

## 1. Conversación con Nara Mansur

¿Cómo se genera y se construye un mundo de representaciones visuales? ¿Qué significan? ¿Cómo representar la imaginación, es posible reproducir sus mecanismos? ¿Hay algo detrás de la máscara? ¿Y qué sucede cuando se quiere atravesar y perforar el soporte que nos separa de lo real? Son estas y otras preguntas las que aparecen desarrolladas a lo largo de la entrevista a Pompeyo Audivert que presentamos a continuación, en la que la palabra se vuelve, entonces, aquí y ahora, memoria, huella, gesto, órgano del teatro. Pompeyo asocia el teatro con la desmesura del ser; el teatro a su entender siempre habla del ser, del acontecer que es el teatro mismo, de su autonomía en relación a las leyes que rigen “la realidad”. El teatro es para él un arte anti-espejo, anti-histórico, no mimético del tiempo y el orden del mundo aparente, no ficcional, emanado en sus orígenes, en un contexto hostil, de una voluntad por contrarrestar el miedo, lo solemne: si no hubiera existido una dictadura militar tal vez otro hubiera sido su recorrido artístico. Encerrarse en sótanos para hacer teatro en tiempos de la dictadura era “salir hacia dentro”, una forma de liberación, tenía que ver con poner el cuerpo y con jugar, tal como él lo confiesa.

Pompeyo da primordial importancia al entrenamiento corporal desde sus años de formación, al mismo tiempo que piensa el discurso verbal venido de la poesía. Sus primeros años de actor-improvisador pudiera decirse que eran los de la poesía hecha acto: un tiempo que se identifica con el accionar de su generación en las salas del under. Aunque abundan los monólogos en el periodo, la sensación que lo embarga al recordar los primeros años de la vuelta de la democracia es la de “estar con otros”, la de pertenecer a un campo de acción y propuestas experimentales en las que había similitudes en la manera de observar la tradición teatral nacional: valoración del cómico, de géneros como el sainete, el grotesco, el varieté, de los entrenamientos vinculados con lo corporal, la poesía desde la perspectiva surrealista y la caída en picada de los modelos naturalistas, del sistema de estrellas y de cierta resistencia a las modas que aparecían.

El ideario artístico de Pompeyo Audivert se inicia entonces con singular fuerza y pasión: la poesía como generadora de un imaginario actoral, lo poético como utopía, desafío e identidad de la aventura artística, y la forma de producción (entiéndase la creación colectiva, la improvisación, lo que denominaría más tarde, las máquinas teatrales) como formas democratizadoras del teatro y generadoras de pensamiento crítico.

Es una hermosa paradoja observar cómo un teatro que considera al fenómeno de la actuación como su razón de ser legítima en tan alto grado el estatuto literario del texto (más que la dramaturgia de autor, digamos). El entrenamiento del actor fija el interés por la palabra poética, por un teatro que “se identifica” con la enunciación poética y no por la creación de ficción,

de historia. O por la presentación y no la representación. O por lo anti-histórico y no lo histórico. O lo desterritorial y no lo territorial. Pero ambas fuerzas existen, conviven en la experiencia, solo que hay una vocación marcada por ejercer la libertad artística desde esa primera opción. ¿Qué es lo poético de un accionar escénico? ¿Es algo reconocible o tácito, sobre lo que estamos de acuerdo? ¿Hay un modelo o modelos que podamos utilizar como guías u horizontes? ¿Qué se nos revela como mundo otro, pura evocación, cuando vemos actuar? Una decisión de actuación puede entenderse como acto poético, es decir, posicionarse, trabajar desde una técnica precisa o una voluntad expresiva. Podría ser algo así como: somos más que intérpretes o personajes, somos aquí y ahora presencias, energía, y esto conlleva una irradiación de ambigüedades, invita al espectador a una participación más activa (a aceptar al arte como conocimiento en sí mismo, su autonomía, a ser poeta él también podríamos elucubrar). Aquí el teatro se hace, también, para referirse al teatro mismo, a los problemas inherentes a su creación, a sus procesos, sus dificultades, sus zonas de acampe y de fiesta; el texto se enuncia en la medida que se cumple, a manera de un manifiesto o mandato sagrado ritualístico; hay una voluntad proclive a manifestar los problemas, a cuestionar el recorrido físico-expresivo en la propia improvisación; la expresión figurada se ajusta como en una reescritura perpetua. Estamos allí y estamos en otro territorio, el del ritual, el del socialismo libertario, el de los hombres en-maquinados cuestionándose su estar en el mundo, su ser artístico y político. Hay una ética desde la que se trabaja, una mirada sobre el mundo que está decidida a no copiarlo miméticamente ni a construir

un discurso coloquial, hay fuentes generales y otras particulares de cada muestra o “temporada”, creadoras de mundo y de código. Una máquina compleja que es cosa viva, los mecanismos de su funcionamiento harían la técnica del teatro: saber actuar (ser un teatrista, ser un artista) es saber ser parte y todo a un mismo tiempo. Y así el actor puede salir a escena, siempre.

NARA MANSUR

—¿Cómo empieza la investigación sobre las máquinas?

