

ENTREVISTA A RAFAEL SPREGELBURD

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo

Rafael Spregelburd nació en Buenos Aires, en 1970. Estudió actuación con Daniel Marcove y luego con Ricardo Bartís. Asistió durante varios años a los talleres de dramaturgia de Mauricio Kartun. Junto con Javier Daulte y otros seis autores, integró el Caraja-ji, un taller autogestionado de dramaturgia que los ocho jóvenes conformaron sin tutor alguno y que, a pesar de su resistencia a ser ubicados en una posición representativa, se convirtió, para el imaginario teatral porteño, en emblema de los cambios generacionales y de la “nueva dramaturgia” de los noventa. Al igual que otros teatristas emergentes en esos años, comenzó a hacerse conocido exclusivamente en su función de autor dramático con obras como *Cucha de almas* (su primer estreno en 1992), *Destino de dos cosas o de tres* (Premio Nacional de Dramaturgia, dirigida por Roberto Villanueva en 1993) o *La tiniebla* (1994), por mencionar solo algunos de sus primeros textos. Desde mediados de los noventa, comenzó a integrar las tareas de escribir-dirigir-actuar de tal manera que fue volviéndose muy infrecuente que confiara un texto propio al montaje de otros directores y menos aún que asumiera la dirección de piezas firmadas por otros. De las tres actividades, la única que ha desarrollado con cierta autonomía es la actuación, sobre todo en los últimos años y sobre todo en cine. No es extraño, entonces, que él se defina fundamentalmente como “un actor que se escribe las obras en las que le gustaría actuar”, sin que esto deba comprenderse en desmedro de su enorme talento literario. Hasta el momento, ha dado a conocer en la Argentina y en el extranjero casi

una cuarentena de obras, entre las que se destacan *Remanente de invierno*, *Raspando la cruz*, *La escala humana* (con Javier Daulte y Alejandro Tantanian), *Un momento argentino*, *Acassuso*, *Lúcido*, *Buenos Aires*, *Bloqueo*, *Todo*, *Apátrida*, *doscientos años y unos meses*, y *Spam*. Pero, sin dudas, las más célebres son *Bizarra* (una teatronovela en diez capítulos y con más de quinientas páginas en formato libro) y las obras que integran la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, ya que en ellas se manifiesta a pleno una de sus facetas más características: el emprender proyectos desmesurados que a primera vista parecen imposibles. Es además un prolífico traductor de dramaturgia y un seductor ensayista cuando habla de teatro y explica los fundamentos teóricos de su poética.

Esta entrevista se realizó el 19 de junio de 2006 en Buenos Aires. En su forma completa, permanecía inédita. Solo se publicó una versión resumida en el Archivo Virtual de Artes Escénicas con el título “La difícil tarea de no representar. Entrevista a Rafael Spregelburd”: artesescenicas.uclm.es.

Luis Emilio Abraham: ¿Cómo empezó tu vinculación con el teatro? Me refiero a la formación que recibiste antes de estudiar con Ricardo Bartís y con Mauricio Kartun.

Rafael Spregelburd: Empecé en una escuela privada que abrió la Casa del Teatro, que por entonces estaba dirigida por Rubén Barreira. Allí estudié con Daniel Marcove durante tres años. Él mismo me sugirió que estudiara dramaturgia porque veía en mis improvisaciones y en mi modo de trabajo cierta tendencia natural hacia el texto, una orientación también hacia lo literario. Por eso empecé a tomar clases de dramaturgia con Mauricio Kartun mientras estaba en la escuela de Marcove. Hacía las dos cosas al mismo tiempo. Luego Kartun me recomendó que, terminado mi proceso con Daniel, me pasara al taller de actuación de Bartís.

LEA: ¿Te acordás de las fechas en que tomaste el taller de Marcove?

RS: No, pero los puedo deducir. Yo me metí a estudiar teatro cuando terminé el secundario. Egresé en el 87, entonces muy probablemente en el 88 haya empezado. Hasta el 90. El de Bartís lo debo haber empezado en el 91 y el de Kartun en el 89.

LEA: ¿En qué técnicas de actuación te entrenaste con Marcove, y qué pudo haber significado esa etapa para tu trayectoria posterior?

RS: Estuvo muy bien haber comenzado por allí, porque durante esos tres años trabajé en una formación muy clásica: el método Stanislavski, obviamente muy traducido por lo que fueron aquí los maestros, que utilizaban el método revisitado por Strasberg. Esta técnica supone que en el proceso del actor hay una especie de orden o de etapas que hacen más fácil montar un texto naturalista del Tito Cossa de los años sesenta que montar un Shakespeare. Una ilusión que no existe. Pero es un tipo de formación muy mimética, muy representativa, que sin dudas aportó algo a mi trayectoria posterior. Si yo hubiera hecho al revés, si hubiera empezado mis estudios con Bartís, jamás hubiera arribado a los procedimientos que utilizo ahora. Yo creo que el lenguaje de actuación de mis obras está siempre ligado a una zona más mimética que ciertos teatros hiperexpresivos, como el de Bartís, que suponen que el actor tiene que ponerlo todo sobre el escenario. No tiene que ponerlo todo, si pone de más, si hace de más, a mí ya no me interesa. Y creo que esta convicción mía es producto de haber transitado las ideas sobre la actuación partiendo desde lo simple. Es producto de haber tenido que preguntarme en algún momento en qué se cree y en qué no.

LEA: Sin embargo, en tus obras, sobre todo en las últimas, la actuación parece muy distinta a lo que se entendía por "realismo" en ese tipo de formación actoral por

la que empezaste. ¿Qué papel puede haber cumplido tu experiencia con Bartís?

RS: Yo creo que esos procesos siempre tienen algo de cíclico. Cuando viene un teatro totalmente lírico o superexpresivo, luego hay una reacción muy violenta o un llamado muy fuerte de la realidad. Pero algunas de estas reacciones tienen formas totalmente modernas, como se observa en el caso del teatro de Federico León. El de Federico León es un teatro hipernaturalista, solo que los actores dicen de una manera naturalista textos muy raros. El teatro de Javier Daulte busca la ilusión cinematográfica, la idea de "realismo" a la que tendemos más fácilmente por la influencia de la televisión y del cine. Pero sus situaciones no contienen ningún mensaje. Es decir, no podríamos hablar propiamente de realismo o de naturalismo cuando no hay, por ejemplo, mensaje. La mimesis, en el método Stanislavski y en los estadios de la actuación que este supone, era una estrategia para la transmisión de un contenido.

LEA: Es como que hacía falta pasar por eso para llegar a cuestionarlo.

RS: Yo creo que es necesario descartarlo. Sí, creo que al menos en mi caso fue necesario transitarlo y descartarlo.

LEA: ¿Cuál fue entonces la experiencia recogida en el Estudio de Bartís?

RS: De Bartís, yo aprendí absolutamente todo lo que sé de teatro. Afortunadamente, además, yo tenía muchas diferencias con el Estudio de Bartís. Había dos cosas que me distanciaban de él. En principio, mi formación previa, mis tres años con Marcove, me habían aportado todo un sistema de formación actoral que él desprecia mucho. Y además estaba mi condición de autor cuando Bartís se encontraba en esa época rabiosa contra el texto: el texto era el enemigo. Así que yo me formé viendo y admirando

