

# ARTES Y MEDIOS

TEATRO

Hugo Hiriart

86

LETRAS LIBRES  
ABRIL 2011

## INOPORTUNO DIAGNÓSTICO, PRONÓSTICO Y REMEDIO DEL TEATRO NACIONAL

**M**e propongo emprender un esquema de reforma radical de la flaca y grisácea escena nacional. Adelanto que estoy persuadido de que no habrá una sola persona que acepte este diagnóstico, pronóstico y remedio y mi ardiente prédica caerá en vacío, pero no importa, nada como las causas perdidas para conservarnos vivaces y juveniles.

Voy a empezar mi intempestivo sermón con una queja: el teatro es la más conservadora de las artes. El

teatro es torpe y tardado, tortuga más que lenta, lentísima al incorporar lo nuevo. Si comparamos las transfiguraciones desenvueltas en las artes del siglo xx, percibimos de inmediato que en teatro no ha tenido lugar nada ni remotamente comparable. Nada paralelo a la música dodecafónica o al expresionismo abstracto o *action painting* norteamericano en pintura ha subido a los escenarios del mundo.

El teatro no cambia, no incorpora lo nuevo, es impasible, inmovible, inalterable como un mandarín chino o un eunuco de la corte de Bizancio.

¿Y por qué?

Digámoslo de una vez: por *las necesidades de producción*. Es decir, el teatro no es una cosa que se escriba o se pinte y ya, como un poema o un cuadro, el teatro necesita lugar (escenario y butacas), tiempo para ensayar, presupuesto, anuncios en periódicos o mejor en radio y tele; requiere actores, escenógrafos, tramoyistas, vestuaristas, taquillero y un largo etcétera.

Transformar el teatro, hacerlo aventurarse y entrar por las rutas de lo nuevo, es transformar todo esto y hacer entrar a todos estos conserva-



Fotografía: Kyle Telechan

dores, estéticamente reaccionarios, estos actores, escenógrafos, vestuaristas, maquillistas, taquilleros y acomodadores tan recelosos, tan desconfiados y rechazantes, a quienes no hay nada que los inquiete y perturbe más que hacerlos ingresar, marchando en fila india, por el solitario desfiladero de lo nuevo. La tarea sería digna del entusiasmo con que Hércules limpió las zahúrdas de Augías. ¿Solitario desfiladero he dicho? Entre todos los personajes que participan en la ingrata empresa teatral nos falta mencionar al personaje más molesto, obnubilado, insoportable subnormal de lento aprendizaje; me refiero por supuesto al *público*, al necio público del que hablaba Lope de Vega.

Cierta inmortal es la melancólica e idealista observación de Alejandro Luna: “qué felices seríamos haciendo teatro si no estuvieran ahí el público y los actores”.

Para mejor comprensión de la inercia invencible de las necesidades de producción pondré un solo ejemplo y el lector deberá generalizarlo por su cuenta. Este ejemplo es *la duración de la obra*.

Un escritor puede hacer un poema tan corto o largo como quiera, lo mismo una pieza de música o una novela... Pero, ¿una obra de teatro?

¿Qué pasa si nuestra obra dura cuarenta minutos? Fíjense: desde el punto de vista del escritor la obra está muy bien, perfectamente bien. Pero desde el punto de vista de la producción, la obra está incompleta. Está incompleta desde la producción porque la función debe durar cuando menos hora y cuarto.

Hay pues que alargar la pieza, pero una obra de teatro no puede engordar sin grave riesgo de su salud estética. Una obra de quince minutos puede ser muy buena, y la misma obra puede ser mala, pésima y aborre-

cible de una hora y cuarto, ya que tendría una hora de relleno, de grasa, de excipiente, en una palabra, de tedio.

¿Y quién dice que la obra debe durar hora y cuarto de menos? Aquí aparece una cosa horrenda: la *convención teatral*. Hemos dado con una de las culpables directas del atraso reaccionario, del carácter poco aventurado: es la convención teatral.