—En 1984, cuando comencé a dar clases en un galpón que alquilaba a los anarquistas de la FORA (Federación Obrera Regional Argentina) en la calle Brasil 1551, aunque su gestación inicial, su etapa inconsciente habría que rastrearla más atrás, cuando comencé a tomar clases, al inicio de mi propia formación en 1978. Un maestro que tuve, Carlos Braña, por esos años nos hacía una pregunta: ¿Qué es mejor, hacer lo que se siente o sentir lo que se hace? Eso me impactó, sentir no era la palanca como se suponía en los métodos tradicionales sino *hacer*, lo formal. Nos planteaba la acción, la forma surgida de nuestros cuerpos, no mediatizada por lo intelectual sino por cierta sensibilidad poética de nuestra estructura impersonal, ése era el primer paso, no tenía por qué ser natural del frente histórico que en ese momento era siniestro; había que producir una acción anti-natural, un artificio exaltado que diera cuenta de otra vitalidad, de otro centro del impulso creativo. Trabajábamos improvisando y también con textos de Roberto Arlt, Pepe Arias, Shakespeare, Eugene O’Neill, Tennessee Williams, o textos nuestros; nos alentaba a estallar la expresión a través de esos materiales, a usar-

los como excusa para fines de nuestra emergencia, a soltar con el cuerpo cualquier forma que asociáramos y dar paso a otra experiencia creativa no subsidiaria del texto sino de nuestro deseo de actuar. Después hablábamos de esos *estallidos* y de las *relaciones asociativas* que se producían entre nosotros y el material con vistas al montaje, no de lo que sentíamos o de lo que habría que sentir, ya que eso era hablar de nosotros, del yo, y no nos interesaba. Estábamos incursionando en la intemperie poética, en el exilio histórico, era una identidad de estructura la que se presentía, nos estábamos deslindando. Y era notable porque de ese modo los textos se multiplicaban y ganaban sentidos muy novedosos sin perder los propios. Aparecía una *zona intermedia* que no era el texto ni nosotros, sino la confluencia de ambos, el *entre* o *punto de encaje*: esa era la zona de producción.

Luego, en 1979, estudié con Máximo Salas, con quien trabajé también como actor en *Tal como gustéis*, de Shakespeare, en el Teatro de la Cortada de la calle Venezuela, convertido posteriormente en el Parakultural; con él comencé a sentir gusto por *el teatro como sistema de devenires*, aquello en lo que se transforma el texto después de pasar por los cuerpos, ese otro nivel que se desata donde todo deviene en intensidades y meta—sentido. Después busqué maestros que fueran también actores: Lorenzo Quinteros y Ricardo Bartís fueron claves para mi formación en un sentido de concepción del teatro como oficio de fe histórica además de poética, me dieron aliento y abrieron en mí una confianza al respecto de mi ser actor, sus miradas me templaron y excitaron siempre, son dos referentes de una dimensión artística descomunal, siento por ellos una amorosa admiración, los llevo conmigo siempre.

—Mis padres y mi abuelo también son responsables, mi madre era poeta y mi padre artista plástico, grabador como mi abuelo, de quien heredé el nombre. Mi madre me inculcó el amor por la poesía y mi padre el amor por el arte como oficio artesanal, aprendí de verlos trabajar, de compartir con ellos la vida. Mi abuelo, grabador extraordinario, funcionó como Dios temible y venerado, las paredes de mi casa estaban llenas de cuadros de él, composiciones misteriosas y llenas de fuerza metafísica, de niño esos grabados de él y de mi padre que era surrealista me marcaron.

—*Otras veces que hemos conversado siempre mencionas la importancia de tu madre, Marina Briones, en tu acercamiento a la poesía, en tu construcción como artista, como lector. Has hablado del tono de voz de ella, de su musicalidad y de su admiración por Jorge Enrique Ramponi, un poeta que en el Estudio El Cuervo es una de las referencias más importantes en el aprendizaje, en la importancia que le das a que los talleristas lean y “archiven” esos textos.*

—Mi madre era una poeta extraordinaria, su vida fue poética y cada gesto, cada frase de ella eran *multiplicaciones, se abrían paisajes a su alrededor*, era también santiagueña lo que la hacía peligrosa y salvaje, honda. Mi casa era un lugar de encuentro de poetas, mi madre los fascinaba, era una suerte de referente, de todas las generaciones que osaran entrar a ese departamento mágico de la calle San Martín 933 donde ella imperaba, incluso mis amigos adolescentes que escribían le leían sus cosas y ella los alentaba y aconsejaba, la adoraban, yo tenía culpa de no ser como ellos un poeta. Su poeta preferido era el mendocino

Ramponi, recuerdo que lo leía a sus amigos y alucinaban, de chico me llamó la atención Ramponi por ser el favorito de mi madre y cuando lo leí años después, entendí su magnitud. Es una poesía que trabaja temáticas de fondo, que son las mismas del teatro, al igual que Olga Orozco, ¿Quiénes somos? ¿Dónde estamos? ¿Qué estamos haciendo? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos? Habla de eso, desata un cuadrante alucinado, signos religiosos e impíos preñados de delirio. Desocultación y enmascaramiento simultáneamente. Ramponi es un poeta vidente de las estructuras del vacío sagrado. *El escenario es una zona Ramponi*. En el estudio lo leemos con los alumnos y actores, no para citarlo sino para cargarnos mística y poéticamente, es nuestro tótem.

También nos inspiran Enrique Molina, Olga Orozco, Roberto Juarroz, Octavio Paz, Edgar Bailey entre tantos otros.

—*¿Qué relaciones encuentras entre el grabado, pienso en tu abuelo Pompeyo Audivert y en tu padre Eduardo Audivert, y el teatro?*

—El grabado es un arte metafísico al igual que el teatro y al igual que el teatro es social y popular, son artes semejantes: en ambas no hay un *original*; en el grabado cada copia lo es, lleva un número al pie que da testimonio de su pertenencia a una serie finita de copias, al igual que las representaciones de una obra de teatro, hay una primera y una última de la serie. El grabador como el actor prepara metódica y artesanalmente la matriz (el taco o plancha en el grabado), equivalente al proceso de ensayo en el teatro, de la que luego saldrán las reproducciones en un caso y las funciones en otro, como *representaciones* de ese

esfuerzo original, cada una igual a la otra en apariencia, pero distinta en su esencia, pues cada copia, como cada representación, sucede en el tiempo y el espacio y lleva en sí el trabajo de su hacerse y de su propia presencia. El grabado queda impreso en el papel que es su soporte, el teatro en los actores y espectadores que son el suyo. El grabador es un artesano y un artista, pero se siente más artesano que otra cosa, el actor también. El grabado es también la prehistoria de las artes gráficas, el modo de multiplicación del arte en tiempos en los que el arte era para pocos, es como el teatro, un arte político y social.