un tipo de teatro que no sería exactamente el mío. Yo fui a ver *Postales argentinas* y dije: “Yo quiero eso”. Lo más gracioso es que a Bartís me lo había recomendado mi propio profesor de dramaturgia. Cuando Bartís me vio, dijo: “Así que vos sos dramaturgo”. Así, muy despectivamente. Entonces para mí era una formación muy esquizofrénica. Un día tenía el taller de escritura con Mauricio, al otro día iba a lo de Bartís. El primer año en lo de Bartís yo lo pasé muy mal. Nada de lo que había estudiado previamente me servía, pero además él tenía para conmigo una actitud de choque porque yo escribía obras de teatro y creía que yo pensaba algo muy distinto de lo que pensaba él. Bartís pensaba que los autores no saben nada de teatro, que el teatro se escribe sobre la escena. En realidad, yo estaba de acuerdo con él, pero creía también que podía formarme en ambos campos y escribir mejor siendo actor, que es de hecho lo que hace él. Es decir, cuando él toma las obras de Shakespeare o toma *Muñeca* de Discépolo hace dramaturgia. Solo que en ese momento no lo aceptaba en esos términos. No aceptaba que se le llamara dramaturgo. Yo no sentía el mismo conflicto entre ambos roles y nunca terminaba de entender cuál era el problema. Claro, lo que pasa es que yo entré al Estudio en un momento... En mi primer año en el taller de Mauricio escribí un ejercicio de fin de año. Me acuerdo de que era verano, de que la mayoría se había ido y quedábamos dos o tres, pero él nos propuso un ejercicio de escritura de una obra corta. Esta obra corta que yo escribí ganó el Premio Nacional y fue estrenada en el San Martín. Para mí es un repugnante ejercicio de estilo de un estudiante, que se llama *Destino de dos cosas o de tres*. Quiero decir que yo tenía 19 años y tenía esta obra que había ganado un premio. Entonces yo llegué al estudio de Bartís y supongo que para él era un poco..., un poco ofensivo. Al tener tantas diferencias en relación a lo que se aprendía en el Estudio yo siempre tuve una formación muy crítica.

Por otro lado, en cuanto a la actuación, yo creo no reproducir el signo que Bartís ha imprimido en tantas generaciones de actores. Yo no me parezco ni a Omar Fantini ni a Alejandro Catalán, que son muy buenos actores formados por el Estudio. Cuando uno los ve, dice: “Este actor estudió con Bartís”. Ni yo ni Andrea Garrote, que fue mi compañera durante todos esos años, entrábamos bajo la denominación de “actor del Estudio”. Para mí eso fue como mi salvación. Tengo la sensación de que yo estaba allí aprendiendo todo —la relación del teatro con la representación, la relación del teatro con la política— y al mismo tiempo iba diferenciándome. Aprendí, además, porque lo cuestionaba, y de hecho creo que a partir de que lo cuestionaba fue que Bartís me empezó a respetar también como dramaturgo. Después de unos años de estar estudiando, él me propuso dar las clases de dramaturgia dentro del Estudio. Mientras yo seguía trabajando en el Estudio, daba clases de estructura dramática. En realidad, daba clases de lo que yo creo que hay que hacer: ayudar a los actores a organizar las escenas cuando no hay nadie detrás que se las escriba, a convertirse en escritores de las propias escenas. Esto también creo que sentó las bases de lo que a mí me pasa en el teatro. Yo no soy dramaturgo. Yo soy un actor que se escribe las obras en las que le gustaría actuar. A mí me resulta indispensable actuar. Hay algo de la literatura que no me termina de satisfacer en relación con el teatro. El actuar, el entender lo que pasa con el actor, el entender cómo el actor puede desmentir lo que está escrito, es la base sobre la que concibo las situaciones. Si yo dejara de actuar probablemente empezaría a escribir de otra manera, y eso me da mucho temor. No tiene que ver con ser bueno o ser malo. Tiene que ver con entender lo que ocurre cuando se actúa: no todos los elementos que van a construir la situación son escribibles.

Te decía... Ahora tengo la sensación de que yo estaba allí aprendiéndolo todo y me estaba diferenciando además. Pero en ese momento no me daba cuenta de que

yo me diferenciaba. Yo decía: “Eso que hacen ellos yo no lo puedo hacer y además creo que no me interesa”.

Igualmente, hay una zona importante de las ideas de Bartís con las que yo estoy de acuerdo. Vos fijate que muchos de los mejores actores que han salido del Estudio están con problemas para encontrar obras que les interesen. Los llaman para proyectos y terminan siendo un problema, porque el Estudio de Bartís es un estudio muy extremista en relación a esto que te pasa con la actuación. Él decía: “Si no hay obras que nos interesen porque nuestra generación de escritores no está escribiendo lo que nos interesa, va a haber que escribir las obras sobre la escena. Algo con lo que yo estoy totalmente de acuerdo. Mi diferencia con Bartís era más bien estética. Ese signo formalmente tan cargado, alienado, de cierta actuación, que es un signo extraordinario en él como actor, o en Pompeyo Audivert, pertenece a actores de una determinada generación que ya no es la nuestra o que no nos está hablando con la misma sensibilidad. El intento de Bartís, por ahí, era ese intento de reproducir su signo en otras personas. Eso puede ser peligroso. Es decir, cuando te digo que de Bartís he aprendido todo, me refiero a todo, lo bueno y lo malo.

LEA: ¿Vos decís que lo malo o lo que no querías hacer lo aprendiste sin que fuera la intención de Bartís?

RS: No, yo creo que él es absolutamente consciente de lo que produce, que dice ciertas cosas para que la gente pueda tomar partido. Una de las cosas que más aprendí es a no imponer jamás mi estética en mis alumnos. Eso lo aprendí de Kartun, que en ese sentido es todo lo opuesto a Bartís. Es un modelo de maestro. No importa tanto cómo escriba él. De hecho muchas veces sus alumnos ni siquiera han visto sus obras. Pero él sabe exactamente cómo acompañarte. Si vos pensás en los discípulos de Mauricio —Veronese, Federico León, Andrea Garrote, Tantanian, yo—, no hay dos que escriban igual.

LEA: Y casi nadie se parece mucho a él.

RS: Y nadie se parece a él además. Mientras que con Bartís pasa lo contrario. Sí hay un signo Bartís. No está ni bien ni mal. Pero, afortunadamente, yo pude terminar de manera muy abrupta con el Estudio “Bartís” porque nos peleamos. De hecho no nos hemos vuelto a hablar desde hace como diez años. Y digo afortunadamente porque en un momento fue como muy grave para mí que mi relación con el teatro pasara por una suerte de creencia en lo que se gestaba en ese estudio: la idea de una secta. Y de pronto yo ya no era más parte de esa secta y eso era muy raro. No sé si me interesaba el teatro. Me interesaba el teatro que se producía allí y el diálogo que ese teatro entablaba con lo de afuera. Por suerte el hecho de que fuera tan drástico mi corte implicó..., bueno, esto de matar al maestro y de darme cuenta que el maestro es una ilusión, es una ilusión creada por un pacto tácito de ambas partes. Yo te voy a creer durante un tiempo porque si no, no hay nada que pueda aprender. Luego me ha sido difícil encontrar ese rol del maestro, después de esa ruptura. He hecho otros cursos y he visto lo que piensan otras personas, pero la relación ha sido más bien de colegas.

LEA: ¿Eso es lo que pasó con Sanchis Sinisterra, por ejemplo?

RS: Bueno, con él sentí justamente una relación como de colegas. Nunca he podido volver a ponerme en esa situación de maestro y alumno. Me parece que fue justamente por lo tajante de la ruptura con Bartís y además porque yo ya tenía mis propios alumnos también. Cuando uno ya tiene sus propios discípulos y están produciendo obras, eso también enrarece mucho la relación con el maestro. El corte con Mauricio Kartun, en cambio, no existió. Yo estuve como seis años con Mauricio. Luego seguía discutiendo mis obras con él como las podía discutir con un amigo. Habiendo sido el mejor maestro que yo he conocido, Mauricio siempre se encargó de que uno no

sintiera que hasta que no te dieran una especie de título habilitante... Para nada, ha sido siempre muy muy generoso. Fue él quien insistió que presentara mi primera obra al Concurso Nacional. Yo ni siquiera sabía si me iba a dedicar al teatro en esa época. Yo empecé a estudiar teatro porque estaba cansado, terminé el secundario agotado y no quería estudiar nada en ese momento. Me tomé un año y dije: “Bueno, como en este año no voy a estudiar nada, voy a hacer un curso de teatro”. Y al año siguiente me iba a meter a estudiar ingeniería nuclear.