El teatro está lleno, colmado, retacado de convenciones teatrales. La convención teatral es más que difícil de percibir, de plano invisible, y si se la percibe no parece convención, sino la cosa más natural del mundo, natural y necesaria, indispensable a la representación teatral.

Pero justamente son estas convenciones las que fueron descubiertas y conculcadas para alcanzar las grandes creaciones de Schoenberg o Ligeti, de Klee o Piet Mondrian.

Se sigue de todo esto que para romper con las convenciones bizantinas o mandarinescas, acatadas sin discutir, es preciso cambiar las condiciones de producción. Pero ¿cómo?, ¿qué sería preciso hacer?

Primero, volver al libreto, acabar con el imperio del director. El director es un advenedizo en el mundo teatral. Hasta hace poco más de un siglo no existía la especie. Los directores han hecho del teatro una especie de ballet puntilloso y lucidor, pero sin vida, una cosa decorativa, bella a los ojos, a veces, pero esclerosada y sin la fuerza expresiva que antes tuvo la escena. El gran pintor Bonnard aconsejaba: “no pintes para que se vea bien, eso es decoración, pinta para que esté en el cuadro lo que tú necesitas que esté ahí, eso es arte”.

Lo que precisamos es lo que tenía el teatro en tiempos de Shakespeare, Lope, Ibsen o Chéjov, ellos no hacían ballet manierista, sino una cosa arcaica y elemental, extremadamente simple, pero con monumental fuerza expresiva y creatividad.

El teatro, entonces, debería ahora hacerse más grueso, más mal, en términos decorativos, pero mejor en términos expresivos. Esto se logra resolviendo, entre otras cosas, que las obras no se ensayen cuatro o seis meses, sino cuatro o seis semanas, cuando más, o como antes, una semana, lo que permitiría revitalizar la escena estrenando una obra cada una o dos semanas.

Esto no se logra sin volver a usar la concha de apuntador, y que el teatro sea pobre, muy pobre, en su producción, esto no solo por razones económicas, sino por pureza y honor de artista, en un intento desesperado por hacer algo en este mundo que de ninguna manera esté regido ni gobernado ni tenga nada que ver con el dinero. Hay que devolverle al teatro su fuerza arcaica, su expresividad de bisonte de Altamira.

Todo esto para revitalizar la escena. ¿Y para qué la revitalizamos? ¿Para qué se hace el teatro?

El teatro se hace con un solo propósito. Ese propósito es que en algún momento se dé, como de milagro, esa prodigiosa conjunción de actores, público, texto, luces, música, vestuario que el maestro Zeami, creador del teatro No, llamó “la flor del teatro”, una perfección muy fuerte, fugaz, que se logra alguna vez, muy pocas, en cierto momento de cierta obra y de cierta función. Quienes la llegan a percibir no la olvidan nunca. La flor del teatro se alcanza, sigue diciendo Zeami, cuando se da la confluencia de dos virtudes aparentemente contradictorias, fresca auroral con maestría.

¿Ven ustedes por qué estoy seguro de que nadie va a admitir mi prospecto de reforma y algunos, nunca faltan, llegarán a tenerme por demente perdido y loco manso, por haberme atrevido a anunciar estas audaces cuanto oportunas medidas? —



Fotografía: Pablo Donadio

+Gené o la luz de la experiencia.

# UNA CELEBRACIÓN DEL MISTERIO

## ENTREVISTA A JUAN CARLOS GENÉ:

**P**ara Juan Carlos Gené (Buenos Aires, 1928), hacer teatro no es otra cosa que celebrar el hecho de estar vivo, aunque resulte imposible comprender nuestra existencia, o justamente porque esa imposibilidad se traduce en una capacidad para el hombre de teatro: entenderse poéticamente desde el cuerpo.

En medio de una intensa carrera, en 1976, el director, dramaturgo y actor argentino debió exiliarse ante la irrupción de la última dictadura militar. Continuó su trabajo en Colombia y Venezuela, donde fundó el Grupo Actoral 80 e impulsó el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit) -hoy con

sedes en Venezuela, España y Argentina. Aunque su "patria" es el teatro, también ha trabajado como actor en cine y televisión, y ha escrito guiones para series televisivas que quedaron grabadas en la memoria colectiva de los argentinos.