—¿Cómo empieza la máquina a tener una identidad a nivel de la palabra? ¿Qué textos y palabras te interesaban?

—La máquina es un planteo escénico que se fue dando en el trabajo del taller sin ningún condicionamiento, solo alentado por las perspectivas que se iban abriendo en la experiencia de investigación con los alumnos. Al principio me interesó mucho el *método automático* de los surrealistas, que ya había experimentado en la adolescencia, a fines de los años 70, en algunas improvisaciones de entrecasa con amigos. En la época de la dictadura proliferaron los invernaderos poéticos, practicábamos el automático, hacíamos expresión corporal, teatro, música... la salida era puertas adentro, afuera nos estaban masacrando, pero no era una fuga del estilo del avestruz, era en todo caso un pasaje a la clandestinidad de fuerzas revolucionarias, la mutación esencial de una energía que estaba en el aire histórico y que buscaba sus cuerpos para seguir viva, liberábamos territorio en otra latitud, en la que ellos, los asesinos y sus mandantes no po-

dían entrar ni aunque nos localizaran físicamente. Mutamos el código revolucionario en operación poética, nos tabicamos en los estudios y seguimos desplegando la tendencia que puertas afuera estaba siendo diezmada.

—*Esta primera etapa del Estudio que se asocia al “automático surrealista” ha quedado como un mito, un fetiche del ambiente teatral. ¿Al comienzo fue la palabra?*

—Cuando empecé a dar clases de teatro comenzamos por la palabra. En ese momento no entendía la importancia fundamental del cuerpo como centro de lo teatral, estaba fascinado con la propia experiencia del automatismo y propuse ese camino. *Chorros verbales* automáticos que producían los alumnos en una escena sin ninguna pauta temática espacial ni fisicoexpresiva, a no ser una total libertad de acción. Lo único que tenía consigna era la palabra, debía ser rota, automatismo puro. Fueron varios años de ese enfoque, era un trabajo muy divertido y sorprendente por lo salvaje de las intervenciones que se producían, también porque esa forma de asociación venía acompañada de niveles expresivos físicos radicales y originarios, una revuelta dramática liberadora y hasta diría terapéutica, sanadora de la fatiga que los métodos tradicionales habían producido en nosotros. Era la expresión cruda y brutal de unas capacidades actorales nacidas y puestas a funcionar fuera de los límites heredados, desaforada. *Ningún automático se parece al otro, cada actor es un corte distinto y abre un horizonte diferente*, todos de una originalidad sorprendente; eran escenas delirantes, algunas memorables y

todas inclasificables. *La palabra rota* era lo que traccionaba, el punto de partida de los acontecimientos teatrales, la escena venía de allí.

—¿A la fatiga de qué formaciones te refieres?

—A las formaciones stanislavskianas que planteaban y plantean en los ejercicios de entrenamiento, orgánicas asociativas psicológicas y lineales. Estas escuelas en las que la mayoría de mi generación se formó y que siguen activas, son muy exhaustivas y puntillosas en lo que se refiere a lograr estados de verdad y organicidad de corte histórico, y para ello se apela a ejercicios de calco psíquico donde el actor debe poner en juego sus propias vivencias en una escena que se parece en toda su organización formal, externa e interna, a la vida misma. Ese tipo de entrenamiento, derivación local de la escuela rusa o vertiente norteamericana de esta: “el método”, resultó para muchos un buen comienzo o introducción al teatro pero pronto se transformó en un límite pues en ese momento del país, años finales de la dictadura, se agitaban en nuestros cuerpos tendencias de desorden, de estallido, *líneas de fuga de una época* que se soltaba de otra y abría su propio horizonte clandestino, una necesidad de rechazar la herencia, de dar paso al caos creador que pugnaba en nuestros cuerpos como fuerza revitalizadora después de la catástrofe, como continuación por otros medios de las tendencias revolucionarias que habían sido diezmadas.

Descubríamos así que *la tan mentada organicidad no dependía de que los acontecimientos se parecieran a la vida, sino de que*

*fuera artificiales y tuvieran más vida que la vida*, que el artificio además de expresivo de nuestras circunstancias puede ser de una intensidad y de una verdad inusitada y potentísima, eso nos llamó la atención profundamente. No por parecerse a la vida es expresión vital, pues la vida histórica no es vital sino mortecina y neurótica. También descubrimos que además de los estilos europeos y norteamericanos de actuación había *un estilo nuestro, propio*, que no figuraba en los planes de estudio, o que si se estudiaba se lo consideraba como una fuerza desactivada, al igual que muchos autores nacionales que no eran tenidos en cuenta, o lenguajes teatrales como el sainete, el grotesco, el circo criollo; nuestros grandes cómicos, olvidados, dejados de lado por la “inteligencia” teatral que dominaba la escena.

—¿A qué crees que se debe ese impulso a la poética en ese momento?

—Las tendencias a la ruptura, al surrealismo, a la acción poética no son producto de lo individual sino de lo colectivo, sobrevienen a las grandes crisis de lo humano, el *dadaísmo*, que aparece durante la Primera Guerra Mundial y el *surrealismo*, que le sigue, son buenos ejemplos de correlatos rupturistas después de la catástrofe. En nuestro caso: la dictadura, el horror de un cuerpo social disciplinado a fuerza de represión y exterminio, generó en muchos de nosotros, jóvenes artistas de entonces, un rechazo por toda forma de representatividad histórica. Las técnicas se vuelven sospechosas o insuficientes para expresar lo que sucede, la necesidad de ir más a fondo, de desatar el nivel poético, se torna vital.