LEA: Y del trabajo junto con Javier Daulte y Alejandro Tantanian en *La escala humana*, ¿hay algo que te modificó? ¿Se modificó algo en tu manera de trabajar?

RS: Toda obra te modifica, sea con otros o no. Lo que fue allí muy singular fue el proceso. Creo que tal vez a ellos los haya modificado más que a mí porque yo ya había trabajado de a dos o en grupo. El trabajo en el estudio de Bartís solía ser así. Además, una de mis primeras obras, que fue la que coescribí con Andrea [Garrote], *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo*, fue escrita así. Se tiene la sensación de que el capricho de uno, lo que uno quiere meter en la obra, cuando se lo quiere explicar al otro se te deshace como arena entre las manos. En los procesos grupales pasa algo muy curioso, que es que los otros tienen justificaciones más serias y más coherentes para lo que yo propongo que yo mismo. En ese sentido, fue un proceso muy gozoso, es decir, fue una enorme travesura y se dio lo que nosotros dijimos en su momento, que sigo pensando que es verdad: la obra no es la sumatoria de las estéticas de tres personas es como la invención de una cuarta persona que tiene una estética particular. Fue muy curioso porque la obra se escribió íntegramente antes de empezar a ensayarla. También se dieron roles diferentes dentro del trabajo. La primera escena la escribimos entre todos. Luego Tantanian se fue de viaje. Javier y yo la seguimos escribiendo y él hacía una especie de tutoría. Nos hacía preguntas. Nos preguntaba el porqué de algunas

situaciones. Es una obra muy arbitraria y en la necesidad de explicarle esa arbitrariedad es que decimos que el valor de la obra era justamente su arbitrariedad. Luego esperamos que Tantanian volviera, y todo el final, la escena 7, que es la última hora o los últimos 45 minutos de la obra, la escribimos los tres juntos sentados en la computadora. Parábamos y lo volvíamos a retomar al día siguiente. Se seguía donde habíamos dejado. Pero era un momento en que ya sabíamos lo que faltaba, lo que la obra debía incluir, incluso cómo debía terminar. Creo que lo que más me modificó a mí fue la forma reveladora que tuvo el proceso, el descubrimiento de que se puede escribir más rápido de lo que normalmente lo hago. También yo siento que siempre me he dado muchas explicaciones para justificar lo que son simplemente caprichos, y en esa relación, donde el capricho está puesto claramente en otro, uno lo puede ver. Luego me di cuenta de que cuando una obra es escrita para un público esto es lo que ocurre. El público está más dispuesto a adherir más alegre e ingenuamente a lo que uno quizás se cuestionaría tanto y tanto y tanto que lo transformaría en una reflexión narcisista. Es decir, como a mí me interesó tanto esto porque lo estoy cuestionando tanto, debe tener cierto interés. Y a lo mejor no tiene ningún interés y uno ya ha perdido de vista que no tiene ningún interés. En cambio cierta espontaneidad que es verificada por otro en el proceso creador hizo de nuestra experiencia lo contrario. Fue un proceso de festejo de la broma ajena. Esto, que fue muy gozoso, yo lo aprendí para mí. Trato de escribir mis obras más esquizofrénicamente, como si lo que yo pienso de mis obras no fuera tan importante, como si hubiera otras miradas.

LEA: ¿Y has conseguido esa espontaneidad? ¿Has conseguido despreocuparte un poco de las justificaciones?

RS: Yo creo que sí. En mi caso, esto se ve claramente en los procesos en que he trabajado con los actores, como en el caso de *Bizarra*, o como en dos obras que estoy escribiendo ahora: *Bloqueo* y *Acassuso*, donde

no estoy trabajando en el escritorio. Miro a los actores y les digo: “Decí tal cosa”, entonces el actor se entusiasma y lo dice. Esta es también la forma natural de trabajar de Bartís. Uno no se sienta solo en el escritorio a redactar un texto. Creo que este proceso tiene que ver con esta idea del festejo de lo arbitrario y cómo esto genera una enorme cohesión intelectual, humana, lúdica, que es totalmente diferente a la reflexión del escritor que elabora ideas.

LEA: Pero al mismo tiempo en tu obra se intuye un gran interés por la reflexión teórica, y también te has orientado hacia la teoría en tus ensayos y conferencias, por ejemplo.

RS: Sí. En cuanto a la presencia de la reflexión en mi obra, yo creo que tiene que estar en el momento de la confección de la situación. Yo sé por qué me interesan determinadas obras más o determinados procesos. Sé qué es lo que dicen. Lo que para mí hay que tratar de evitar es depositarlo en los diálogos. Hay autores de teatro que, cuando tienen una idea, hacen que sus personajes la digan. Esta es una enorme diferencia entre el noventa por ciento del teatro que yo leo y lo que yo creo que hay que hacer. Es una enorme diferencia, de hecho, con el teatro europeo. Es en el diseño de la situación donde yo encuentro la poética teatral. Ahí es donde está la reflexión. Reflexiones en relación con el tiempo, la percepción, la arbitrariedad, el funcionamiento de lo que está vivo. A mí me preocupa la vida y no los discursos sobre la vida. Lo que está vivo lo enseña más la física que la dramaturgia. Cuál es la forma de lo vivo, cuál es su organicidad, cuál es su estructura. La vida es compleja, no es simple. Y todo el teatro, todos los manuales de dramaturgia te tratan de enseñar a simplificar, a encontrar fórmulas más o menos estables para una situación que es inestable como el agua en ebullición. Este tipo de cosas las dicen más los científicos cuando hablan, por ejemplo, de lo que llaman el proceso creativo, cuando hablan del enganche de fases en sus reflexiones sobre los planos de referencia, cuando se

refieren a la idea, a la aparición de la idea en el cerebro como un proceso químico. Estas explicaciones son mucho más coherentes que los métodos de escritura dramática y sus principios de acción, personaje, estructura. Pero si bien es importante toda esta reflexión teórica sobre el proceso de la vida, por ejemplo, escribir de una manera vital es algo que llega a ser instinto, se aprende con la práctica, se aprende a confiar en el instinto. Te lo pueden decir en tu primera clase de teatro, pero no lo vas a entender. Y no vas a entender sobre todo cuál es la manera de explotar tu instinto y proponer un tipo de escritura personal. De todas maneras mi teatro es muy reflexivo. Incluso las obras son para mí reflexiones teóricas. Una obra como *La modestia*, donde hay dos historias contadas en paralelo y nunca confluyen...

LEA: Esa obra, la organización de esa obra, ¿nunca le hizo acordar a “Todos los fuegos el fuego”, de Cortázar?

RS: No, no me hizo acordar. Es curioso que lo menciones porque ahora hay algo muy similar en una de las obras en que estoy trabajando: *La paranoia*, que será la sexta parte de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. En realidad sería más parecida a “La noche boca arriba”, donde hay una doble realidad y lo que se cree real no lo es. Pero no, la verdad que no me hizo acordar. Yo la verdad que a Cortázar lo leí muy de adolescente, que creo que es la mejor época para leerlo. Pero lo que quería decir sobre *La modestia*, como ejemplo de la reflexión teórica que son para mí mis obras, es que independientemente de lo que pasa en cada una de las historias, hay una decisión previa totalmente arbitraria: que las historias sean dos y no una. Esto cuestiona de hecho el *quid* del teatro occidental, que es la idea de la unidad como valor, lo uno como valor. Aquí las historias son dos y se genera el intento desesperado de la razón por transformarlas en una. Me pregunto por qué cualquier cosa que se resista a ser una sola produce un deseo de embudo, un deseo de reducir a la unidad. En ese sentido la obra se constituye en un laberinto.

LEA: ¿La finalidad sería cuestionar los hábitos de interpretación del público?