Desde mediados de 2010, dirige e interpreta una versión propia de *Bodas de sangre* (Federico García Lorca) en la sala del Celcit en Buenos Aires, en una puesta donde articula la obra del poeta granadino con un relato mítico de su propia infancia, que recuerda a su madre y a su tía admiradas por la presencia de Lorca y, más tarde, llorando su muerte. A pocos días de estrenar una nueva temporada y empezar con los ensayos de *Hamlet* (dirección), Gené habla

de su pasión por las tablas y analiza el dinamismo del teatro argentino. Tiene 82 años, pero nada en él sugiere agotamiento, y mucho menos pretensiones de consagración. Persiste en su discurso la luz del que lleva años profesando el hecho vivo y desconfiando de la trascendencia.

Desde el cuarto piso donde vive Gené, la luz tenue de los faroles del barrio de San Telmo invita a confundir las calles de construcciones antiguas con las de otros centros históricos, por los que seguramente caminó durante su exilio, del que regresó en 1993. En ese universo de luces y sombras por el que transita su historia y esta misma charla, el hombre que responde a las preguntas, en el mismo acto, comparte también sus interrogantes.



**¿Por qué volver a trabajar Lorca y, esta vez, articulando el texto con un relato de su propia infancia?**

Todos los años recibo cantidad de actores que vienen a hacer entrenamiento conmigo (es así como los denomino, no hablo de alumnos). Violeta [Zorrilla] y Camilo [Parodi] empezaron a presentar trabajos de *Bodas de sangre* con una técnica: entrar en comunicación con el texto con dos personajes simultáneos cada uno. A lo largo de muchos meses vi crecer un trabajo sumamente interesante; ese fue el detonante. En segundo lugar, Verónica Oddo, mi mujer, había estado muy enferma y hacía años que no trabajaba como actriz en Buenos Aires. Les propuse a los tres que nos juntáramos a ver qué podíamos hacer con ese material. ¿Cómo se incorporó mi historia? No recuerdo el momento en que ocurrió, pero sí que son fantasmas que me habitan desde siempre. No puedo dar una explicación demasiado técnica. Al ser los mismos autores varios personajes, eso necesitaba inevitablemente un nexo, y estaba claro que tenía que ser un relato, entonces surgió el asunto del relato referido a la presencia de Lorca en Buenos Aires y cómo viví yo de niño la noticia de su asesinato.

**¿Cómo se pasa del ejercicio teatral a la puesta en escena?**

Se trata de un tipo de entrenamiento que surge siempre de los textos. Aparecen las palabras y uno se siente perseguido por ellas: tiene que pronunciarlas. Hay una gran dificultad para hacer de las palabras una experiencia personal. Entonces, una de las formas de romper la previsibilidad cotidiana del hablar —que nada tiene que ver con lo que se habla en el escenario— es una ejercitación donde el actor toma el conjunto de la verbalidad de su personaje, selecciona frases absolutamente inconexas, pero que cada una de ellas le signifiquen, y esto se entronca con una actividad física que sostiene ese texto. Un ejercicio complejo pero absolutamente liberador, porque tiene la lógica del

propio cuerpo, que va adjudicando a esas palabras un tipo de actividad física y al mismo tiempo es iluminado por ellas. Esto les permitió a Camilo y a Violeta enfrentarse haciendo cada uno dos personajes, porque estaban habituados a una técnica de rompimiento del texto para construirlo de otra manera. Todo texto sometido a este tratamiento se transforma en un ritual.

**¿Cuál es su visión sobre este momento del teatro argentino, cuando se habla de Buenos Aires como “capital del teatro de habla hispana”?**

Efectivamente el panorama del teatro es de un gran dinamismo, que se manifiesta en particular en Buenos Aires, pero también en las provincias, donde el movimiento teatral siempre se acelera y adquiere densidad. Tenemos la paradoja de que hay mucha más gente que quiere estar en el escenario, poner el cuerpo, que gente necesitada de presenciarlo. La cantidad de salas alternativas que hay en Buenos Aires es muy superior a las viables económicamente; es actividad hecha a pura pasión. Creo que hay una enorme cantidad de gente que se dedica a enseñar y que, como resultado de su trabajo, muestra lo que hace. Lo que estoy haciendo con *Bodas de sangre* no es otra cosa que eso.