No bastaba la suposición de que el arte era solo un lugar de resistencia, debía ser un frente de ataque a lo establecido, el ensayo territorial de una contraofensiva revitalizante de las fuerzas originarias, había que tomar los espacios, desatar otra forma de producción. Eso fue de algún modo el estallido de escenarios y de teatro informal que se dio en los últimos años de la dictadura y al principio de la democracia: el intento apasionado de los sobrevivientes de abrir un camino distinto, de expresar artísticamente fuerzas revolucionarias que habían sido sublimadas de tal modo que se habían vuelto poética pura, la fuerza ausente. Y no me refiero solo a los desaparejos resultados, a los efectos, sino a la fuerza misma, a su potencia de conjunto, a sus influjos de otredad, a la tendencia revolucionaria que ese movimiento significaba más allá de que fuera consciente o no de su sentido histórico.

En esas condiciones históricas las técnicas de representación que heredamos eran insuficientes para expresar la agitación que bullía dentro nuestro. No obstante, los que detenían esos saberes tradicionales eran verdaderos maestros y pertenecíamos al mismo frente de resistencia, nos enseñaron cuestiones centrales de la actividad, como lo son la valoración ética del ritual, su implicancia política, ideológica y hasta religiosa, la pasión por el oficio, la artesanía milagrosa del montaje, la fe ineludible en la tarea colectiva, el respeto sagrado por el compañero. Ellos también transitaban su propia crisis y estaban cambiando sus paradigmas como luego lo demostraron muchos con sus producciones, pero en ese momento eran caminos y tiempos distintos, nosotros generacionalmente no teníamos el lastre de la herencia, no nos significaba nada

dejarla de lado pues nunca la habíamos sentido nuestra verdaderamente. No fue de ellos de quienes se alejaron algunos cuando abandonaron esos estudios, sino de esos métodos, de esas visiones, de esas políticas artísticas y de esas técnicas, que habían servido en su momento a generaciones anteriores para superar sus propios límites y con las que no podíamos representar ya nuestra crisis, y, mucho menos, crear nuestra propia identidad teatral, debíamos definirnos a partir de la síntesis dramática y poética de nuestra propia experiencia generacional histórica. La suposición, informe al principio, metodológica luego, siempre fue que *los actores podíamos plantearnos como centro del hecho teatral*, habida cuenta de que la crisis en la que nos encontramos afecta todas las formas de producción heredadas.

—¿Cómo fue la evolución de tu trabajo particular, de tu investigación?

—La investigación sobre el automatismo nos reveló que los actores pueden abrir un campo creativo de notable intensidad y originalidad por fuera de los procedimientos tradicionales de asociación en términos de la palabra y que desde allí surgía una escena salvaje y muy excitante, distinta a todo lo anterior y sumamente orgánica. Pero con el tiempo entendimos que el planteo era limitado, el teatro es algo más que simple ruptura desde la palabra, el automatismo nos había servido en la anterior etapa para sostenernos a salvo del teatro espejo, para no caer en el naturalismo o el realismo costumbrista, pero de ese modo no podíamos ir más allá, las escenas no se podían sostener mucho tiempo, se

desvanecían. El automatismo es una técnica de suelta y de revuelta, una forma de dar con la zona poética sin márgenes ni sujeción, sin plan ni propósito, una experiencia radical de la palabra que incita a desbocar la actuación; pero con eso no alcanzaba, nos faltaba desarrollar una investigación sobre *los niveles físicos centrales del teatro*, sobre las cuestiones expresivas y compositivas del cuerpo y del espacio, desarrollar una estrategia metodológica formal que pudiera extender e integrar el nivel poético que habíamos detectado en la palabra, al espacio y al cuerpo del actor y al cuadro escénico. Con la práctica nos fuimos dando cuenta de que las escenas dependían para su sostenimiento, desarrollo en el tiempo y para encontrar su unidad poética, más de sus despliegues compositivos físico-escénicos que de la palabra; que la ocupación central debía ser la *composición del cuadro* y la *composición físicoexpresiva* del cuerpo del actor; y por supuesto, de un sentido musical de despliegue discontinuo de estos acontecimientos, debíamos volvernos músicos de una técnica formal física que nos permitiera deslindar el tiempo, el espacio y la presencia del dominio alienado del frente histórico, concebir al teatro como un oficio metafísico.

A eso nos dedicamos en una segunda etapa. Coincidió con la mudanza del estudio, de la calle Ecuador 455, donde le alquilábamos la sala a Eliseo Rey, mítico maestro de expresión corporal y extraordinario artista, pasamos al Estudio El Cuervo en la calle Santiago del Estero 433, que gracias a las morisquetas que hice allá por los años 91 y 92 en Canal 13, pude comprar. Fue una época muy fructífera.

—¿Cómo piensas las relaciones posibles entre literatura y teatro? ¿Lo poderoso de un procedimiento de construcción en lo literario te inspira salvajemente para llevarlo a la escena?

—Pienso en Thomas Bernhard, autor austríaco con el que he estado tan involucrado. En los 90 hice un espectáculo (*Pater dixit*) a partir de una novela suya llamada *Triastorno*, fue la primera obra que dirigí; el vínculo que establecí con él tiene que ver con los procedimientos formales de su literatura, Bernhard escribe de una manera que me resulta muy teatral, es una máquina redundante que perfora los temas, los personajes insisten en sus pensamientos maniáticamente, exageran, reiteran, y de este modo ulceran el sentido aparente de sus obsesiones, desatando otro nivel de pensamiento y de asociación de gran apertura y profundamente crítico.

La conexión entre teatro y literatura en mi caso está dada más por la cuestión formal de esa escritura que por las temáticas que atraviesa que por supuesto son también muy inspiradoras. *La fuerza de la costumbre* es un extraño mecanismo a la vista, me atraen los mecanismos a la vista. Eso me resulta teatral. Me gustan por ese motivo también Antonio Di Benedetto, Ezequiel Martínez Estrada, Saer...