RS: Sí. Pero lo que más me interesa es que los hábitos de interpretación no son arbitrarios, no están separados del resto de los hábitos de la vida. La gente interpreta así su propia vida y cree que la vida le da signos, que la casualidad no existe sino que todo está tratando de significar. La gente tiene intentos de racionalización y de simplificación. Lo que hace mi teatro es justamente generar tapices que hacen que la razón entre en cierta crisis. Esa es la reflexión teórica que me interesa proponer: cómo percibimos el mundo, por qué ciertas obras se resisten a esa percepción. Lo mismo aparece en otras obras más mucho más bizarras, como *Fractal*, en que hay dos actos sin aparente relación entre sí salvo que alguien ha mandado un video en el primero y el video reaparece en el segundo. Este video empieza a tener un valor emocional inexplicable y uno se pregunta por qué alguien en el primer acto está enviando un mensaje en video sin saber muy bien a quién. El personaje envía este mensaje desesperado a la nada y alguien que no es su destinatario original lo recibe al final de la obra, lo cual parece darle sentido a todo lo que está en el medio, que carece de sentido. O carece de significado, debería haber dicho en realidad. Ese es el lugar donde yo reflexiono sobre la realidad, en vez de pedirles a los personajes que tengan la lucidez para decir grandes ideas. Yo no compro ese paquete.

LEA: Además la gracia está en eso justamente, en que los personajes no se den cuenta de las situaciones que enfrentan...

RS: Y sí. Ese es un territorio que hay que dejarle al interpretador, al público. Esto es algo que aprendí de Sanchis [Sinisterra], que es muy divertido. El dice que es necesario que los personajes tengan dos o tres decibeles de coeficiente intelectual menos que uno porque si no, no se van a ver atrapados en las situaciones que necesitamos

que los atrapen. Casi todos mis personajes son bastante idiotas, incluso los que se creen muy inteligentes, sobre todo los que se creen muy inteligentes. Pero esta es una necesidad formal. En otros sentidos se puede decir que los personajes sufren igual que todo el mundo, o son malos o buenos igual que la gente. Pero si no hay cierto grado de ingenuidad idiota, no se va a poder producir esa maquinaria reflexiva distinta de la maquinaria racional con que leemos la realidad, se va a parecer a una imitación de situaciones reales y no se va a producir reflexión alguna. Lo digo porque los teatros oficiales, el *establishment*, supone que las grandes obras son las que dicen las grandes cosas. Yo creo que las obras son buenas en la medida en que no las dicen, sino que inducen a pensarlas, y eso se logra en la mecánica de las situaciones, no en el diálogo. Yo soy un anticlásico en ese sentido, detesto la mayoría del teatro clásico que es reciclado por cada época y que es forzado a decir distintas cosas por la belleza de lo que se dice. Para mí está yermo, es estéril. Acabo de ver el peor *Woyzeck* que he visto en mi vida, el de García Wehbi. ¿Lo viste?

LEA: No, todavía no. ¿No es muy buena?

RS: Es ofensiva. Es ofensivo que además el teatro oficial [la obra estaba en el Teatro Municipal San Martín] piense que con eso ha cubierto la franja del nuevo teatro. Esa es la idea que parece tener todo el mundo. *Clarín* le pone excelente. Andá a verla porque es increíble. Es una vergüenza. Es una vergüenza cómo actúan, es una vergüenza cómo cantan. Todo está mal elegido. Todo mal elegido a la vez y la suposición de... viste... esta cosa de provocar al público, que venga a ver sangre... Es tremendo.

LEA: Parece que hay gente que tiene la impresión de que eso sigue siendo "lo nuevo". Si es que existe lo nuevo... Porque siempre tenemos la impresión de que hay algo nuevo, pero a veces no sabemos bien qué es. Hay gente que piensa que lo nuevo es esa forma de vanguardia muy provocadora.

RS: Es un problema de la palabra. Cuando uno dice “la vanguardia”, piensa que es nuevo, y la vanguardia es de los años 30.

LEA: En tu obra también se observa una reflexión teórica importante sobre la misma cuestión de la representación. ¿Cómo se han ido modificando esas ideas a lo largo de tu producción?

RS: Se han ido modificando mucho. De hecho, vos sabés que yo a mis primeras obras las detesto, que me parece que han sido escritas por alguien que no era yo, y me pasa cada vez más ferozmente. Me pasa más cuando leo obras de colegas y veo que las primeras obras de Daulte, por ejemplo, son muy buenas, son muy coherentes con lo que está haciendo ahora; las primeras obras de Fede León se parecen mucho a lo que hace ahora también. Las obras de Veronese..., a veces uno no sabe bien cuál fue escrita en los noventa y cuál escribió en el 2000. Mis primeras obras me parecen escritas por otra persona, completamente incomprensibles para mí.

LEA: ¿Tenían mucho más que ver con el absurdo?

RS: Mucho más que ver con un absurdo formal. Pero, sobre todo, creo que esto se debe a que se trataba de textos escritos antes de empezar a dirigir. Trataba desesperadamente de mandar mensajes al director explicándole que dentro de la propia obra no convenía hacer lo que la obra decía: “No actúes, no representes lo que estoy escribiendo”. Entonces están llenas de acotaciones o redundan en: “El mundo es absurdo, cuidado, no representen”. Eran intentos desesperados de decirle al director que no solemnizara el objeto. Pero eran tan desesperados que a mí esas obras ahora me molestan. Como decís vos, se podrían encasillar como obras absurdas o que tienen más que ver con la vanguardia. De todas maneras, cuando alguien a mí me dice que mis obras son absurdas a mí no me gusta del todo.

Cuando yo era chico, en casa había una biblioteca heredada de mi tío abuelo y era una biblioteca muy rara. Le gustaba mucho el teatro, de vanguardia, y tenía los libros de Adamov, de Ionesco, de Anouille, de la vanguardia francesa sobre todo. Y, cuando yo tenía seis o siete años, empecé a leer, a escribir, a hablar y a caminar todo en la misma época. Fue a los seis años, antes era una especie de... Yo empecé a leer todo lo de esa biblioteca, de muy chico, insisto, seis, siete, ocho años... Comencé a leer a los escritores de la vanguardia teatral, los surrealistas, los dadaístas, los que tenían una relación con lo infantil, una relación buscada, un intento de volver a una cosa primitiva que los niños logran naturalmente, otra forma de comprender lo real. Para mí esos libros eran completamente coherentes. Yo los leía como si fueran literatura infantil. Y los leí muchas veces, además, porque me gustaban mucho. Cuando fui más grande, catorce o quince, toda la literatura que uno aprende en el secundario para mí era rara, porque para mí la literatura era eso otro. Es decir que para mí la vanguardia nunca fue la deformación o la ruptura de algo previo sino que fue el *establishment* y la ruptura eran las obras más clásicas. En mi cabeza las cosas estaban ya dadas vuelta en cuanto a lo literario. Lo mismo si pensamos en otro orden de lecturas. Yo leí primero a Cortázar y después a Borges. Entonces en mi cabeza estaba primero *Rayuela* o *El libro de Manuel* y después el cuento más tradicional. Entonces, naturalmente, me pasan dos cosas: primero que siento que toda actitud absurda es una actitud infantil y, segundo, que siento que el naturalismo, el realismo o cualquier tendencia artística que oculte la forma, que no la exponga tanto, es una actitud madura. Cuando yo empecé a escribir teatro y mis primeras obras eran absurdas no es porque yo adhiriera, es porque yo pensé que el teatro era eso. Lo otro a mí me sigue costando bastante entenderlo. El teatro de Shakespeare, por ejemplo. Hay obras que me encantan y obras que me parecen un desastre. Me gusta mucho *Macbeth*, me gusta mucho *Troilo y Crésida*, me gusta