**¿Cómo es la realidad del teatro en América Latina en relación con el fenómeno argentino?**

Llevo más de treinta años trabajando dentro del Celcit y veo fenómenos muy parecidos. En las grandes capitales latinoamericanas se ve una identidad: en el repertorio, en qué reside lo específicamente teatral, qué pasa con la interpretación de los clásicos, con los autores del país, qué se están preguntando directores y maestros. Todo eso es absolutamente común. También en España. Pero hay una excepcionalidad notable en esta ciudad, donde se da una especie de monstruosidad de lo teatral.

**Pensando en cierta vanguardia que se propuso evitar el uso de la palabra, ¿no entraría esto en contradicción con el carácter inherentemente humano del teatro?**

Sí, pero ocurre que esto está vinculado a fenómenos culturales y sociales muy determinantes. Ese ocaso de la palabra, por un lado, ha sido la respuesta a una visión totalmente literaria de lo teatral. A esto se agrega que una cultura enormemente verbal llega al callejón sin salida del 6 de agosto de 1945, cuando lanzan la bomba atómica sobre Hiroshima. Como reacción, empezó a desconfiarse de la palabra, y el teatro, a beber en fuentes mucho más primitivas, no literarias. Ya hemos vivido el esplendor de todo esto con maravillas teatrales como el teatro de Tadeusz Kantor. La literatura teatral más actual prescinde de la forma tradicional dialogal para transformarse en una sucesión de grandes monólogos. Eso habla del retorno de la palabra.

**¿Qué relación tendrá la idea del teatro como actividad en la que el hombre tiene “la posibilidad de ser tan totalmente hombre” —como dice en su libro *Escrito en el escenario*— y el vigor del teatro en este momento? ¿Por qué habrá hoy tanta necesidad de sentir esa realización desde lo corporal?**

Creo que está muy vinculado. Es absolutamente improbable que estemos acá: si hace diez o quince mil años dos de mis antepasados no se hubieran mirado en el momento en que se encontraron, quien estaría aquí hablando no sería yo, sino otro, con otros genes. ¿Es casualidad o misterio? Nadie lo sabe. Un ser humano es la parte visible de un iceberg monstruoso que es toda su herencia. Traemos dentro de nosotros las memorias abismales de toda la especie, y la infinita serie de todos nuestros antepasados, por lo tanto, una gran cantidad de vidas sugeridas que no se han vivido. El teatro brinda la oportunidad de vivirlas en la ficción. El teatro es vida y hace la evocación del misterio de la vida. —



+Puriq Runa (VIII), 1976, acrílico sobre tela.

© Colección Pérez Simón / Antiguo Colegio de San Ildefonso

# SZYSZLO: ANTOLOGÍA PERSONAL

**F**ernando de Szyszlo ha usado más de medio siglo de su larga vida realizando lo que mejor sabe hacer: pintar sin descanso, casi como si estuviese cumpliendo una alta obligación moral o un secreto placer. Hace muchos años, sabiendo que sus jornadas de trabajo podían exceder las ocho horas diarias —no es raro que aún hoy siga haciéndolo a veces—, le pregunté si también pintaba los fines de semana; me contestó que como era lo que más le gustaba hacer, lo prefería a cualquier otra cosa. Esta rigurosa disciplina se basa en la idea de que cada cuadro es, a la vez, un intento fracasado y un acercamiento

a la obra maestra, que, según Cyril Connolly, es la única justificación del ejercicio del arte.