—Pese a que no eres un dramaturgo en el sentido más usado o convencional del término sino más bien un actor y director que “escribe” con todos los componentes y herramientas del teatro, hay mucho del material textual que has generado, desde Postales argentinas hasta Edipo en Ezeiza, que le da mucha importancia al estatuto literario del texto. Es decir, esas obras están muy lejos del coloquialismo y de



*un tipo de narración “eficaz” que es la dominante en la dramaturgia argentina...*

—La escritura teatral está atravesada por mandatos históricos de eficacia en términos de relato, representación, coherencia significativa, etc. fuimos educados en el realismo, en el costumbrismo y el naturalismo, en las formas lineales de producir escritura. Cuando escribo siento una excitación infantil que proviene de una tendencia mía a burlarme de esos mandatos, a *infiltrarlos* con otro asunto que me resulta central. Me gusta partir desde las estructuras y temáticas heredadas pues son muy buenas conductoras y empáticas a priori, siento que me es más fácil romper desde allí, haciendo parecer que la escritura pertenece a un código convencional para de inmediato trastornar la relación, romperla, ir en la dirección opuesta, desairar la perspectiva del relato, llevar las situaciones, las identidades y los temas aparentes a niveles sobrenaturales, desaforados, desatar, a través de alguna situación desmesurada otro nivel de realidad, de temporalidad, de identidad, y aun así no abandonar el código aparentemente convencional de escritura, insistir con él, como si el realismo se pudiera hacer valer también como un lenguaje de alcance metafísico, eso me resulta excitante, subvertir el lenguaje a fines que presuntamente no le estarían predestinados. Las obras que escribo tienen características similares a las máquinas, en el sentido de que suceden en un tiempo no representativo ni lineal y de que los personajes no están muy seguros de ser quienes dicen ser y las situaciones en las que se encuentran están atravesadas por esa misma inestabilidad o fractura temporal y espacial, siempre hay restos de realidad his-

tórica dando vueltas pero no terminan de estabilizar su remi-tencia, se confunden con los acontecimientos metafísicos de la escena y forman una trama con ellos. Cuando escribo lo hago desde una imaginación técnica venida de las máquinas, pero las máquinas son teatralmente muy superiores a cualquier escritura, incluso a la que ellas mismas precipitan, pues son un acontecimiento vivo surgido de los actores. La escritura en cambio es una artesanía, una obra que se va haciendo con el tiempo y a la que se vuelve repetidas veces hasta dar con algo que valga la pena, un territorio de espera, de advenimiento, permite el ejercicio de la corrección, la tala, el injerto, se parece al ensayo, uno puede ir y venir, tachar, cambiar, consultar a los actores en el ensayo, meditar la ruptura, acechar.

—¿Cómo entiendes la relación entre texto y montaje?

—Habitualmente el texto dramático y el procedimiento de montaje o puesta en escena suelen pertenecer a la misma naturaleza productiva, son parte de un mismo lenguaje. Se escribe teatro en la suposición de un sistema de producción teatral que habrá de terminar la tarea, la imaginación técnica del dramaturgo cuenta con eso. Creo que lo curioso de nuestro trabajo en cambio, es que plantea como obra, como *asunto temático-dramático central*, a los procedimientos instrumentales, al esqueleto que sostiene el paisaje teatral, en la medida en que allí se dirime el alcance metafísico del acto, la posición poética del ritual, más allá del texto. Nuestra investigación no pretende ser el entrenamiento y perfeccionamiento de un código o técnica de representación para desplegar a su través una dramaturgia

preexistente, un lenguaje al servicio del texto, destinado a servirlo como mecanismo de transmutación escénica. Se trata de una visión sobre la teatralidad misma que, constituida en procedimiento, en técnica, en política formal, alcanza la posición de obra, con su propia temática de base, con sus propios objetivos estéticos, políticos y artísticos: la manifestación de la fuerza ausente.

Cuando se cruza esta obra instrumental que refiere a la temática existencial del teatro con un texto, el resultado es una criatura mestiza que refleja a la vez los dos niveles dramáticos que la engendraron.

Todas las obras que hemos montado a partir de un mestizaje texto-máquina: *Muñeca*, *La farsa de los ausentes*, *La Señora Macbeth*, *Edipo en Ezeiza*, *Puente roto*, *El farmer*, *Unidad básica*, *Noche a la deriva*, *Operación Nocturna*, entre tantas otras, son destilaciones de las máquinas teatrales.

—¿De qué manera piensas que se relacionan palabra y pensamiento en el nivel histórico, hay allí una potenciación?

—No lo creo. La forma de hablar en la que vivimos es enfilear palabras siguiendo una línea de continuidad significativa: traigo la palabra que sirve al propósito de significar esto o aquello dentro de unos límites estrechísimos que plantea el habla histórica, una asociación lineal que objetiva y traduce lo que se quiere decir en un nivel de convención inteligible; es una regla de hierro, se piensa también así, en un murmullo, en un soliloquio que masculla las combinaciones básicas de un modelo de pensamiento prefigurado por el habla social, se piensa como se

habla, el pensamiento está infiltrado por el habla social, llevado a su mínima expresión, utilitaria y alienada. No funcionamos la palabra ni el pensamiento más que como herramientas de objetivación y comunicación a una sola escala, con un centro de gravedad signifiante que lastra la posibilidad de vuelo del lenguaje y lo establece en un tipo de *habla esclava* a lo comprensible, amaestrada para unos fines ramplones vinculados a un sistema mercantil de explotación y propiedad privada. Nadie anda por ahí pensando y mucho menos hablando poéticamente pues sentimos que esa forma de ser no nos pertenece. No obstante, la palabra poética es reconocida y aceptada por nosotros en ciertas condiciones excepcionales: cuando leemos una poesía, cuando escuchamos una canción, en ciertos decires del habla popular y no muchas veces más, sucede muy de vez en cuando en nuestras vidas y en esos momentos sentimos que esa forma de ser del lenguaje no nos es ajena, por el contrario, nos convoca a otra zona de nosotros mismos, a una identidad que así se manifiesta. Nos han hecho creer que esta facultad pertenece a unos pocos iluminados, que no es para cualquiera, bloqueándonos con ese mito burgués de la inspiración de los elegidos, el acceso a lo poético del lenguaje.