mucho *Tito Andrónico*, me gusta *Hamlet*, *Romeo y Julieta* me gusta mucho también, y detesto las históricas, viste, los *Enriques*. Pero, por ejemplo, con autores como Miller, O'Neill, lo que sucedía es que yo leía y no entendía, me parecían demorados, me parecía que no lograban nada con el lenguaje. Hasta que conocí a Chejov, que es mi autor favorito, que logra una extraña mezcla de ambas cosas si es leído en la dirección equivocada, ¿no? Mis primeras obras son absurdas porque yo pensé que escribir era ese acto. Insisto, yo escribí mi primera obra a los diecinueve años, cuando el conocimiento de la literatura era el que traía de la escuela secundaria, que es ninguno. Pero había leído mucho. Creo que casi todo lo que yo leí en mi vida lo leí antes de cumplir los veinte años. Después empecé a leer mucho menos. Cuando una novela no me interesa la abandono. Antes leía todo. Entonces qué pasa. Claro, mis primeras obras son absurdas, pero yo siempre trato de disculparme de eso y digo: "Bueno, yo no sabía que existía otra forma de concebir el teatro". Pero, al mismo tiempo, tenía como una especie de resistencia a que las consideraran absurdas. Cuando yo leía las primeras críticas que se hacían de mis obras, que en general eran muy elogiosas, yo sentía que todos estaban equivocados: no había nada de absurdo, la realidad era eso. Yo siempre he llamado "realistas" a mis obras. Luego creo que llegué a una especie de acuerdo con la recepción de mis obras que es que, bueno, yo hago una especie de realismo extrañado, a la manera de Pinter. Pero al no ser inglés, todo está bastante más degradado, como ocurre acá. De todas maneras, no tengo una preocupación por definir eso que hago. Sí me pasaba al principio, por lo menos me interesaba señalar lo que no hacía, no quería que mis obras se identificaran sin más con el absurdo. Para mí era desesperante, porque cualquier obra que se autoseñale como absurda está condenada a fracasar. Creo que el público ya está muy acostumbrado a leer el absurdo. Yo no sé cómo siguen haciendo obras como *La cantante calva*.

Teatros oficiales de muchos países programan *La cantante calva*.

LEA: El efecto que provocaba no se puede volver a repetir, con esa obra al menos...

RS: No, yo pienso que no. También pienso lo mismo de *Woyzeck*, una obra que ha perdido totalmente su vigencia. Los absurdistas son los últimos clásicos que creo que se han permitido. Después de ellos, se acabaron. Ahora son solo intentos de reciclar cualquiera de las cosas previas para que tengan sentido para la contemporaneidad. Yo creo que representan el último plan de la humanidad. Como si se hubieran dicho todos juntos: “Ahora vamos a deconstruir el lenguaje”. Ahora no, ahora hay respuestas personales ante distintos estímulos poéticos y yo creo que esto es una suerte, es una suerte que no haya necesidad de enrolarse en ningún movimiento.

Luego qué pasa, que la palabra “absurdo” en este país ha empezado a significar cosas distintas que en otros países. Ha empezado a leerse dentro de una falsa bipolaridad: absurdistas *versus* realistas. De esa manera ha usado el término la crítica. Cuando uno dice que Pavlovsky y la Gambaro hacían un teatro absurdista, y Tito Cossa y Rovner hacían un teatro realista, y que luego, en los últimos años, estas cosas se empezaron a invertir, mi generación, supongo que a vos te pasa algo parecido, la vemos como una muy falsa dicotomía. Yo no puedo creer que en la época en que estrenaban las obras de Griselda [Gambaro], como *El campo*, se la acusaba de ser extranjerizante, europeizante, o se decía que sus obras no eran argentinas, cuando son las obras que mejor representan el estadio poético de nuestro país en aquella época. Mientras que las obras supuestamente más representativas de esa época — representativas de la clase media—, *El puente*, *El pan de la locura* y demás, han perdido su representatividad. Yo no estoy juzgando los valores de unos o de otros. Estoy juzgando cómo se las nomenció. ¿Por qué a unas se las

llamó “absurdas” y a otras se las llamó “realistas”? Para mí, la palabra “absurdo”, incluso cuando se ha tratado de elevarla a la categoría de movimiento casi político, ha sido una forma de decir que algo no pertenece al corpus de lo maduro, de lo serio, de lo estable. Entonces yo siempre he tratado de liberarme de esa dicotomía, que es una falsa dicotomía y de entender que algunas de mis obras, las primeras, se parecen formalmente a la vanguardia absurdista francesa. Eso, punto. La palabra no querría decir nada más que eso.

LEA: Después de esas primeras obras, ¿cómo se fueron transformando tus procedimientos y tus ideas sobre la representación?

RS: Hibridándose. Mis primeras obras tienen un acercamiento directo, expreso, expuesto, hacia el lenguaje, a lo lingüístico como tema, como en el caso de *Remanente de invierno*, donde el lenguaje es el tema de la obra. Luego he ido ocultando bastante más ese acto de desnudar la forma, de mostrar la forma. He dejado de pensar en el tema. Mis últimas obras ya casi no tienen un tema expreso. Sin embargo, el movimiento permanente de trabajo con el lenguaje persiste. Lo que pienso en relación al lenguaje se ha ido diluyendo un poco y ya no me preocupa tanto decirlo sino que subyace al proceso. Escucho los textos dichos por los actores y los cambio hasta que se genera el suficiente chisporroteo de polos opuestos como para sentir que el texto tiene valor. En *La estupidez* también hay muchas escenas donde el lenguaje está puesto en primer plano, pero ya está más disfrazado por la situación, y lo que ocupa el primer plano es la situación. Los yanquis que están haciendo el asado nunca dicen “asado”, yo me he cuidado muy bien de eso. Se supone que la obra transcurre en Las Vegas, así que hay palabras que estarían prohibidas. Dicen “la cajuela del auto”. La obra está escrita en un castellano neutro, pero tampoco se nota, salvo posiblemente cuando aparecen algunas palabras que quiebran esa regla. Seguramente si la hubiera escrito hace muchos años,

hubiera hiperexplotado estas palabras y estos recursos lingüísticos, como en el caso de *Remanente de invierno*, donde la manera de hablar pasa al primer plano. No es que yo descrea ahora de eso. Lo que pasa es que siempre tengo el trauma ilusorio de que una actitud es inmadura y otra es más madura. La actitud inmadura sería la del regodeo en esa situación donde la forma se presenta como tal, se presenta como forma. En *La estupidez*, en cambio, aparecen dos policías que están discutiendo sobre los idiomas, pero yo creo que allí aparece algo más interesante que el mero absurdo: la idea de que el lenguaje es anónimo, de que no le pertenece a nadie. Cuando ellos dicen: “Esto que nosotros hablamos no es inglés”, lo están diciendo en castellano. Es muy divertido lo que pasa con esa escena cada vez que la obra se tradujo, sobre todo cuando se tradujo al inglés. La obra perdió el cincuenta por ciento de sus bromas porque...

LEA: Como cuando aparece la publicidad con acento español...

RS: Claro, el traductor alemán me preguntaba por qué la obra dice eso de “cómprate un pompocho”. Yo le decía: “No sabemos, pero nosotros estamos acostumbrados a escuchar el español o el portorriqueño e intuir que algo debe ser”. Y no nos preocupa nada y seguimos mirando la televisión. Como el acostumbramiento a un idioma que no es el tuyo, que funciona para otros, que se ha tomado prestado. Yo empecé a pensar en qué país no tienen este problema. No hay ningún país en que el idioma haya llegado a una estabilización tal. Ha habido intentos de formalizar el idioma, como en el caso de los españoles que durante mucho tiempo se negaron a poner carteles en inglés o que para todo lo que se inventaba en la computación buscaban una palabra en castellano, mientras que todo el resto del mundo utiliza la palabra inglesa. Siguiendo este método, los españoles han llegado a decir cosas increíbles. Todo esto tiende a preguntar a quién le pertenece el lenguaje y por lo tanto quién es dueño de

establecer cuáles con sus reglas. Este tipo de reflexiones que siguen apareciendo todo el tiempo —mis personajes hablan raro, no están en completo dominio de lo que quieren decir, quieren decir algo y lo dicen mal— son formas de traducción más maduras de algo que al principio yo necesitaba exponer con absoluta franqueza. Ahora ya no. El director de mis obras soy yo. Mi única preocupación es hacer posible, cuando dirijo, lo que está escrito. Esa ya es una preocupación bastante grande: hacer posible la obra. ¿Qué entendemos por posible? ¿En qué cosas creemos y en cuáles no? Yo estoy convencido de que hay una larga lista de cosas irrepresentables en el teatro. A veces porque son simplemente imposibles de poner en escena. Otras veces porque se han transformado en clichés en función de las miles y miles de veces que se han visto. Entonces estos recursos empiezan a hablar antes del teatro que del mundo que se está viendo, y el público se comienza a preocupar por la realidad más que por el juego de la ficción.

