negativo del *American dream* y su negativo tan simétrico que de allí solo se podía salir rumbo a la publicidad, a la moda o al suicidio. Unos eligieron un camino y otros, el otro. Recuerdo un ensayo de *Lady Godiva* que dirigía... Me fui a las tres o cuatro horas porque quien entonces era mi mujer ya había sufrido un fugaz desmayo y sólo repetía “vámonos, nos van a matar” ...nos acompañó hasta la puerta y me dijo sonriente: “Son buena gente. Confían en mí porque yo desciendo de italianos y tengo una familia normal, una familia terrible” y se rió.

Otra influencia fue la de Enrique Vargas, que en ese momento organizaba algunos espectáculos para los Black Panthers y dirigía un grupo neoyorquino-puertorriqueño, el *Third World Revelationist*; representaba espectáculos callejeros, decididamente políticos, y es una de las personas que más quisiera volver a ver alguna vez. Sé que regresó a Colombia, de donde había salido para estudiar antropología en Nueva York y había terminado haciendo lo que hacía, pero nunca supe que haya vuelto. La inventiva de Vargas para descubrir espacios teatrales en la ciudad era

deslumbrante y por ello arrastraba varios procesos judiciales. Vargas conocía Nueva York mucho más que Miguel Iriarte conoce Córdoba y cualquiera que haya pasado por Córdoba puede apreciar esta calificación desmesurada. Podía reconocer, con sólo mirar y escuchar a una persona, toda la red de ubicaciones sociales que la contenía y sus posibles reacciones. Anécdotas aparte –y diez días con Vargas son millones de anécdotas, casi todas fuera de la ley–, Vargas me transmitió la noción de que una ciudad bulle de teatro, es como una olla a presión de representaciones posibles donde están sus divisiones, sus historias, su espacio, sus circuitos de movimiento, su futuro y aún sus proyectos contradictorios. De sus ideas se nutrió todo el teatro callejero de Nueva York, y había logrado que los blancos de la universidad –esos que me invitaban a tomar un martini con Ian Kott– le temieran y se dejaran maltratar por él. Por supuesto, en ese largo viaje, me pasé varios días en el local de Bread & Puppet, mirando cómo ensayaban unos cuentos de los hermanos Grimm, deslumbrado por un estilo que me resultaba ajeno.

Ese viaje cambió muchas de mis ideas y casi todos mis planes inmediatos. Del fracaso de lo que intenté cuando volví me ha quedado un reflejo: cuando estoy en Europa o Estados Unidos, ya sea trabajando o viajando, comienzo a sentir de manera burda e incontenible una mezcla de admiración con total desprecio por lo que ya tengo incorporado del original y un criollismo casi de comparsa carnavalesca. En lo teatral me recorre desde entonces un diálogo insultante entre Enrique Muiño y Joe Chaikin que puede llegar a ser entre Cage y Marrone. Había visto algo fundamental: que los entretenimientos no eran sino una ideología de los grupos para amparar la creación y también una frontera para separarse de la comunidad que los contenía, para defenderse de los hábitos sociales que existen como opuestos al descubrimiento. Vargas decía: “un actor de teatro callejero necesita un primer entrenamiento: saber pelear y muy bien. Si tiene miedo a que lo fajen, no puede actuar”. Y esto vale para cualquier teatro innovador: entrenarse es aprender a ser fuerte frente a los obstáculos que los espectadores, como representantes de la sociedad, pondrán para imaginar algo nuevo.

Cuando volví a Buenos Aires organicé un taller (en realidad, la traducción de *workshop*) y traté de juntar gente, con todo el mambo de la cultura alternativa y mucho Laing, por supuesto. Muchos, al saber que no era un curso, que no tendrían que pagar honorarios sino una parte proporcional de los gastos, se iban; pero algunos quedaron y con ellos nos lanzamos. ¿A qué? Seguramente la idea implícita era llegar a producir espectáculos y se aceptaba que era necesario un período de entrenamiento. Con Grotowski en la mano,

igual que el Gandolfo del que me burlaba hace años y unas líneas por andar con su Stanislavski, comenzamos a deducir lo que podía ser la preparación para actuar de otra manera que la que aquí se acostumbraba ver. Los ejercicios dramáticos se centraban en tres obras: *Edipo rey*, siguiendo a Sófocles y a Séneca, *Un hombre es un hombre* y *Romeo y Julieta*. No se llegó a presentar nada en público, pero por la calidad de la gente que desfilaba para probar y los invitados, podría decirse que muchos fragmentos fueron representaciones teatrales. Ninguno de los que participamos en esa experiencia estábamos preparados para el trabajo grupal y mucho menos para el laboratorio permanente basados en esquemas que no eran propios, pero gradualmente empezó a aparecer una personalidad, un tono, que podía reconocerse como *nacional*.

Habría que destacar de este momento, que no era sólo de ese grupo, algunas constantes. En primer lugar, la despolitización del trabajo que se realizaba (1970), y digo despolitización no sólo en el sentido estricto de la política cultural, sino en cuanto a luchas estéticas que con tanto o más violencia que las otras ha expresado el teatro argentino. Creo que muy poca gente en ese momento se sentía partícipe de una historia local, sino que quizás por última vez la vanguardia se sentía internacional. Recuerdo haber planeado un trabajado con perspectivas de constituirse en espectáculo que se centraba en Alfredo Alcón —había representado a Martín Fierro, a Güemes y podía pensarse en él como la carne del argentino paradigmático—, y su relación con Torre Nilsson (netamente influenciado por el teatro del ridículo) no permitía demasiado entusiasmo. Es cierto que otros ya habían comenzado otro camino, pero no era el predominante.

Durante un período de más de un año aprendí y practiqué la mayoría de las técnicas que hoy podría llamar mías.<sup>3</sup> Encerrados en un local del barrio de Monserrat tejimos centenares de historias y practicamos con salvajismo cuanta experimentación sensorial podíamos pensar. Y aprendimos que el cuerpo, desatado, no era una participación gentil sino un nudo de violencia y agresión. En el momento en que deberíamos haber pasado al contacto con el público, decididos a probar lo que fuera, introduje el análisis operativo, algo que —se suponía en la época—, al aliviar las tensiones internas del grupo, facilitaría su expresión. Y el trabajo teatral se detuvo. En la medida en que los actores trataban de comprender las fantasías que los hacían actuar, las relaciones que por ellas y para ellas creaban tratando de encontrarles engranajes con su vida social, todo se deshizo en verbalizaciones, que sólo eran charlatanería porque nadie supo interpretarlo. El grupo operativo se transformó en grupo terapéutico y desplazó su centro de los actores a los pacientes.

Hoy día es fácil deducir la envidia de quienes se desplazaban de un tema hacia otro, de quienes transformaron la actuación en patología, pero

seguramente es más difícil de entender lo que era ese proceso estimulado con drogas alucinógenas y más doloroso aceptar que el lenguaje teatral alcanzado era lo necesariamente débil como para ser derrotado por la psicología.