—¿Cómo te relacionas con el automatismo de los surrealistas?

—Cuando niño me salía con mucha facilidad el automatismo discursivo ese del que hablan los surrealistas, inicialmente una verborragia disparatada que hacía reír a mi abuela Rosa y que me sorprendía también a mí pues no sabía qué era eso que me brotaba, más tarde, en la adolescencia ya era un chorro verbal

de corte poetizante que practicábamos junto a mis amigos en la época de la dictadura y, allí lo supe, se llamaba automatismo, tiempo después reapareció en las clases de teatro donde esas afloraciones del discurso por más que divertían a mis compañeros, alarmaban a mis maestros, pues no podían ser integradas a las contingencias del método naturalista que dominaba la escena de las formaciones allá por los 80. Recién cuando comencé a dar clases de actuación pude practicar con los alumnos esa facultad y descubrí que todos la tenían y que desde ella se podía disparar un tipo de escena muy curiosa y salvaje que no se parecía a nada. Luego vino la comprensión de que el cuerpo del actor es central en la producción de dicho discurso poético y de que había que desarrollar una técnica físico-expresiva para emparentarla teatralmente con semejante nivel asociativo. Al enfocar las asociaciones del movimiento de los cuerpos desde el automático, se volvía más fácil producirlo en la palabra y más radical su corte, nos concentramos entonces en el cuerpo, desarrollamos una técnica físico-expresiva, una forma de asociación compositiva radical y discontinua, era evidente que lo poético se generaba ahí y se desplazaba a la palabra como efecto de esos acontecimientos, durante mucho tiempo los ejercicios y las escenas se produjeron desde una técnica fisicante del actor. Por último, apareció la noción de la superestructura, el descubrimiento del espacio como lo central, nos dimos cuenta de que la composición del cuerpo de los actores funcionaba dentro de las vicisitudes de un cuadro escénico que se va desplegando y que también debía tener una estrategia y una técnica de producirse, que la composición del cuadro es de una potencia extraordinaria y que allí se calza la pertenencia del acontecimiento teatral

a un nivel metafísico. Ahora sí, a partir de enfocar desde la superestructura podíamos entender que el automatismo era solo una pista que nos permitió llegar aquí, un rastro premonitorio.

—*¿Cómo es eso?*

—Si uno no conociera el proceso de desarrollo del trabajo podría suponer que las máquinas y todas sus estrategias artísticas habrían nacido de esa concepción superestructural espacializante desde donde se habrían ido deduciendo secuencialmente, primero el nivel físico-expresivo y luego la palabra poetizante, como escalada natural de un funcionamiento que se va desencadenando desde la estructura hacia sus pormenores. Pero fue al revés y eso no deja de sorprenderme, todo el desarrollo de la técnica fue el intento de hacer valer teatralmente unas condiciones poéticas nacidas en las prácticas del automatismo discursivo.

—*De afuera hacia adentro.*

—Así es, siempre me gustó eso de afuera hacia adentro, incluso en las clases de teatro naturalistas que tomé, practicaba a escondidas el auto-piquete de ojos para llorar, y una vez que salían las lágrimas no me costaba nada desatar la emoción, causando muy buena impresión en mis maestros que me suponían poseedor de una interioridad sensible en disposición de presentarse a la cita del realismo. Más tarde entendí que la cuestión de la emoción es también de naturaleza poética y puede ser convocada de múltiples formas a la escena sin necesidad del piquete de

ojos o de la memoria emotiva, esa forma burguesa y refinada del piquete de ojos.

También descubrí que lo que estábamos haciendo conectaba con ciertos saberes de los que nunca había oído hablar y que me ayudaron, cuando me crucé con ellos, a poder utilizar un vocabulario más preciso y a desconfiar menos de mí, Deleuze, Guatarí, Roland Barthes, Foucault, Burroughs, Octavio Paz, Juarrroz, Poe, Orozco, entre tantos.

—¿Cuál sería una definición de teatro posible para ti?

—El teatro es una máquina colectiva de escrutación metafísica que sondea identidad y pertenencia a un nivel extra-cotidiano, es una operación ritual para desenmascarar al ser histórico y situarlo en su dimensión de estructura poética, es el ensayo de la muerte y la resurrección, una suerte de representación de la sospecha existencial que tiene una sociedad en términos individuales y colectivos, un simulacro existencial de la presencia histórica para dar consigo en otro confín. Lo más poético del fenómeno teatral es que son unas personas actuando ser otras frente a un conjunto de espectadores que los observa en silencio para curiosearse en otra latitud que se presente originaria.

El problema es que nos hemos confundido y pensamos que el teatro trata de los asuntos circunstanciales de los que habla la obra, del avatar, o de la cuestión psicológica implicada en él como presunta profundidad, entonces la cuestión metafísica queda relegada como telón de fondo, el teatro pierde de vista así su sentido y queda reducido a la superficialidad unidimensional del espejo.

—¿Qué piensas de la noción de personaje?