Es un ejercicio que yo hago mucho con los alumnos. Les pido en la primera clase una lista de cosas irrepresentables para la escena. Es muy curioso porque algunos se piensan que es una pregunta filosófica y dicen, por ejemplo, un muerto, no puedo poner un muerto porque todo el mundo sabe que no está muerto. Y yo pienso que justamente por eso sí se puede poner. Lo que no se puede poner es alguien que se lastime con un vaso de vidrio que se rompe porque empieza a aparecer la realidad por encima de la ficción y el público empieza a pensar: “Uy, se rompió el vaso, mirá, a los actores los hacen caminar descalzos, alguien se va a lastimar”. El público se comienza a preocupar por la realidad más que por la ficción del juego. Lo de los muertos ponelo, pero tiene que estar claro que es un muerto trucho, si no, no es un muerto teatral. Es decir, no se trata de una pregunta tan filosófica, es una pregunta completamente técnica. Otro ejemplo: no podés poner un personaje atado en escena. Son ideas muy locas las que

estoy diciendo. Pero lo primero que te viene a la cabeza es: “Seguro que hace que está atado porque después se tiene que desatar para salir en el apagón”. Y estás pensando en que no está realmente atado. Ese tipo de recursos no es que estén mal en la medida en que vos puedas explotarlos. El espectador siempre está pensando en la trampa. Entonces uno puede proponerse usar ese pensamiento desviado, ese pensamiento formalmente tramposo del teatro para descubrir qué es lo representable y qué es lo irrepresentable. Otro ejemplo: borrachos en escena, es algo que no se puede.

LEA: Sin embargo, vos ponés a Andrea Garrote borracha en una escena de *La estupidez*.

RS: Pero ella no actúa la borrachera. Actuar los efectos de la borrachera es una situación que el teatro ha agotado por parecido consigo mismo. Todos estos conocimientos a los que me refiero influyen en la escritura, pero son zonas de la escritura teatral que se alimentan de la experiencia de la dirección y que nunca podrían provenir del campo de la literatura: un borracho en la literatura es un borracho perfecto porque está sostenido exclusivamente por la palabra, un muerto en el cine es un muerto perfecto. En el teatro, el público piensa en cómo es ejecutado. Por eso me gusta mucho a mí el teatro de Pinter y por eso me parece genial que le hayan dado el Nobel. Pinter inventó algo terriblemente complejo que ahora parece muy simple. No pone nada en escena que no sea gente sentada, hablando, tomando una copa de cherry, de jerez. Todo lo que trae de afuera es traído por la palabra. Es un invento extraordinario, no es un invento de la burguesía, como a veces se supone, que Pinter es un burgués. Puedo creer en todo lo que hay porque nada de lo que hay destruye esa ilusión perfecta. Lo que me genera más problemas es toda una zona bastante ingenua de la teatralización. Si yo veo un personaje con nariz de payaso, como pasaba en

algunas obras de Beckett, ya no puedo seguir mirando. Pero no es culpa de Beckett. Lo de Beckett es una revolución. Es culpa del excesivo formalismo que vino después y que ahora provoca problemas con cualquier intento de preanunciar demasiado la forma.

LEA: Después de esa primera etapa en que desnudabas la representación, ¿qué vino?

RS: Admitir un poco que solo se puede trabajar con la forma. Pero trabajo con lo formal para referir a aquello que la forma no puede decir en sí misma, lo que yo llamo el sentido.

Pompeyo Audivert dice algo muy atractivo: la izquierda supondría que el lugar en donde se producen los cambios es en las formas y que la forma es una especie de envoltorio para hacer más apetitoso el contenido. Claro, la izquierda siempre ha pensado en términos de un contenido que debe llegar a las masas, y cuál es el camino: la forma. Es muy atractiva esta reflexión. Primero, porque implica que los dos son indivisibles, cosa que ya sabemos y que Beckett enuncia con claridad: la forma es contenido. Luego, porque permite advertir que solo se puede trabajar con la forma. Pero lo que me interesa más ahora es trabajar con las formas para referir a aquello que la forma no puede decir, el sentido. Yo solo puedo trabajar con significados, que son forma, pero trato de referir al sentido. Para que quede más claro, en mis obras muchas veces hay policías, mis obras suelen ser policiales. Para mí, el modelo básico de narración es el modelo del policial, porque el espectador se identifica con el investigador. El tiempo transcurre hacia adelante, solo que yo quiero saber quién es el asesino. Hay un enigma y quiero resolverlo. *Edipo* es así, un buen policial. En mis obras, entonces, hay policías. ¿Qué implica poner policías en el teatro? ¿Y qué implica poner un policía en una obra de teatro en Alemania o ponerlo en Argentina? En Alemania, poner un policía es como poner un cartero. La policía nunca estuvo ligada a la idea de represión como

ocurrió aquí. Esto también fue una discusión que teníamos mucho con *La escala humana*, una idea que Javier Daulte también venía trabajando desde hacía mucho tiempo. El problema de que el teatro simbólico se hubiera afincado en la Argentina era que si vos ponías un militar en escena, el símbolo ganaba a cualquier cosa que hicieras para tratar de mostrar que ese personaje escapaba de lo simbólico. Por eso me pregunto cómo hacer para poner *Woyzeck* hoy en día: ocurre en un cuartel, todos son milicos. Me pregunto si se puede. Entonces pensamos que, si era posible huir del símbolo, había que empezar por contradecir aquello que precede a la obra, aquello por lo cual uno sabe de antemano que los militares o los policías son los personajes delesnables. ¿Cuál es el mecanismo? Bueno, en *La escala humana* ponemos una madre de familia. Una madre de familia puede ser un cliché, salvo que yo sepa que es un cliché y entonces pueda trabajar deconstruyéndolo hasta darle tantos rasgos secundarios como sean necesarios para hacer olvidar que es una madre de familia. La nuestra es una madre de familia que mata a sus vecinas. Entonces deja incluso de ser costumbrista. Cuando algo deja de ser costumbrista, vos podés permitirte el lujo de hablar de las milanesas y de los limones, podés permitirte la incursión en lo que está a la vuelta de la esquina. Pero solamente porque primero lograste el proceso técnico anterior. Los policías en mis obras no suelen cumplir con ese rol represor que los precede. En *La estupidez*, la escena del beso entre los dos policías es desesperante solamente porque cuando el público los ve está pensando en *Chips*, son los policías de *Chips* que en la obra se besan. El juego consiste en citar algo que precede y comenzar a deconstruirlo. A partir de allí, el público puede aceptar que cualquier cosa que les pase es posible, por más rara que sea, porque está deconstruido su juicio sobre ellos. Ya está desarmado, está desarticulado.

LEA: El juicio argentino sobre todo...

RS: Mirá, te cuento que nos ha ido mucho peor en otros países, donde la escena del beso es mucho más grave que en Argentina. Algunas personas intentan reírse y otros: “Shhhh”, cuando la escena evidentemente está armada como un chiste. Pero bueno, hay muchos países donde todavía no pueden entender que lo que nosotros hacemos en *La estupidez* es en serio. La gracia está en tomar un disparate absoluto y hacerlo en serio. El país donde peor nos ha ido es México, yo creo.

LEA: Claro, en México tal vez el teatro esté más vinculado con la seriedad.

RS: Hablan demasiado de la cultura. De todo país que habla tanto de la cultura yo empiezo a sospechar. Por su ilusión de representación, naturalista, al estar tan cerca de los Estados Unidos, y como la obra ocurre en Las Vegas, una zona fronteriza, para ellos nosotros estábamos actuando mal una serie de televisión. No podían ver la diferencia. No podían comprender por qué decimos: “Ya están los choris” en vez de “ya están los *hot dogs*”. Esas selecciones de lenguaje de que te hablaba antes que responden al propósito de ver en qué momento establecer las reglas y en qué momento quebrarlas para lograr aire y para lograr desolemnizar el objeto.