He visto muchas exhibiciones de Szyszlo a lo largo de los años y en diferentes partes del mundo y tengo, como simple espectador, una idea bastante clara de cómo ha ido evolucionando en esa incansable o infinita búsqueda que cubre muchas formas y técnicas: óleos, acrílicos, gouaches, grabados, litografías, murales, esculturas en madera, metal o fibra de vidrio, etc. Entre todas ellas, la que ha presentado en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, organizada por su directora Paloma Porraz Fraser, es un conjunto en el que el artista parece haber alcanzado lo que tanto

perseguía: todas son obras maestras. Se trata solo de veintiséis piezas que tienen un carácter de antología personal de su obra plástica dentro de un período que va de 1975 a 2011. Incluso el más neófito puede advertir que estas piezas ofrecen un juego de recurrencias casi rítmicas entre la reiteración obsesiva de ciertos motivos y una serie de sutiles variaciones que las proyectan en nuevas direcciones. Su lenguaje es esencialmente el de la abstracción moderna, cuyos grandes y sobrios trazos recuerdan los de Hartung, Soulages y Rothko, o a veces los de Tamayo. Pero esa semejanza remite a una muy lejana fuente de inspiración: la del arte del antiguo Perú, especialmente el de las culturas preincaicas de la costa, como Paracas, Nazca o Chancay. Estas culturas produjeron tejidos y ceramios de una asombrosa perfección, cuyas formas presentan altos grados de abstracción formal, combinaciones cromáticas y rigor geométrico que pueden ser tan modernos como una tela de Klee. El arte de Szyszlo tiende así un puente entre lo contemporáneo y lo ancestral, recordando un poco lo que hacía —con otros propósitos— el poeta y artista visual Jorge Eduardo Eielson, compañero suyo de generación que exploró los caminos que llevaban de lo “primitivo” a la vanguardia.

El toque personal que Szyszlo agrega a ese vasto legado estético es la creciente atmósfera sombría, trágica y luctuosa que domina en sus telas (tal vez el punto al que quería llegar su búsqueda, lo que puede estar aludido por el título de la muestra: “Elogio a las sombras”, con sus ecos borgianos), gracias al diálogo que entretejen las amplias áreas y manchas negras, rojas o moradas; el efecto que producen está subrayado por el severo acabado mate que tienen todas las piezas en la exhibición.

Dos palabras podrían sintetizar las cualidades de su pintura: intensidad y elegancia. Aunque sean abstractos, sus trabajos tienen un sutil nivel autobiográfico (por supuesto, nada anecdótico) que recoge algunas



+Cuarto en Auvers, 2002, óleo sobre tela.

de sus experiencias vitales, como la trágica muerte de su hijo Lorenzo, su deslumbramiento por los paisajes de la costa peruana o su paso por ciertos espacios y ambientes donde vivió y trabajó. Hay símbolos que el espectador va reconociendo en sus distintas transfiguraciones y que tienen connotaciones precolombinas: el garfio, el anillo dentado o con escoriaciones como el de una piel herida y, sobre todo, las solemnes siluetas totémicas que parecen vigilarnos desde la infinita dimensión de lo que está más allá de la muerte.

Todo está realizado con la extraordinaria sabiduría del impacto emo-

cional que los colores generan cuando están liberados de las inmediatas connotaciones realistas y establecen un juego autónomo de tensiones, contrastes y disoluciones. Este mundo creador está fuertemente asociado con una profunda experiencia de lo poético, que Szyszlo ha sabido recoger y transformar a partir de sus intensas lecturas de la literatura universal, algunos de cuyos textos recuerda gracias a su notable memoria, y del inagotable deleite que la música de Mozart le produce como la única compañía que lo anima mientras trabaja.