—El fenómeno de actuar puede ser concebido y llevado adelante sin necesidad de remitirlo a una identidad ficcional particular, se puede actuar sin coartada, sin máscara, o con harapos de máscara, dejando entrever el esqueleto, la estructura que sostiene el paisaje y que lo impele ya sin parapeto, en la intemperie de un acto radical del ser en las antípodas. Actuar no para producir una mimesis histórica sino un alcance metafísico de la identidad, un roce con la estructura radial de la “presencia”, *magnitud des-identificada*. Actuar sin dramaturgo, los actores en estado de improvisación, desplegando su propia dramaturgia física y discursiva como minería de una averiguación sagrada. Pero también en la improvisación se han establecido reglas y leyes que hacen muy difícil este enfoque desarraigado de la actuación, la improvisación está dominada por los lenguajes históricos que la conciben como zona de entrenamiento del naturalismo realista, las técnicas de improvisación se usan para asumir el teatro y la actuación como un asunto espejo, por eso hemos desarrollado las máquinas teatrales, como una forma de estabilizar técnicamente desde los actores la producción de teatralidad desde una perspectiva poético-metafísica.

—¿Qué piensas de la visión del teatro que tiene la izquierda?

—Hablar de teatro político siempre incomoda. Tal vez porque uno siente que no se está hablando ya de teatro, sino de uno de los niveles que lo atraviesan. Hay una confusión generalizada que permite abordar el tema y es la de creer que el teatro es

político o revolucionario cuando su temática lo es. Durante mucho tiempo se dio la triste paradoja de obras que criticaban al poder desde “el texto”, pero situaban su forma de producción en los mismos territorios formales que los más recaltrantes teatros comerciales, produciendo, sin darse cuenta, un fenómeno típico de política burguesa: la suposición del contenido por sobre la forma como hecho revolucionario. Sería interesante abrir una discusión al respecto de la visión que la izquierda orgánica tiene del arte. ¿Por qué la izquierda no discute las formas de producción del frente artístico en un sentido específicamente artístico? Quiero decir, lenguajes, técnicas, procedimientos. ¿Por qué no denuncia la traición al sentido de ser del arte que significan muchísimas de las expresiones pseudo artísticas que se producen? ¿Por qué considera a los artistas más como trabajadores que como cuadros poéticos? ¿Por qué no tiene la izquierda una posición conceptual o de algún tipo al respecto de la *cuestión poética*? ¿Por qué no vincula la cuestión poética con su propia naturaleza política marxista? ¿Por qué solo analiza las obras desde una perspectiva únicamente ideológica? Esto marca a las claras la dificultad de enfoque e identificación del nivel poético como asunto crucial, como sentido de base de una política revolucionaria.

*¿Cuál sería el modo de recuperar esa relación?*

Es necesario un análisis vinculado al sentido mismo del pensamiento de izquierda, a su fuente sensible y esencial, es decir, a su ser ante todo un sentimiento de naturaleza poética surgido a la luz de la experiencia histórica.

Y es que, en la evolución de ese sentimiento poético a su forma de ser pensamiento y acción, práctica revolucionaria, se produce una desvirtuación que tiene que ver con el pasaje de un nivel sensible puro a uno histórico vinculado al lenguaje;

el pensamiento de izquierda surgido de ese sentimiento inicial esencial es, finalmente, un nivel infiltrado por el lenguaje que lo traduce, lo codifica y lo traumatiza, es decir, el pensamiento, al subordinarse al lenguaje que lo representa, puede llegar a creer que es el ser y a olvidar sus vínculos vitales con el sentimiento que le dio origen, a des-actualizar sus contactos con ese sentimiento, “pienso, luego existo”, en vez de: siento, *luego* pienso, así existo. Por más que el pensamiento y análisis marxista des-oculte y revele como ningún otro al poder capitalista y a sus mecanismos míticos siniestros, no siempre les contrapone algo más que su propio poder de revelación y desmitificación, no establece una representación artística de su propio ser, no hace arte ni postula al arte como su conciencia ampliada, como su objetivo de máxima y por lo tanto queda a medio camino, no deja de ser una teoría política, la más fina y liberadora, sin duda, pero anclada al fin a su procedimiento analítico binario capitalismo-anticapitalismo, lastrada por él a su dinámica histórica unidimensional.

*¿Reestablecer el centro poético de ese pensamiento?*

Sí, ese sentimiento, esa tendencia de izquierda, es de naturaleza poética y así debe ser señalado si no se quiere perder el sentido de su ser; si no identificamos esto, no podremos avanzar en la afirmación de ese sentimiento como *causa política*, como norte de nuestra perspectiva revolucionaria.

La suposición de un mundo socialista se vuelve pobre si es solo para que podamos vivir en pie de igualdad, enseguida surgen las sospechas, ¿vivir en pie de igualdad es la meta, o hay algo más? Sin duda hay algo más, nos respondemos en la percepción de que eso solo es muy poco, muy básico y no representa lo verdadero, lo que subyace en ese anhelo de igualdad, ¿y eso a lo que nos podríamos dedicar una vez en poder de nuestro destino de seres libres, no es algo parecido al arte?

Siendo así, ¿por qué no lo hacemos y planteamos desde ahora como podamos

*¿Volver a través del arte a situarnos en nuestro ser?*

Exactamente. En condiciones de igualdad el ser podría desatar su otra valencia, su otra naturaleza, sin temor, sin paranoia y al hacerlo dar rienda suelta a su verdadera perspectiva espiritual y poética. Esa profundización sobre sí, a través de la experiencia artística, que el hombre solo ha podido desarrollar muy aisladamente y en condiciones excepcionales, podría ser llevada adelante por todos los seres humanos, el arte podría ser una función social, o lo social podría ser un funcionamiento que se inspire en lo poético, *a fin de cuentas el relacionar todo con todo* es además de un modo de ver marxista, una técnica y un principio de lo poético. Esto debe ser planteado desde ahora, no es algo que va a llegar solo por decantación cuando la revolución se haya realizado si lo logramos, si no, la perspectiva de la revolución se vuelve extraña y fatigosa, pues esa meta revolucionaria sin un referente superior, más agudo y sutil al de la igualdad, no expresa la esencia de ese sentimiento revolucionario que le dio origen y es de naturaleza poética, hay que precisar el referente o corremos riesgo de desvirtuarnos.