Decidido a transformar esa derrota en una negociación, me transformé en director de psicodrama, y durante dos años –hasta 1973– ésa fue mi única actividad. Los psicodramatistas que había conocido hasta entonces, que no eran demasiados y ni siquiera los más destacados, utilizaban las técnicas más ortodoxas del *role playing* y podría decir que sus máximas aspiraciones teóricas eran strasbergianas, pero no tenían ninguna posibilidad de alcanzarlas.

Apenas vi un psicodrama comprendí que se trataba de hacer actuar a gente que, tácitamente, había ido a actuar para que le pasara algo significativo –si no, no estaría dispuesta a pagar–. Y que lo que en psicodrama se llamaba dramático era de una gran pobreza imaginativa. Debo reconocer que el desafío de demostrar que podían suceder más cosas de las que habitualmente sucedían fue estimulante; anulé la zona de actuación, cambié todo el espacio del escenario y transformé los que eran llamados, según la tecnología y el uso de Moreno, “yo auxiliares” en actores y ayudantes del director. De lo que se trataba era de producir un hecho dramático donde participara el paciente y donde, de ser posible, fuera el protagonista, pero sin la menor intención de provocarle una catársis reveladora. En última instancia, trataba de llevar al paciente a un registro que no era habitual y a partir del cual todos los otros registros le parecieran relativos. Y teniendo presente que lo que el paciente “hablaba” como posible de ser dramatizado no era aquello que podría estructurar actuando, era mi responsabilidad que encontrara algo que actuar, preferentemente algo que le resultara nuevo. En general, los terapeutas que contrataban mis servicios intentaban ver en las dramatizaciones las confirmaciones de lo que ellos ya sabían y los pacientes ignoraban o viceversa.

Me costó bastante –yo realizaba mi trabajo en la clínica del Dr. Alberto Fontana– dejar de hacer psicodramas que fueran coercitivamente “pedagógicos”, que le demostraran a las personas qué es lo que debían aceptar –digamos que nunca tuve una predisposición por la dramatización fascista y demostrativa–. Me reduje simplemente a provocar actuación y a considerar la actuación como un fenómeno grupal (aunque un psicodrama fuera individual, teniendo en cuenta mi presencia y la de ayudantes, más la presencia del psicoterapeuta, siempre era un grupo y el paciente simplemente un miembro más). Dada la frecuencia del trabajo, que se desarrollaba todos los días de la semana, hasta los domingos, en los que dirigía dramatizaciones en los laboratorios que se realizan los fines de semana, me concentré en desarrollar lo que podría llamarse “punto de ataque” de la actuación; es

decir, cómo introducir repentinamente una creencia en el registro de la actuación a partir de un mínimo detalle, de la filtración más imperceptible de lo ficcional en la realidad, y de seguir esa señal hasta poder ampliarla y desarrollarla según sus propias leyes; mejor dicho, sus leyes en combinación con las otras leyes que sobrevolaban en el grupo.

Con el tiempo fui descreyendo de esa actividad como terapéutica y como período de investigación ya había sido bastante extenso. Debo reconocer que fui uno de los pocos espectadores de escenas memorables y que profundicé bastante en mi capacidad de hacer actuar a la gente y de encontrar un campo común donde esa actuación fuera tan necesaria para el que la realizaba como para mí. Pero llegó un momento en que hasta el más audaz laboratorio de *touching and feeling* era, para esa comunidad, un estereotipo. Abandoné el psicodrama, me fui a escribir esos guiones para televisión, publiqué el aviso en *La Opinión* y comencé los cursos. Con los antecedentes que he enumerado y cuya influencia sobre mí ha sido de variable reconocimiento, pero de mucha intensidad.

Durante las entrevistas me tracé un plan: los grupos debían ser muy reducidos, de manera que me permitieran una intensa dedicación a cada alumno, satisfaciendo así con exceso sus expectativas y produciendo –esperaba–, resultados espectaculares. Sobre la base de pequeños grupos muy activos, podría luego sumar alumnos sin que el crecimiento hiciera perder dinamismo, y sin que disminuyera mi atención a cada uno. Además, así tendría más de un grupo y podría intentar maniobras intergrupos, por ejemplo cambiar a los disconformes, y la información entre ellos circularía en bares y levantes haciendo crecer alguna mitología sobre “los cursos de Ure”. Así me ganaría un lugar entre los pedagogos que ya existían y monopolizaban el negocio.

En las primeras clases apliqué algunos ejercicios que podrían llamarse propios y que todavía practico. También lo hacen directores que han estudiado conmigo, con suerte desapareja. Son ejercicios en los que lo verbal pasa a segundo plano, tratando de que el alumno no sobreleve, además, la responsabilidad de improvisar como un dramaturgo. Mi preocupación central era hacer aparecer la actuación en un registro que no tratara de reproducir la vida corriente con sus múltiples coerciones. Y descartaba cualquier apelación a las técnicas, tratando de que el alumno llegara a la actuación y la reconociera sin pretender dominarla, dejándose conducir por ella fuera donde fuera. Buscaría, así, las actuaciones que ese actor podía actuar conmigo y con sus compañeros, para ver luego en qué estructuras mínimas esas actuaciones podían ser dramáticas en el género en que mejor se encontraran. Luego se vería cómo una obra podía ser

leída desde esa actuación. Esto debía ser contrapesado con una cierta dedicación al conocimiento de las estructuras dramáticas y, más simplemente, a las estructuras narrativas.

Busqué, desde el comienzo, otro registro: qué personaje podía el alumno componer espontáneamente, sin esfuerzo, o el que yo veía en él y podía ayudarlo a componer. Ese personaje podía reducirse a simples instantes de actuación o servir para demostrar la diferencia entre la actuación más simple y lineal y la actuación que se desarrolla en una narración que revela su complejidad y riqueza. Supongamos un personaje, interesante o mediocre en su realización, cualquiera sea, da lo mismo. Supongamos que una de las cumbres puede ser Catita, y el peor Porcel en la peluquería. Ese personaje puede participar de narraciones de varios géneros. Catita sería un buen ejemplo: ya siendo el eje ridiculizante de la historia, daría lugar a contrapuntos que no lo fueran y no anularía su función dramática; incluso su propio rol se vería impulsado a complejizarse. En esa complejidad está lo que puede llamarse su profundidad, en el sentido espacial de superposición de esquemas variables. Y se podría alcanzar en el espectador una emoción que parece surgida a traición, por inesperada, inmerecida y hasta incoherente: el placer de la peripecia. Es un personaje en búsqueda de una dramaturgia, de una serie dramática, de narraciones, de experiencia. Pero están también los personajes autistas: son Altavista como Minguito, a los que lo único que les pasa es ser ellos mismos; ningún destino los roza, sólo se autorridiculizan, son caricaturas simples. He buscado deliberadamente cómicos y populares (Catita es de hecho contemporánea por la repetición de sus filmes por televisión) porque me permiten definir con más facilidad y rapidez una composición y su relación con la reacción actoral. El mecanismo es básicamente el mismo en cualquier composición.