Como te decía, uno de los procedimientos que uso es citar algo previo para deconstruirlo. Entonces el público puede aceptar cualquier cosa, todo puede ser posible, por extraño que sea, porque está deconstruido su juicio previo. Ya está desarmado, se ha desarticulado para lograr aire y para desolemnizar el objeto. Este es el único país en que el teatro busca desolemnizarse desesperadamente. En otros países no hay problemas con lo solemne.

LEA: ¿A qué pensás que se debe?

RS: En mi caso eso se da porque estudié con Bartís y entendí que este es un país donde la vida política es tan solemne, tan mentirosa, tan ceremonial y nos ha hecho

tanto daño, que todo el mundo percibe lo solemne como el enemigo. Se ha apoderado de lo solemne una forma de vida política muy ligada al Mal. Aquí lo solemne es el Mal, es el encubrimiento, la hipocresía de la iglesia durante la dictadura, es la hipocresía del orden militar. Uno ve ahora los videos de los discursos de Videla y no entiende que todo un país haya creído en esa fórmula tan teatral y solemne a la vez.

LEA: ¿A qué te referís con esa idea de lo solemne?

RS: Para mí lo solemne se define de una manera muy fácil: lo solemne es aquello que no acepta otra mirada que la propia. Una obra de teatro de humor puede ser muy solemne en la medida en que establece bases previamente barajadas acerca de qué me debe hacer reír y qué no. Esa para mí es la forma de quienes hacen humor con la técnica del *clown*. La obra sienta esas reglas y es la manera que tiene la obra de reírse de algo. No acepta otras miradas. Para dar un ejemplo extremo, el mimo también es solemne. Si yo intento conmoverme con el mimo que se quedó encerrado dentro de una caja y no puede salir, me es imposible. No admite una mirada que esté más allá de su propia regla. Así que para mí lo solemne no tiene que ver exclusivamente con lo serio. De hecho, hoy en día la mayoría de las comedias terminan siendo tremendamente solemnes, porque no permiten pensar en otra cosa. Y yo creo que el espectador tiene el derecho de intervenir en la obra con su mirada y de ver lo que pasa desde otro punto de vista. El noventa y nueve por ciento del teatro que se ve es solemne. El noventa y nueve por ciento de las maneras en que se analiza el teatro es solemne, porque justamente lo que los críticos suelen hacer es estudiar la obra hasta descubrir cuál es esa regla que establece el punto de vista, y naturalmente se termina por negar matices al objeto en vez de darle nuevos matices.

LEA: En algunos ensayos y conferencias has planteado una relación estrecha entre la crisis de los modos

de representación teatral y nuestros problemas para creer en la representación política. ¿En qué sentido se conectarían ambos fenómenos?

RS: Yo he empezado a pensar más seriamente en todo esto desde que viajé, observando otros sistemas políticos representativos que funcionan mejor que el nuestro. Cuando los alemanes van a votar, suponen que tienen opciones y creen que tienen injerencia en el resultado. Yo me acuerdo que en momento en que había elecciones en Alemania vino a Buenos Aires un amigo mío alemán y yo le pregunté qué iba a hacer con las elecciones. Me dijo que él ya había dejado su voto. Lo había mandado por correo. Se había tomado el trabajo de votar a pesar de que se iba de su país. A mí eso no me pasa. Me da exactamente lo mismo porque no tenemos opciones. En este sistema que tenemos, lo único que hacemos es votar dentro de una interna, y el sistema de representación termina siendo mentiroso, ficcional. Hay una suerte de disfunción en los sistemas representativos que para mí se origina en una vida política muy especial. Seguramente si viviéramos en una dictadura, la ilusión de la democracia como sistema político de representación generaría un teatro muy distinto. Pero creo que este es un momento donde solamente podemos desconfiar del sistema representativo. Nos gobiernan personas que dicen actuar en representación nuestra. ¿Por qué los presidentes votan en contra de Cuba sin preguntarnos? No nos consultan si estamos de acuerdo o no con el bloqueo de Estados Unidos a Cuba. Entonces Argentina votó contra Cuba, y cuando uno viaja a Cuba tiene que darles explicaciones: “Mirá que yo no estoy de acuerdo”. Es muy evidente que nuestros representantes no nos representan. Representan solamente la continuidad de un sistema perverso. Yo preferiría que asumieran que no se trata de un sistema representativo. Además, jamás entendí la idea de la representación indirecta. La representación o es directa o no es representación. No sé si hay un sistema

representativo posible, pero este no lo es. Aceptemos que no lo es y ocupémonos de que se generen los vehículos para desarticular ese sistema. No hay representación posible en la vida política de la ciudad.

LEA: Lo perverso sería entonces el fingimiento fuera del teatro...

RS: Claro, y eso es lo que hay. La suposición de "ustedes lo votaron, háganse cargo de Menem". Los valores en realidad no son los de la representación del pueblo sino los económicos, los financieros, otro tipo de representaciones ficticias, como el dinero. El teatro es el arte de la representación. Si nos preguntamos por qué hay música, por qué hay artes plásticas, por qué hay teatro, podemos ver al teatro como el arte de la representación por excelencia. Entonces es natural que tenga una vinculación permanente con esta problemática. Yo insisto, en los países en donde la democracia funciona, los actores actúan de otra manera, no tienen empacho en decir: "Yo represento al policía", "Yo represento al ama de casa". Hay unas técnicas en relación con la posibilidad de la ilusión. Entonces resulta un teatro un poco más ingenuo, como el norteamericano. Es el tipo de actuación que uno ve en el grueso de las películas norteamericanas, independientemente de que son actores extraordinarios: la elección de qué hacer con ese talento suele ser siempre representacional. Vos ya sabés que si un personaje tosió en la primera escena, va a tener tuberculosis. A eso me refiero con representativo: todo es signo, la tos es signo de algo que vendrá después, un arma que al principio se encuentra en un cajón será disparada más adelante. En mi obra no sucede nada de eso. Si alguien deja un arma en el cajón durante el primer acto, probablemente no sea disparada después. Mi tarea es desarmar ese sistema representacional, donde los signos están allí para decir otra cosa. Mi trabajo consiste en cambio en decir la cosa, no en representarla. Es naturalmente una utopía. La utopía que persigue Fede León cuando hace, por ejemplo, su Proyecto

Museo y pone a un loco del Borda a contar su historia y la Guerra de las Malvinas. Podríamos preguntarnos si eso es teatro o un arte performático, pero en principio es una de las posibilidades de dar respuesta al problema. Otra variante son los larguísimos procesos que lleva a cabo Bartís para dirigir sus obras en la medida en que necesita diluir todas las marcas de dirección. Si se nota que algo ha sido marcado por el director, domina la representación y desaparece la presentación de la cosa.

LEA: ¿Y vos qué procedimientos elegís?