—*¿El concepto de Fuerza Ausente está presente en el frente histórico?*

—Las luchas del pueblo por liberarse de las tendencias suicidas y establecer la conciencia colectiva como eje y sujeto de una política de estado son también intentos desesperados del hombre por restituir la fuerza ausente al frente histórico, formas primitivas de inscribirla en una encrucijada patética, de volverla política, pero la fuerza ausente es una fuerza débil, constante e infinita, su imperio es íntimo e inaudito, no de naturaleza histórica aunque aliente aspectos centrales de lo histórico, no

es una fuerza de choque sino un pulso esencial que prevalece en cualquier condición y por más que se intente establecerla como dinámica social no es posible hacerla emerger a este panorama devastado y compulsivo, ella opera en secreto, infiltrándose en los sueños y en las zonas que no han sido cooptadas por la pavorosa geometría del poder, es decir en los pliegues de la realidad. Las tendencias revolucionarias de liberación social tienen en el teatro su zona de ensayo, su campo premonitorio, pero no en el sentido de las temáticas aparentes de que se traten las obras, sino en el de las formas de producción con que la operación artística haga su jugada. Por eso creo que se trata de discutir también al respecto de las formas de producción del arte. De conectar el sentimiento de izquierda al centro poético que lo parió a través de obras y experiencias artísticas desde ahora.

—*¿Qué piensas de la función del dramaturgo?*

—La cuestión del poder que el dramaturgo ha alcanzado es de por sí sospechosa, como también lo es el lugar de la dirección y el de la actuación, pareciera ser que inconscientemente hemos reproducido un sistema de clases o de trabajo de línea: dramaturgo patrón, director capataz, y actor proletario, la palabra impresa como Dios causa y curso de los acontecimientos teatrales que a su través la dirección destila con los actores y que finalmente está destinada, luego de esta alquimia, a convertirse en obra.

En Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina) hay un cartel que reza: “Sin autor no hay obra”. Vaya una confesión de pretensiones. La investigación que llevamos adelante con el planteo de la máquina quiere discutir también con el cartelito de Argentores, con esta idea mesiánica que, curiosamente, se da en un momento de crisis de la producción dramática, pues es cada día más difícil encontrar un texto en la biblioteca que no se deshaga en nuestras manos, con la excepción de ciertos clásicos y algún que otro material que

va camino a serlo. Este es un momento en el que la escritura teatral no produce sino remedos o calcos de lo habido, o algún que otro episodio más o menos feliz de la novela costumbrista de siempre. No es una discusión con los autores sino con la visión institucionalizada de la dramaturgia y de la crítica, hay un agotamiento del modelo de producción teatral a partir del texto. La máquina es un ensayo territorial, el simulacro de una suposición de máxima: ¿Qué pasa si nos declaramos en emergencia y suponemos que el actor es lo último que queda? ¿Qué, si tiene una política de producción, un método a la medida de su encrucijada y produce escena desde esa posición? El actor como centro del acontecimiento en la medida que es su cuerpo el que se vacía, se enmascara, sintetiza poéticamente, expresa y representa a los cuerpos de los espectadores en esa dimensión que crea la convención ritual del teatro a su través.

El teatro como fuerza colectiva. No renunciar a la idea de autor, el autor es tan necesario como el actor y el director, sino *des-institucionalizarlo*, aliviarlo de tener que ser él quien encuentre la teatralidad perdida. Producir un acto donde el actor entre en la zona de producción solo, como un *cartonero metafísico del fin del mundo* que avanza a tientas en el aire de la escena disponiendo sus máscaras y sus operaciones técnicas como únicos avatares del rito, reverberando los ecos del grito histórico en un acto a la vez sagrado y profano. El autor puede tomar nota de estas incursiones, ser el cronista, o inspirar así de nuevo su pluma para dar cuenta de esta nueva situación, o en todo caso hacer lo mismo que el actor, pero en su propia dimensión de producción: subvertir las tradiciones de su oficio, escribir en los márgenes de la hoja donde no hay renglones ni apoyos, escribir

con didascalias y palabras, en el mismo aire del acto, en ese nivel que se abre a los que abandonan la nave.

La naturaleza misma del impulso creador debe ser repensada: ¿Para qué y por qué se escribe o se actúa? ¿Es solo un fin narcisista individual y colectivo, un gesto de oficio vaciado ya del sentido original que le diera nacimiento y que repetimos por la fuerza de la costumbre histórica? ¿O será más bien un intento de rozar esa identidad plural y secreta que se percibe agazapada en un reverso inaccesible, lapidada por la costra demasiado densa de realidad que supimos construir como parapeto?

Creo que en el fondo se trata de restablecer el sentido sagrado de nuestra actividad, de radicalizar esa visión en la práctica, de no conceder ya casi nada al espejo, apenas lo necesario para no caer en el aislamiento, ser muy rigurosos en este sentido y buscar escenas distintas, que expresen la crisis de esta identidad artificial ficcional en la que estamos metidos. A fin de cuentas, renunciar al espejo o apedrearlo significa un intento desesperado de desenmascaramiento, de revelación, de ir contra el miedo que paraliza las tendencias al juego, al salto, a la otredad. Se trata de sacarse de encima algunos prejuicios que desvirtúan nuestro impulso creativo y lo condicionan, se puede partir de lo que tenemos, empezar minando de atravesamientos e intervenciones las viejas formas de producción producir una subversión formal en los modos de hacer la escena, el texto, el montaje, la actuación y la improvisación, toda forma heredada sirve al propósito subversivo como cuerpo a parasitar.