La diferenciación de esos dos tipos potenciales de composición define dos perspectivas: desde Catita se puede aspirar a releer una dramaturgia, desde Minguito sólo se puede buscar trabajo, que aunque sea espléndidamente pagado, es otra cosa. En las clases trataba de vincular ambas posibilidades y construir lo que en cada año se transformarían en verdaderas sagas internas, constantemente reelaboradas, introduciendo en cada sesión nuevos personajes. Algunas de estas series llegaron a ser escritas como obras por algunos alumnos, y varias lograron ser representadas: pero al leerlas o asistir a su representación, pese a la simpatía y halago con que hacía las dos cosas, me pareció que era irremplazable el clima de la improvisación que crea un grupo que se conoce y divierte con los temas. Más de una vez he pensado que esa forma de trabajo la debería haber desarrollado como una forma de teatro, pero hasta ahora no lo he hecho. En años posteriores al

que estoy recordando, esto llegó a plasmarse parcial y muy íntimamente, ya que la cantidad de invitados a las clases fue en aumento y su única condición era la participación eventual en algún ejercicio.

Desde el comienzo de las clases puse un insistente interés en alguna reflexión sobre las estructuras dramáticas. Andaba repartiendo el librito de Vladimir Propp como si fuera una pantalla de tintorería, pura propaganda que nadie lee, un buen recuerdo. Como ya dije, los alumnos que comenzaron a concurrir a mis clases eran, predominantemente, aquellos que no habían tenido suerte en otros cursos, que se habían estancado por incomprensión o aburrimiento (hubo una famosa profesora que cuando se le presentaba un caso complicado, le recomendaba a los gritos “¡Váyase a estudiar con Ure!” y yo casi siempre, condolido, los tomaba). Pero había también, y hubo siempre mientras duraron, algunos actores que confesaban extasiados que en esas prácticas sentían una revitalización, aunque nunca pudieran aplicar lo que descubrían en sus trabajos habituales. La predominancia de los signos que hablaban del erotismo, el humor destructivo, la inmoralidad de la inocencia, la búsqueda de una poética personal del actor y el descuido por las virtudes que los actores oficialistas proclaman, eran tomados como un refresco o recreo que lamentablemente no podía prolongarse en el teatro convencional. Con esos alumnos estudié minuciosamente cómo muchos actores sobrellevan su oficio con hartazgo, pero que se aferran a él por algo mucho más necesario que las miserables retribuciones que les tiran; con ese oficio, con lo que aceptan representar, se están ganando la vida en el sentido más literal: le están ganando también un lugarcito a la muerte, a la nada que serían. Qué idiota, iba a escribir: ¿y qué importa la estética cuando la vida está en juego? Primero, la vida siempre está en juego; segundo, es el único momento que puede importar, el único momento en que ésta revela su magnífico alivio. Y si esos actores que concurren a las clases siguen haciendo lo que les permite vivir, las clases son un secreto brillo interno en la opacidad que sostienen. ¿Quién es uno para impedirselo?

Durante años me había impresionado una frase de Joe Chaikin que decía que su máxima ambición era cambiar la vida de alguien aunque fuera un minuto. En esas primeras clases se me impuso cierta modestia: me bastaba que la vida de alguien fuera simplemente eso durante un minuto: su vida, si es que la tenía, si es que la podía recordar o imaginar. Que recuperara algún sueño personal, nada más. Que se reivindicara, que resistiera.

De todas maneras, mucha gracia no me hacían los casos extremos que tomaban mis clases como un amante que devuelve la paciencia a un matrimonio hastiado, y eso me llevó a interesarme más en quienes buscaban en ella alguna apertura estética, o por lo menos se preguntaban si existía.

En 1974 se representaban en el estudio fragmentos de obras, e incluso obras cuya puesta en escena y actuaciones se confrontaban con la tradición que arrastraban. *El pelícano*, *El tío Vania*, *Nuestro fin de semana*, *Terror y miseria del Tercer Reich*, *Las bacantes*, e interminables sagas internas que avanzaban por entregas como un teleteatro. (Sobre varios de estos ejercicios fueron escritas obras que se lograron representar, fueron candidatas en varios concursos, aunque ninguna sea, en verdad, demasiado atractiva, o por lo menos tan atractiva como el ejercicio que la inspirara.)

Las clases se prolongaron hasta llegar a cuatro horas continuas, luego cinco, y finalmente se llegó sólo por un período a la fusión de todos los grupos (nunca fueron en total más de 40 alumnos) en tres reuniones semanales de cuatro horas. Como los trabajos presentados en muchos casos incluían vestuario y precarias escenografías, comenzó a asistir a las clases cierta cantidad de público —amigos, colados, graciosos, alumnos de otros estudios, parroquianos de los bares vecinos— y ése fue el momento en que se me escapó que había que transformar lo que estaba pasando en una modalidad teatral. Que eso ya no era un aprendizaje, que era teatro. No lo vi o no me animé, o lo que sea. Pero se escapó.

En 1973 comencé a trabajar en un proyecto de *Casa de muñecas* que recorrió bruscos cambios formales en su desarrollo, pero que desde un principio planteaba exigencias que no eran sobrellevables por lo que debe respetar un actor “profesional”. En un principio se trataba de representar en una casa sin paredes exteriores —como las casas de muñecas— con el público circulando libremente a su alrededor, pero al no encontrar galpones que pudieran cumplir con las necesidades del proyecto y al mismo tiempo con las ordenanzas municipales, se hicieron representaciones privadas en casas de familia, que eran transformadas durante cuatro horas en la casa de la familia Hellmer y habitadas por todo los personajes. En los ensayos de esta obra comencé a incluir a la mayoría de mis alumnos, desempeñando roles auxiliares y ocasionales, inexistentes en la obra pero de gran utilidad para mí y presumo que también para los actores. Aparentemente, esa mezcla favorecía cierta promiscuidad y, dados los días que yo atravesaba, pocos podían creer que yo llevaba una vida ejemplar, hogareña y serena. Los resultados fueron óptimos; la desmitificación de la figura del “maestro” pasaba por una etapa de desorganización, pero luego se dirigía hacia un posible aprendizaje. Incluso las situaciones que algún alumno creaba en los ensayos de la obra eran continuadas en las clases, que se referían frecuentemente a un conglomerado de mitologías que excedían a cada grupo. Finalmente, algunos alumnos participaron de *Casa de muñecas* como actores,

y lo hicieron espléndidamente. Como si todo esto fuera poco, comencé a ensayar *Hedda Gabler*, con Norma Aleandro como protagonista. Allí armé y se armó un elenco “súper súper profesional” que no hubiera tolerado esas mezclas. Y pude comprobar que los ejercicios que había practicado llamándolos teatrales no tenían un corno que ver con la producción concreta de una obra de teatro como esa; los actores de experiencia podían cumplirlos sin que eso afectara su oficio salvo en lo que decían, pero siempre que hablaban sus interlocutores—las revistas, los diarios, las radios—se ocupaban de devolverles lo que habían dicho estupidizado.<sup>4</sup> Los experimentos más sinceros se transformaban en promoción. Lo que aprendí era que no por eso perdían su sinceridad, que consistía precisamente en ese juego.

Durante varios meses pude mantener esas partidas simultáneas, sin menospreciar a ninguna, siendo un poco víctima de todas.