RS: Son muy diversos, pero empezaría por aclarar qué procedimientos descarto. Yo, por ejemplo, no puedo ir a ver una obra en la que de repente los actores hagan una coreografía. Si estoy viendo con interés un espectáculo pero de repente veo el orden, es decir, la intención de ordenamiento, dejo de creer en lo que veo. Hay mucha gente que no me entiende cuando yo digo que no puedo ver teatro musical. No soporto esa ilusión dentro del teatro. Esa convención por la cual los actores paran de hablar de un momento a otro y empiezan a cantar exhibe en exceso que todo ha sido muy ensayado. En todo caso lo podré disfrutar como música, pero nunca como específicamente teatral. No está en el límite del teatro, es el límite, ahí termina el teatro. Lo mismo me pasa con la danza-teatro. Lo que yo veo ahí es danza. La especificidad del teatro tiene que ver con la organicidad de lo que está vivo y con no poder predecir el próximo movimiento. Todo esto genera preguntas elementales cuando se trata de actuar: cómo hacerlo sin representar. Son discusiones que a veces tengo incluso con mis actores, que me conocen mucho. Les digo: “No, no me actúes el borracho, o en todo caso hacelo si querés, pero que yo ni me entere”. No es lo importante. Lo importante es aludir al sentido, no al significado, poder utilizar los significados —policía, ama de casa— para llegar al sentido. Esos significados son como piezas más o menos estables y es lo que el espectador va a ver en los dos primeros minutos de la obra, va a ver lo más parecido a lo

que ya sabe. Si vos ponés un monstruo verde con antenas y demás yo voy a pensar que es un marciano. Después a lo mejor digo: "No, no, mirá se está disfrazando porque hay una fiesta de disfraces". Después a lo mejor pienso que no hay una fiesta de disfraces sino que están probando una nueva máscara de caucho... Utilizo un proceso que consiste en que el espectador no pueda fijar las presencias como si remitieran a un solo significado. Ahora, lo que se pone en escena son personas y objetos comunes. El problema consiste en cómo hacer de eso un sistema no representativo. Insisto en que es una utopía y no se puede lograr en el teatro más que por momentos. La presentación es algo que todos percibimos pero que aparece fugazmente en medio de una representación ensayada y completamente milimetrada. Mi trabajo no es ordenar lo bello en el escenario como piensan algunos directores que en realidad son puestistas o coreógrafos. Eso no es un trabajo artístico serio.

LEA: Me da la impresión de que uno de los procedimientos que utilizás para conseguir eso tiene que ver con un modo particular de organizar las historias. Hay acontecimientos que no son fácilmente integrables, que no parecen encajar en la trama. En *La estupidez*, por ejemplo, eso que vos dijiste sobre la poca lucidez de los personajes a veces parece contagiarse al público. Hay cosas o hay acontecimientos que el espectador ignora.

RS: Sí, todo lo que tiene que ver con el cuadro es probablemente el paradigma de esa función. Le sustraigo al espectador lo que pasa con el cuadro entre una escena y la siguiente. Hay muchas cosas que el espectador no sabe de su historia, y ni siquiera puede ver el cuadro, que siempre esquiva la mirada del público. Entonces, se produce una recirculación de los significados. Son significados, son formas, pero la manera en que circulan puede diluir su voluntad representativa y aumentar su voluntad presentativa. Es decir, las cosas son esas cosas. El cuadro no simboliza nada, es el cuadro. No es un símbolo dentro

de la obra. No simboliza a la cultura. Y el proceso para lograr esto es negar todas las veces que sea necesario las posibles interpretaciones simplificantes a las que conduce el intento del espectador de abarcar todo lo que está viendo, de apresar todo con su mirada. Esos intentos se dan todo el tiempo. El espectador ve a unos policías y puede pensar que son el símbolo de la autoridad. Me pregunto por qué es tan complejo pensar que en la obra son simplemente los dos policías que se besan y que viven una historia romántica.

Otro ejemplo que te puedo dar es el final de *La estupidez*, que a mí me parece muy conmovedor, aunque nunca entiendo por qué. Justamente porque no entiendo por qué es que es conmovedor, en tanto que no tengo categorías verbales para representarlo. ¿Qué ha pasado? La chica paralítica, Ivy, tiene un mensaje muy importante que darle a la humanidad. No ha podido hablar con nadie porque es muda y, al final, cuando se encuentra con policías que sí hablan el lenguaje de señas, no la entienden o no les importa. Tampoco se dan cuenta de lo que les está diciendo. Es una verdad que va a pasar totalmente desapercibida. Y mientras tanto, mientras yo estoy experimentando esa sensación, la voz en off que termina la pieza dice cualquier otra cosa. La voz de Wilcox dice: “Querido diario...”. Es como una invasión que cae cuando yo estaba pensando en otra cosa. Creo que eso es lo que desarticula.

LEA: ¿La aparición del sentimiento en un lugar en donde no estaba programado?

RS: No sé si del sentimiento. No sé si lo que te emociona es lo que dice el relato que Wilcox ha escrito en su diario. Lo que te emociona es que las cosas no estén en su lugar. “Qué triste lo que pasó. Los otros dos pelotudos peleándose, los policías”. Viste que hay un momento de la escena, cuando ya está sonando el *off*, donde Wilcox le regala a Zielinsky la camisa leñadora que este se quería

comprar pero que no había comprado para que no se dieran cuenta de que habían robado el dinero. Wilcox le da la camisa leñadora y Zielinsky se la prueba en la espalda del tercer policía. Todo se convierte en una especie de motor centrípeto, las cosas van en todas direcciones. Esto no puede ser solemne. El espectador sabe que lo que está mirando es totalmente distinto a lo que está mirando el que está sentado al lado. Esos son los momentos en que se logra la presentación. Los momentos donde la complejidad de todas las líneas que se vienen barajando y se ponen en escena impide que haya una lectura correcta. Empiezan a bajar las luces. Entonces ya sabés que la obra va a terminar y le empezás a adjudicar otro valor a lo que se dice. Un texto paradigmático de este procedimiento es lo que pasa el final de *La extravagancia*. Todo parece un melodrama y el último texto de la madre, antes de morir, dice algo extrañísimo: “¡Cómo las he querido! Y sin embargo, ahora me muero. María, hija, me muero. Es decir, en contra de la idea tonta de que existe una patria”. No se estaba hablando de eso y entonces la aparición de este texto me obliga a pensar que la situación familiar, las tres taradas, la madre..., la patria, la patria, la patria, cómo entra la patria. ¿Qué he estado viendo y qué tendría que haber estado viendo? Así se desarticula lo que viene prerregurgitado, lo que viene previamente digerido, a través de la puesta en escena de los elementos crudos. Esto produce la aparición fugaz de lo presentativo por encima de lo representativo. Pero esa presencia pura solo puede aparecer fugazmente, si no sería insoportable.

LEA: ¿Cuándo empezaste a leer intensamente y a utilizar en tus obras la teoría del caos?

RS: Alrededor del año 2000.

LEA: ¿*Fractal* es la primera obra en que se ve claramente?

RS: No. Fue en unas obras anteriores que yo estrené en Bahía Blanca: *DKW* y *Plan canje*, que son obras

rarísimas, hechas con el mismo procedimiento de *Fractal*, pero obviamente con distintos actores. En ambos casos escribí sobre textos que iban surgiendo de las improvisaciones, pero con distintas formas organizativas. En *DKW* y *Plan canje* esos textos constituyeron escenas sueltas, me parecía imposible ligarlos en un solo argumento. Después en *Fractal* intenté ligar los textos. El proceso de los talleres también fue distinto. *DKW* y *Plan canje* se montaron en un año. *Fractal*, en dos años. Después del primer año de *Fractal* hicimos una primera muestra que se llamó: *Bonsai, miniaturas teatrales*, donde también estaba todo por separado y después decidimos qué nos interesaba de eso y vimos si se podía meter en una sola obra. Ese fue el primer intento narrativo surgido de textos de los actores. A mí me interesa el teatro narrativo. Por eso también me cuestiono todo el tiempo las narraciones lineales. Indago qué otras formas de narración pueden aparecer, formas de narración que obviamente la literatura y el cine ya vienen haciendo desde hace muchísimo tiempo. Busco formas de narración menos simples, menos simplistas. *Fractal* fue el segundo intento en que se buscó esa forma en la teoría del caos. Pero, en realidad, si nos vamos más atrás, en *La modestia* hay un intento de representación de la paradoja del gato de Schrödinger, el gato que es y no es al mismo tiempo, que está vivo y muerto a la vez, el principio de incertidumbre.

LEA: Incluso las imágenes del caos podrían buscarse más atrás en tu obra...

RS: Lo que pasa es que la vida es constitutivamente caótica. Cualquier intento de reproducir lo vital, se lea o no sobre el tema, te lleva a ese tipo de geometría, y no a la geometría lineal de los significados o de las moralejas o donde cada personaje está allí para representar una idea, como la clase media, todas las cosas que yo detesto del teatro argentino de mensaje.