El sustrato indígena al que las obras de Szyszlo hacen referencia

explica títulos como “Puriq Runa” o “Puka Wamani”. Pero está muy lejos de ser un pintor “indigenista”; al contrario, representa un esfuerzo por superar el espíritu provinciano que suele estar asociado a esa tendencia en este continente y por representar nuestra herencia precolombina como parte de un legado universal con un valor perenne. Por eso no es estrictamente necesario que quien visite esta muestra sepa detalles de la génesis o antecedentes de las obras: puede sentir la pura y misteriosa seducción de enfrentarse a lo que es bello, sin atenuantes. —



# TRISTE SAN VALENTÍN, DE DEREK CIANFRANCE

Fernanda  
Solórzano

92

LETRAS LIBRES  
ABRIL 2011

Ella es una enfermera que trabaja turnos largos; se ve cansada, irritable y sin ánimos de bromear. Él trabaja como pintor de casas que empieza a beber cerveza a las ocho de la mañana y se conforma con pasar los días jugando con su hija pequeña. Cindy y Dean no pasan de los treinta, pero apenas y se parecen a los jóvenes que se casaron cuando ella quedó embarazada. Atractiva a pesar de todo, ya solo usa ropa guanga del tipo “funcional”. El caso de Dean es peor: de ser un chico ágil y aseado, pasó a ser un tipo con panza, semicalvo pero despeinado, vestido para horrorizar y siempre con un cigarro colgándole de la boca.

*Triste San Valentín* narra el derrumbe del matrimonio de Cindy (Michelle Williams) y Dean (Ryan Gosling), intercalando escenas de su periodo de enamoramiento. Ni la incompatibilidad entre romance y rutina ni la yuxtaposición de planos temporales son el hilo negro del cine. *Triste San Valentín*, sin embargo, es especialmente desgarradora, insoportablemente realista, y notable por no impartir enseñanzas o señalar como villano a un miembro de la relación. Recomendable desde cualquier ángulo, evita sentimentalismos y encuentra resonancia en la experiencia del espectador.

Los porqués de este efecto punzante tienen que ver con un trazo cuidado en el retrato de los personajes. Cada palabra y cada gesto sugieren un mar de conflictos, que contiene la semilla del fracaso de su relación. Abandonado de niño, Dean deja la

preparatoria y vive de cualquier trabajo. En sus comentarios se asoma un sentimiento de inferioridad; las mujeres, dice, prefieren al hombre con el mejor trabajo y no al que las va a cuidar. Cree que los hombres son más románticos. “Tal vez he visto demasiadas películas”, comenta, a propósito del amor fulminante que siente por la chica que recién conoció. Ella es más bien arisca. Estudia medicina, pero a su padre le complace más aterrorizar a su madre que apreciar sus calificaciones. Su novio, por otro lado, la trata como receptáculo. Cindy solo habla con su abuela, que le aconseja compartir su vida con quien la admire. Para desgracia de la futura pareja, esa persona es Dean.



+Contra el amor idealizado.

El director Derek Cianfrance filmó primero las escenas del romance idealizado. Luego detuvo el rodaje y pidió que sus actores vivieran en una casa modesta y sin asistentes

y cubrieran sus gastos con el dinero que ganarían sus personajes. La petición no era ingenua: se decía que Gosling y Williams eran pareja en la vida real. Al reanudar la filmación les dijo que improvisaran todo: bastaba con que Gosling insistiera en acercarse a Williams, y que ella evitara todo tipo de intimidad.

Sin diálogos aforísticos —no son personajes de Bergman o de Woody Allen— Cianfrance ilumina el lado más cruel del desencanto amoroso: la intolerancia a todo aquello del otro que, al principio de una relación, nos parece encantador. El “espíritu libre” de Dean se le revela a Cindy como pura mediocridad, el impulso de casarse con ella se explica desde su desarraigo, y su inseguridad (ahora mezclada con alcohol) causa un ciclo eterno de celos y arrepentimiento. De ella va quedando claro que el maltrato le resulta cómodo, y la devoción de su marido tiene el efecto de un veneno lento.

En el cuarto de un motel temático, Dean busca reavivar la llama de su relación. Una escena de sexo alcoholizado muestra la barrera entre ellos. Solo se ven sus caras, y aun así le ganó a la película la clasificación (luego revocada) de solo para adultos. Gosling dijo que su filmación se había sentido “demasiado real”, que había causado incomodidad al punto de la censura. Tiene mucha razón: su película aplasta la fantasía del amor que lo supera todo, y que Hollywood ha convertido en un género millonario y odioso. Desde otra definición del cine, *Triste San Valentín* es una historia verdadera de amor. —