Primero se estrenó *Hedda Gabler* y a los pocos meses *Casa de muñecas*, que vienen a ser obras casi simétricas, y que plantean un interesante juego si se juegan al mismo tiempo; incluso en *Casa de muñecas*, la obra marginada, Nora llegó a usar ropa de Hedda, que a su vez había sido usada por una protagonista anterior—no sé si tan feliz—de *Casa de muñecas*, y que yo había encontrado en los depósitos de un teatro y hurtado con intención histórica.

Dirigir en *Hedda Gabler* a figuras tan reconocidas en la clase media con expectativas culturales como Norma Aleandro, Hedy Crilla, Roberto Durán y Héctor Politti aumentó notoriamente mi clientela—aunque debo reconocer que *Casa de muñecas* la mermó saludablemente—. De todas maneras, de ambas experiencias parecía haber deducido modalidades de ejercicio que se combinaban en mis clases, según el trabajo de cada alumno, percibiendo que unos iban hacia un lado y otros hacia otro, pero en 1974, esos caminos parecían no estar claramente separados, o por lo menos parecían entrelazarse en algunos puntos, lo que hoy parece imposible.

Durante ese año y el siguiente, los ejercicios de mis clases se redujeron a esas largas sagas desplegadas hasta el paroxismo, y a proyectos de puesta en escena de distintas obras a cargo de los alumnos. En este último caso mi trabajo consistía en deducir de las primeras presentaciones la estética de actuación, puesta en escena, musical, sonora y hasta visual que proponían y trabajar con ellos en esa dirección, informando y sugiriendo fuentes de alimentación. Afortunadamente, los caminos que se abrieron no eran similares, y en muchos casos ni siquiera cercanos y hasta opuestos. Para ese entonces ya había unificado todos los grupos en uno solo, con asistencia libre a tres clases semanales de cuatro horas en un intento de disolver lo que ya veía nocivo y limitador: “el grupo de teatro”. Es cierto que se formaba un gran grupo, lo que no viene a ser muy diferente, pero dentro de ese gran

grupo las pasiones secretas eran menores, se circulaba con mayor libertad, menos pegoteado familiarmente.

En 1975 dirigí *Sucede lo que pasa*, de Griselda Cambaro, en el Teatro Popular de la ciudad, y viajé a Europa a dirigir *Eric Satie, gymnopediste*, espectáculo del Grupo de Acción Instrumental que había comenzado a dirigir Roberto Villanueva y que yo terminé en Alemania para una gira. Mis técnicas de trabajo no se modificaron demasiado, excepto que el contacto con Europa y con Jorge Zulueta marcó un comienzo de privilegio de la franja musical de la representación activa sobre la actuación, que reapareció en obras posteriores.

En 1976 comencé a ensayar *Telarañas*, de Tato Pavlovsky, y al interrumpir sus ensayos por considerar muy riesgoso representarla, dirigí *La reina blanca*, que era en realidad una serie de variaciones sobre una escena de *El cardenal de España* de Montherlant, ya con la definida intención de irme a pasar una larga temporada a Europa. Demasiados procedimientos intimidatorios de grupos policiales sobre el estudio –allanamientos, etcétera– me habían saturado, y aunque nunca detuvieron a nadie, provocaban regulares y razonables deserciones que yo no me sentía con ánimo de remontar. A fines de ese año, me fui.

En Madrid me vinculé con José Antonio Hormigón, que con excepcional generosidad me brindó su curso en el Conservatorio para realizar una experiencia que financió el Goethe Institut. Elegí una obra irrepresentable por su duración, *Los Arraiz*, de Hermógenes Sainz, que narraba la historia de una familia española desde el golpe de Franco en Melilla hasta la actualidad –varias gruesísimas carpetas– y traté de reducirla a un esquema de una hora. Lo interesante, además de ese ejercicio, fue el contacto con los estudiantes madrileños y la comprobación de que técnicas que yo suponía demasiado folklóricas podrían funcionar en contextos muy diferentes, aunque allí, por supuesto, las nociones de violencia y ruptura eran menores que las de los porteños de esos años. Después me fui a Brasil, a Bahía, donde dirigí un espectáculo llamado *Manobras de distração (Maniobras de distracción)*, dirigiendo un extraño conglomerado de actores, bailarines de candomblé y chicas de buenas familias que resultó una experiencia fascinante. Volví a fines de 1977, en uno de los peores momentos de violencia social que debe haber atravesado la clase media porteña, y a ensayar *Telarañas*, pese a que la situación era mucho peor que cuando habíamos decidido suspenderla un año atrás.

Entre los ensayos de *Telarañas* y las clases que comencé a organizar se estableció un vínculo bastante estricto, ya que los ensayos tuvieron un marco teórico que casi no he vuelto a tener en mi vida. Debo aclarar que

los primeros cursos que di al regresar eran explícitamente “teóricos”, por llamarlos de alguna manera: seminarios que duraban dos meses en los que, de forma bastante irregular o no demasiado ordenada, se mezclaban la lectura de Fergusson de la Poética de Aristóteles y la investigación de la diferencia entre la escuela de Cambridge (los Cambridge anthropologists) y el planteo de lo teatral como diferenciado de lo ritual, más la reutilización de los textos clásicos en recomposiciones de estilo a la manera de lo planteado por Meyerhold.<sup>5</sup> Toda una miscelánea que incluía una crítica de la situación del teatro en la Argentina.

Mientras tanto ensayaba *Telarañas*, en principio solamente con Tato Pavlovsky, su autor, y Juan Naso, que hoy vive en México. No creo haber llegado más lejos, nunca, en lo que significa la construcción del personaje a partir de la desestructuración de la personalidad del actor. Luego se incorporó Tina Serrano, y más tarde Arturo Maly y Héctor Calori. La asistente de dirección era Mercedes López Jordán. Todos sabíamos que esa obra era, tal como estaba planteada, de peligrosa representación, pero –y ahora lo creo más– era su estética lo que resultaba atentatorio. En una estructura que entraba con seriedad y salía con la burla de las más rígidas normas aristotélicas, se buscaba que lo más estricto fuera simultáneamente lo más vulgar, algo así como Stokhausen a partir de los signos de una patota de Nueva Chicago. Por supuesto, se representó solamente dos veces, y fue prohibida por un decreto municipal, pasando a la historia olvidada como la primera obra prohibida por el Proceso.

Simultáneamente, yo había recommenzado algunas clases de actuación, deambulando en estudios que alquilaba por horas y tratando de transformar en enseñanza lo que con tanta saña realizaba en los ensayos. Cuando fue prohibida, la asistencia a los cursos se redujo razonablemente a unos pocos fieles que trataban, aterrados (ellos y yo) de cumplir mínimamente las condiciones de una clase. Siempre recordaré con cariño a esos incondicionales, pero decidí suspender los cursos y no poner a nadie, ni a mí mismo, en la condición de obligarse a demostrar un heroísmo inútil. Además, mi resentimiento contra el gremio teatral había llegado a extremos que hacía difícil cualquier transmisión, aunque mi convicción de que debía haber hecho lo que había hecho era total.

Volví a trabajar en otras actividades, y pensé que por mucho tiempo habría de resignarme a esperar.

Durante 1978, un alumno de esos años, Guillermo Weinberg, comenzó a organizar un estudio y algunos cursos. Comencé supervisándolos, y seguí tentándome, haciendo algunos ejercicios. Terminé dando clases regularmente.

Pese a que mantuvo algunas constantes de los años anteriores —la creación con el grupo de narraciones de largo desarrollo, por ejemplo, o la apelación a las mitologías religiosas y televisivas—, introduje una gran flexibilidad en lo que podría ser pertenencia al o a los grupos. Simplemente se asistía a las clases o reuniones y trabajaban quienes se ofrecían a hacerlo. Además, algunos pequeños grupos lo hacían sobre fragmentos de obras que elegían y dirigidos por quienes tenían mayor interés en la dirección. Llevado por lo que podía pensarse una “legalización” del estudio acepté como alumnos, mejor dicho, fomenté la asistencia de un público deliberadamente heterogéneo que incluía también a modelos, actores y actrices muy conocidos. Indudablemente, el trabajo en sí tenía un fuerte atractivo, dado el ambiente de los cursos: mezclar a la “gente inquieta” de clase media con verdaderos mitos vivientes producía escenas desopilantes y de una energía explosiva. Era, por momentos, la ficción de la ficción, un espejo contra otro espejo. Sin embargo era evidente, que se trataba de un conglomerado tan desorientado como yo. La restricción en todos los temas que pudieran significar conflictos por la menor referencia aunque fuera verbal a la política o a los hechos sociales hacía que el deseo y la frustración se anudaran y se desataran con una violencia y una diversión que pocas veces he visto.

Darse a sí mismo explicaciones históricas suena —o por lo menos a mí me suena— como una coartada frente a las propias debilidades. La cultura del país estaba en pleno desmantelamiento y de alguna manera esta actividad formaba parte de ese arrasamiento; pero lo que es cierto es que no encontré la forma de conservar lo que se podía, ni de esperar. Fue en esa época que dirigí *La señorita Julia*, obra que volvería a dirigir con enorme placer —creo que esa y *Telarañas* son las únicas que haría de nuevo—. Los ensayos fueron muy atractivos y yo estaba muy preocupado por lograr algo que finalmente me parece haber logrado: que se produjera un cruce —en el sentido más literal— entre un concierto y una obra de teatro. La irrupción de los campesinos, que bailan y pantomiman una danza ritual-folklorica, y que obligan a ocultarse a Julia y Juan en el dormitorio donde tendrán relaciones sexuales, coincidía con la entrada de una cellista que ejecutaba Bach. Lamentablemente, incidentes confusos llevaron a que esta obra se representara una sola vez; o quizás fue un accidente afortunado. Había comenzado a notar que lo más convencional del teatro me vencía y advertí, con cierta sorpresa, que no sabía cómo enfrentarlo.

Una vez, cuando era chico y boxeaba, me di cuenta en el primer *round* que ya había perdido la pelea. Alfonso Senatore, que era mi maestro y el organizador del campeonato en el Ateneo de la Juventud, me había traicionado: después de haber ganado el campeonato, por argucias incomprensibles para mí, exigió la repetición de la última pelea que yo había ganado. Cuando

salí del rincón, no podía ni levantar los brazos de tan triste que estaba, y me dejé pegar y pegar. El tarado no podía tirarme, y yo pensaba en cualquier cosa, por ejemplo, que a esa misma hora tenía una clase en la Alianza Francesa. En pocos segundos el fracaso se había hecho rutinario. Bueno, a fines de 1978 yo me sentía así: que estaba enseñando a los demás, cuando ni yo mismo podía aprender nada. ¿Era yo un director de “vanguardia” que podía aportar detalles interesantes a la estupidez corriente? Bueno, aquí empieza el gran *show* del masoquismo, desplegado por cierto con poca imaginación. Me había negado a dirigir en el Teatro San Martín, por considerarlo una entidad sostenida por la violencia antidemocrática, y ahí estaba, perdido y sin ninguna respuesta. ¿No había llegado el momento de que me demostrara que no tenía ninguna idea, y que lo hiciera burlándome de mí mismo, de la sabiduría que se me suponía? Dejé de dar clases.

¿Estaba llenando el tiempo de las clases sólo para mantener en suspenso preguntas insoportables y que a veces ni siquiera recordaba? ¿Qué podía enseñar un deprimido rencoroso? Sólo a brillar con falso escándalo, como una forma de inhibición, por un horror infantil y torpe a lo convencional. Me tiré a lo que suponía sería una prueba de resistencia: dirigir una obra en Mar del Plata, con un elenco de Mar del Plata, con productores que producen en Mar del Plata, todo, hasta la escenografía, como se supone que debe ser una obra de ese tipo. Lo curioso es que el recurso funcionó, y vi que hasta entonces había sido mucho más ingenuo de lo que suponía, bastante más idiota de lo que decía, y que era mucho más autodestructivo de lo que sospechaba. En ese teatro reducido a la bestialidad más primaria de la representación, pretextual, que se coloca al borde de lo sacrificial —y en una sociedad que no es una comunidad, esos juegos equivalen a despararramar la destrucción indiscriminadamente— pude ver de nuevo al teatro, la fragilidad de lo que había hecho hasta ahí, y por qué en este país y con mi historia tenía que verlo desde allí.

No es una manera de conocer que le recomiende a nadie. Yo casi me muero, pero sobreviví, y desde entonces ha cambiado lo que pienso que deberían ser las clases de actuación. Ahora sé que muchas de las cosas que decía saber son ciertas y son realmente difíciles.

Pensé que iba a dejar el teatro mucho tiempo, quizás para siempre. Por un escrúpulo de solidaridad gremial, ya que otros decían que yo era de ese gremio, dirigí en Teatro Abierto 81 la obra de Elio Galipolli *El 16 de octubre*, acontecimiento al que le debo haberme devuelto lentamente al teatro. No es poco para mí, y se lo agradezco.

En Teatro Abierto 82 dirigí otra obra de Elio Galipolli: *Varón V*. En ambas pude experimentar con entera libertad algunas ideas que había

tenido hacía años, y recuperar la suficiente subjetividad como para no participar en Teatro Abierto 83.

Empecé a tener proyectos propios, y entre ellos a vislumbrar la posibilidad de dar otra vez clases. Claro que nunca serán como antes, y ojalá este epílogo sirva para que otros alumnos interroguen sobre su historia a otros profesores, o les despierten la curiosidad sobre lo que aquí no dije, que es mucho.

## Nota 1

La lectura atenta y repetida de Grotowski, tanto de su libro como de los reportajes y notas que comenzaban a aparecer en revistas norteamericanas y europeas, no abrían afortunadamente el camino de ninguna práctica concreta que no fuera la copia, lo que era fácil de desechar. Y la clara referencia a una ética actoral. Puede ser también que yo haya carecido de esa suerte de difuso cristianismo que flotaba en su lenguaje y en lo que parecían ser sus conquistas. Nunca creí demasiado, en aquella época por lo menos, que detrás de una máscara social podía aparecer un rostro verdadero; más bien pensaba que detrás de la máscara social sólo podía aparecer otra máscara social, y así siguiendo hasta encontrar el rostro helado de la muerte. Claro que, por otra parte, era un raro descreimiento, ya que su organización del trabajo encontraba en mí las resonancias de una antigua atracción por la vida monacal –ya entonces uno de mis temas secretamente preferidos era la lectura de la vida de san Francisco de Asís. El libro de Eugenio Barba *Alla ricerca del teatro perduto* me aclaró considerablemente las ideas de Grotowski, especialmente el tratamiento y uso del texto literario y a la búsqueda de lo que Grotowski y Flazen llamaban *el arquetipo subterráneo*, como confrontación del mito, la letra y la experiencia del que los representa, y el posible fulgor estético que brotaba de su contradicción. El análisis minucioso del *Fausto* de Grotowski, contraponiéndolo al de Marlowe, y de *Kaspariana* de Eugenio Barba enviaban por un tubo a la lectura de Meyerhold, a quien en Buenos Aires casi ni se nombraba y de cuyas obras y análisis de puestas en escena comencé desde entonces una búsqueda frenética. Otra lectura de gran utilidad fueron las notas publicadas por Charles Morowitz en Londres, a propósito de su experimentación con Peter Brook en el Lamda Theatre. Sus ejercicios en búsqueda del actor “artaudiano” –rota toda referencia al naturalismo– fueron probados hasta el agotamiento y, evidentemente, resultaban en una ampliación del campo de conciencia del actor y en formas narrativas que para mí eran nuevas. Nunca, en cambio, y pese a intentarlo, tuve la menor inclinación

por los teatros orientales, y los libros que he leído sobre Kathakali fueron para mí apasionantes pero inútiles. La otra fuente en la que casi inevitablemente volcaba el Grotowski de aquella época era Jung; y por más que parece tener dudosa utilidad para el psicoanálisis –me han dicho algunos psicoanalistas– es de notable fuerza inspiradora para pensar esos temas.

## Nota 2

Un día de 1973, en uno de los puestos de libros usados de la plaza de Tribunales, descubrí *La violencia de lo sagrado*, de Maldonado. Allí nomás, de pie, leyendo a toda velocidad, vi cómo trataba de vincular la violencia original de la vida social (la “violencia fundadora”) y los ritos sacrificiales como intento de transmutarla en el contacto con un orden superior, dedicando especial atención a la misa católica y al sacrificio de la comunicación, pero además con las teorías de la actuación en Grotowski. Nunca logré saber quién era Maldonado, pese a que hasta escribí a la editorial; no encontré otra persona que lo haya leído salvo aquellos a quienes se los recomendé. Maldonado hacía mezclas que me resultaban fascinantes, conceptualizando hechos que a lo largo de mi vida habían sido excesivamente sufridos y gozosamente ejercidos. Desde los primeros contactos con las teorías dramáticas, me había deslizado a sus posibles conexiones con los temas antropológicos y, como ya he dicho, a las vecindades de lo ritual y lo teatral; digamos que más bien me inclinaba a utilizar las categorías temporales y espaciales de los ritos como iluminadores de aquello que la costumbre ha oscurecido en el teatro. Desde la infancia había sido atraído por la misa católica, siendo o no creyente, y por las vidas de los santos, considerando siempre a la hagiografía una esplendorosa psicopatología. El canibalismo también me interesó siempre, y algo más. Pero nunca había encontrado un lugar en mi trabajo, ni en mi vida tampoco, para la violencia. De la lectura de Maldonado pasé a su verdadero inspirador y “patrón del tema”, René Girard, y al estudio de su texto básico *La violence et le sacré*, y de allí surgió la inspiración de muchos ejercicios y la confirmación de más intuiciones. Veamos qué sucedió en la práctica.

Yo había comprobado, desde el primer taller de actuación y luego en el psicodrama, que el temor a que al cambiar ciertas pautas imaginarias mínimas (“supongamos que aquí, etcétera”) surgiera un hecho de violencia real era lo que impedía la actuación en muchas personas. Rígidamente contenidas por las pautas sociales, la menor modificación de cualquiera de éstas, podía desencadenar un ataque ciego que el cuerpo y la imaginación se ocupaban todo el tiempo de apresar. Y que al ser cierto, no podía

ser acogido en la situación imaginaria, y devolvería al autor culpable y dañado a la vida social. El ejemplo más típico es un golpe, o una sucesión de golpes, y la tan común imposibilidad de simbolizar un golpe, transmitiendo convicción en el estilo que sea. (Una paradoja aburrida del naturalismo a ultranza: la comida es de veras, el agua es de veras, la ropa es de veras, pero los golpes y el sexo son simulados.)

La reflexión que hice fue la siguiente: en el caso en que se supone al teatro continuador del ritual religioso, ejecutado el sacrificio en la simbolización que sea, se reencontrará como consecuencia una nueva reunión humana, y la violencia habrá significado un encuentro con lo sagrado que vivifica a los hombres. Gran parte de lo que fuera la vanguardia hasta hace unos diez años —el Open Theatre, el Living Theatre principalmente— apoyó gran parte de su producción en esta convicción natural. Esos contactos con el público de Viet-Rock, que son los mismos del local *Lección de anatomía*, indican casi burdamente que la violencia ha sido descargada, y que las pieles pueden unirse para transmitirse emociones reconfortantes. Hay quienes encuentran en ello placer y alivio.

Pero si el teatro es paralelo al ritual religioso, del que toma sólo partes, pero demuestra el fracaso del sacrificio o de la iniciación, sólo encuentra después de su ejecución más distancia entre los hombres, el héroe fue un criminal, y sólo ha provocado nuevos desastres.

Si en la comedia, porque lo anterior se ajusta a la tragedia, los enredos erotizantes desembocan en la formación de parejas, se supone un sexo encausable. Pero si conducen a una orgía, digamos que es una ceremonia con parentescos con los rituales de fertilidad pero un poco más desordenada socialmente.

Más sintéticamente, fuera de la religión (que puede ser un orden político), el teatro puede ser, en una de sus formas posibles, la demostración del fracaso del ritual, lo que sucede con los hombres que se excitan o matan, sin encontrar lo sagrado. De ahí que la estética teatral, sea por el orden o por el desorden, se vincule a los proyectos políticos. Y por lo tanto, debe haber dos tipos de público y dos tipos de actores. El actor que no encuentra un sentido integrador a la violencia, sino sólo una reflexión sobre la condición humana y la necesita, sentirá la práctica de la violencia como peligrosa, porque preverá que puede volverse contra él. Y no sólo en el sentido físico, sino como demostración de una peligrosidad que puede no coincidir con la imagen social que tiene de sí mismo. Más sintéticamente, hay un teatro para creer, y un teatro para descreer, y que cada uno elija el que más necesite. Yo he trabajado dentro del descreimiento, porque es lo que creo del teatro.

En este sentido es que la violencia de alguna manera debe encontrar su simbolización para que exprese lo más íntimo del actor, pero conjugándose en un lenguaje que le resulte a la vez exterior, controlable en la comunicación.

### Nota 3

Durante ese primer año de clases apliqué desde el comienzo una modalidad que había empezado a usar tímidamente en los primeros ensayos de *Palos y piedras*, un poco más en *Sloane*, y ya predominantemente en el taller y en el psicodrama: hablar al oído del actor, e incluso intervenir sobre su cuerpo mientras hablaba, llegando hasta a indicarle las palabras que debía pronunciar. En un principio, esta técnica tendía a crear la presencia del “director-estructura” en la acción y a romper la pasividad del director que mira la escena, toma apuntes y luego comenta, si bien es cierto que también había visto a directores y profesores que hacían comentarios en voz alta desde su puesto sobre lo que presenciaban. Lo que había ido descubriendo es que disminuía la concentración excesivamente “interior” del actor, introducía una tercera voz y una presencia que estaba y no estaba en la escena, y además favorecía que el pensamiento del actor se desarrollara implícitamente como un diálogo frecuentemente polémico; descontando que, según la percepción del director o profesor, ese diálogo podía establecer aquello que el actor se privaba de introducir como actuante en su pensamiento. En psicodrama, Moreno había desarrollado una técnica similar, pero que se realiza hablando en voz alta detrás del paciente que dramatiza; yo lo hacía en el oído del actor, en un tono deliberadamente privado. Independiente de que esta presencia compromete al director como participante con su privacidad, y aunque sea reconocida como la voz de fulano, se transforma gradualmente en una voz interna que vaya uno a saber cuál es en cada caso y produce una libertad mayor en quien actúa. También había influido en esa modalidad lo que yo había deducido que quería decir Grotowski con su noción del “compañero secreto” que puede recibir lo íntimo sin pudores ni críticas. Otra preocupación era que las situaciones de actuación se establecieran en un registro que evitara cumplir la lógica social de la vida cotidiana, evitando los funcionamientos emocionales de los que la televisión se había apropiado con legítimo derecho.

Recuerdo de ese año varios ejercicios, algunos de los cuales eran claramente pedagógicos y otros que se desarrollaron como ejercicios de entrenamiento y convendría aclarar las diferencias. Un ejercicio pedagógico conduce a conclusiones que permiten diagnosticar dificultades del

alumno o perspectivas de desarrollo que dependen de su interés. Un ejercicio de *training* debe ser cumplido, para lograr resultados, por quienes necesitan esos resultados e investigan sobre su evolución actoral, expresiva, imaginaria, etcétera. Hago esta salvedad, porque en un curso, el profesor se detiene donde el alumno quiere detenerse y lo máximo que puede hacer es señalarlo; en un entrenamiento, un pacto previo implica la superación de las dificultades a costa de los escollos que van surgiendo.

Pondré tres ejemplos para aclarar estas palabras.

En un grupo formado por 10 o 12 personas se separan enfrentados los hombres y las mujeres por lo que se supone que es un muro infranqueable pero que permite ver, oír y hasta recibir el aliento de alguien que estuviera frente a uno. La tendencia más inmediata puede ser intentar establecer formas de comunicación entre los dos campos: impunes provocaciones sexuales, castos romances, jocosas procacidades homosexuales, feroces luchas por el éxito logrado en el bando contrario. También versiones sobre la naturaleza del muro, su función, su utilidad. Pero el hecho inevitable es que si la situación se plantea como insuperable, debe aceptarse la extinción de la especie, ya que lo básicamente prohibido es la relación sexual y la reproducción. Si el ejercicio se prolonga, puede llevar a suicidios, búsquedas religiosas y, por supuesto, debe practicarse por un mínimo de tiempo continuado que permita superar las primeras agitaciones.

Otro: dos actores se enfrentan. Lo que uno de ellos actúe tiene el efecto que se haya propuesto demostrar sobre el cuerpo del otro, que no puede evitar reaccionar a esa acción; de ninguna manera puede escapar o negarla. Por ejemplo, si el actor A forma una boca con su mano izquierda y sobre ella deposita un beso, el actor B lo recibirá, de buen o mal grado, en su boca; y si el actor A mete su lengua en la boca formada, entrará esa lengua en la boca del actor B. Los períodos de poder de uno sobre otro pueden ser fijados de antemano o, mejor, ser establecidos por el conductor del ejercicio desde afuera y según su percepción de los momentos más apropiados para establecer un diálogo creciente. Los actores tenderán a aproximarse lo más posible, pero debe evitarse toda posibilidad de que se toquen, o que indiquen directamente sobre el cuerpo del antagonista. Este ejercicio permite considerar en qué espacio imaginario circula más fluidamente lo dramático de cada actor. Y cuando aquí digo espacio me refiero concretamente al espacio que rodea al cuerpo del actor, al espacio que es su propio cuerpo y aquel en el que incluye al otro, y el que los reúne a los dos. Como se puede deducir, las variables son muchas, y recuerdo una: el actor A saltaba por el oído del actor B y recorría el interior de su cabeza, podía confundir ideas en el cerebro, romper algunas, combinar otras, tramar voces persecutorias, pasar a ser una tensión

en las cuerdas vocales, una caries, un ahogo, una úlcera (prendía un fósforo cuando estaba en el estómago) y salir por donde podía, resignándose a ser expulsado del cuerpo entre heces. Puede haber también palizas feroces, o amores frenéticos, o más simplemente, ser una pícara chinche. Por supuesto que las reacciones a cada acción, y viceversa, exigen una precisa atención y una captación de los signos con que el otro define sus acciones, ya que de la mutua comprensión surge la imaginación y la lucha actoral, hasta ser un contrapunto en constante amplificación.

Otro: el actor A sólo puede dirigirse al actor B con la palabra “dame”, introduciéndole las variantes que necesite –“dame, por favor, te digo que me des”, etcétera–, pero sin decir lo que está pidiendo, e incluso comenzar sin pensar en algo concreto para pedir, o cambiando lo que pide cuantas veces quiera en el ejercicio. El actor B puede tratar de dar lo que supone –que por supuesto nunca será lo que se le pide–, negarlo, tratar de huir, etcétera. Quien coordina el ejercicio irá cambiando los roles, de tal manera que, en turnos arbitrarios, los dos actores tengan que pedir. Si se practica con tres actores, entre los que rotará el rol de demandante y demandado, el tercero se plegará, según sus necesidades a uno de los dos: tratará de convencer en otro tono al solicitado, se burlará del que pide, lo parodiará, etcétera.

Estos ejercicios tienden a crear una vinculación imaginaria muy intensa y privada entre los actores y a definir con mucha precisión los giros de comunicación y las fantasías más primitivas sobre las conexiones posibles.

#### Nota 4

Cualquier lector de los reportajes que les hacen tan frecuentemente los medios masivos a los actores serios habrá advertido que las personalidades que describen pueden mostrarse como modelos sociales recomendables. Hablan de sus cambios personales y de cómo los personajes y las obras modificaron su vida, les hicieron tomar conciencias varias, sacaron a luz aspectos ocultos que les permiten ser mejores ciudadanos, padres, esposos. Casi ninguno habla de teatro o de cine o de televisión, hablan de su felicidad, de su constante progreso en los efectos legales. En la revista dominical del diario *Clarín* se han publicado piezas antológicas. El actor se presenta como recorriendo un psicodrama hecho por algún dios de la clase media argentina, con ángeles auxiliares especializados: está en estado de cambio permanente, recupera su memoria, bendice a la democracia, comprende sus contradicciones y escucha el lenguaje de su cuerpo. El problema no es que los lectores se lo crean, porque se creen eso y otras cosas peores, si no que son los actores los que primero suponen que es cierto. Es una moda complicada, demasiado

hipócrita, una especie de naturalismo represivo. La actuación como el camino de la salud social. Dejando de lado que cualquier mediano conocedor del gremio debería leerlos, en el peor de los casos, como humorísticos, alarma una represión tan instalada y organizada. Crea un extensión del campo de ensayo que solo puede producir comedias amables y aburridas, costumbrismo trucado y cultura provinciana. De conformismo y colaboracionismo con la realidad oficial. Actores que han sido humillados, perseguidos, actores de vidas arrasadas, adictos irrecuperables, simulando ante un público que está igual que ellos que son la familia Ingalls, y que todos podrían serlo, si se conocieran un poco. Se ha tratado aquí, medianamente, de no ceder a esta presión sin pasar por eso a lo contrario. Pero esto ya es otro tema.

### Nota 5

Si en la mayoría de los cursos de actuación Stanislavski era minuciosamente ignorado, Meyerhold era solamente mencionado como uno de los grandes maestros del teatro del siglo, sin ningún rasgo que lo diferenciara en ese confuso Olimpo. Aquí cabe una digresión. Claro que hay excepciones. Por otra parte yo no conozco a todos los profesores de teatro y ni siquiera a la mayoría. Con algunos de los que conozco apenas he cambiado dos palabras. Así que seguramente debe haber quien conozca bien a Stanislavski, pero yo no lo conozco a él. Indudablemente Hedy Crilla había realizado una atenta lectura de sus obras, así como también Gandolfo y Durán —menciono a los que conocí directamente— y por lo que he hablado con alumnos de Serrano, deduzco que él también. Galina Tolmacheva, con quien conversé una sola vez y leí sus libros, también tenía jugosos conocimientos y es la única que ha experimentado el método directamente con sus inventores. Con Fernández o Alezzo casi no he hablado en los últimos años. De todas maneras, se puede diferenciar quiénes provienen —y es un buen ejercicio— de la corriente norteamericana del método y quiénes de la corriente soviética, y sería un buen chiste preguntarse cómo puede ser que el mismo método haga llorar por igual a yanquis y soviéticos, salvo que haya sido transformado en un método seguro para la producción estandarizada y dirigida, en una palabra, totalitaria. Es cierto que la versión soviética —no necesariamente la verdadera, porque la norteamericana fue autorizada por Stanislavski— abre un pensamiento mucho más dinámico y completo. Afortunadamente, esa versión (por lo menos la mitad) ya está publicada en castellano. Y conviene tener presente que cuando Meyerhold cae en desgracia en la Unión Soviética, y en esos años eso quería decir boleta hecha, Stanislavski lo nombra su asistente en la producción

de *Rigoletto* para colocarlo bajo su protección, así que la correspondencia que se estableció entre stalinismo y método, y Hollywood y método, no implicó para el maestro un abandono de su ética personal.

La cuestión es que Meyerhold no existía, y a mí, desde que vi algunas de las fotografías de sus puestas en escena, se me había despertado una curiosidad irrefrenable por su obra. La excelente versión de buena parte de su archivo publicada en español por Hormigón y la italiana no aclaraba mucho el panorama, porque son en su mayoría textos ocasionales, formulados muchos de ellos en su lenguaje elíptico, que disimula forzosamente sus convicciones. Pero sus compañías, sus discípulos, los dramaturgos contemporáneos que elegía, sus escenografías, sus temas, hacían presumir una violenta ruptura con el naturalismo de la cual no existía memoria en el teatro occidental.

Por supuesto algunos exiliados lo recordaban (Gorelik, por ejemplo, o incluso Galina Tolmacheva) aunque no de la mejor manera, ya que Meyerhold había logrado hacerse odiar con pareja intensidad por el comunismo stalinista y por el anticomunismo. Y si bien en la Unión Soviética, desde mediados de los sesenta se publican sus trabajos —su archivo personal había estado enterrado veinte años en la casa de campo de Eisenstein— y algunas monumentales biografías, yo no leo ruso: afortunadamente, en Estados Unidos comienzan a aparecer biografías (la de Hoover, un texto sin mucho interés, tiene la más impresionante colección de fotografías y planos que pueda soñarse, aunque le faltan algunas que tiene Lila Guerrero en Buenos Aires) y análisis de sus puestas en escena. Lo que creo que me influyó más notoriamente de Meyerhold es su actitud personal frente al teatro, al que se planteó como capaz de absorber todos los cambios: el constructivismo arquitectónico, la nueva poesía soviética, la crítica formalista, el diseño gráfico propagandístico, las nuevas gestualidades industriales (biomecánica, taylorismo), la pintura no figurativa, el dibujo humorístico, los estilos populares del replanteo de los clásicos rusos, actuación, la nueva música (incluso el jazz) y hasta la publicidad soviética. Cada una de sus obras señalaba alguna incorporación, una nueva posibilidad del teatro que abandonaba en la siguiente para abrir otro camino (en realidad es cada dos), como si hubiera desplegado con ferocidad el teatro del siglo llegando hasta el límite del heroísmo personal. Creo algo que puede sonar exagerado: todo lo que Occidente conoce como el “brechtismo” en sus aspectos más interesantes, no es sino una mínima parte del enorme calidoscopio meyerholdiano, aunque desarrollado con más oportunismo.



La colección *Reediciones y Antologías* está animada por una mirada que vuelve sobre los textos pasados. Una visita curiosa y cauta que intenta traer al presente un conjunto de escritos capaces de interpelarnos en nuestra existencia común. Trazos sutiles que convocan a despertar la sensibilidad crítica de un lector, desprevenido u ocasional, que encontrará en estos volúmenes buenas razones para repensar nuestra incierta experiencia contemporánea.

Si es verdad, como plantea el autor, que en los gestos y palabras de cada uno yacen los de los padres, los de los abuelos mirados por éstos, más los del teatro que cada uno vio a su tiempo, puede reconocerse en él ese estilo común que salta fácilmente de la prosa a la oralidad y que comparte con Germán García y Fogwill. La publicidad y los bares permitieron en ellos ósmosis semejantes, tramas de insultos en común pergeñados con la escuela de Ignacio B. Anzóategui, aunque con la incorporación de la vena psicoanalítica y publicitaria. La variedad de registros permite no separar en las distintas secciones de este manual los más ocasionales —como los que exploran las variables del chivo televisivo o “el cirujeo de la puesta en escena”— de los que despliegan una intención teórica siempre atenta a la pregunta por el teatro nacional, en su diálogo con el pasado y en su expansión hacia los ámbitos que no le son naturalmente propios, así como a sus condiciones materiales. A Ure le interesa el teatro tanto como industria cultural y ritual antropológico, como en sus medios de producción y su condición de avatar político-económico en el marco de un país dependiente.



ISBN 978-987-1741-37-3



9 789871 741373