

Transcripció d'ALICIA GUIX

Conferència impartida el 3 d'abril de 1997 pel Sr. Ricardo Monti, dramaturg argentí de llarga trajectòria, a la Universitat de Barcelona, per parlar de la seva obra Marathón (1980), muntada per l'AIET (Sala Muntaner, maig 1997). Ricardo Monti inicià la seva trajectòria dramàtica amb Una noche con el Sr. Magnus & hijos (1970) i, actualment, segueix la seva tasca com a cronista d'una societat que ha patit com poques el terror feixista.

— **G**racias por haberme dado la oportunidad de conocer esta ciudad tan particular, tan especial, tan hermosa. No conocía Barcelona; pero sí que me hablaron mucho de ella. Incluso mi hija mayor, que estuvo un buen tiempo el año pasado, me habló mucho de esta ciudad y tenía realmente deseos de conocerla. Y he comprobado que vale la pena realmente. Así que, bueno, gracias a ustedes.

Hablar de mi obra: no sé, porque no soy muy buen conferencista y no sabría cómo articular una exposición académica... Me gustaría, en la medida en que fuera posible, establecer un diálogo con ustedes y responder a preguntas, si cabe, o iniciar un prólogo del tema.

— **¿Por qué escogió el tema de una maratón de baile para ubicar a sus personajes?**

— Bueno, la génesis, digamos, histórica del texto ocurrió cuando un director con quien solía trabajar muy frecuentemente en Argentina (se llamaba Jaime Cogan), me hizo mención de una novela policial norteamericana llamada *They shoot horses, don't they*, de Horace McCoy¹, que en gran parte transcurre en una maratón de baile. Entonces yo, apenas él mencionó eso, le detuve y le dije: "No me digas absolutamente nada más", porque despertó inmediatamente en mí, el recuerdo personal de haber asistido a una maratón de tango en la década de los cincuenta, época en la que todavía se realizaban ese tipo de maratones o bailes, competencias de bailes de resistencia, en este caso el de tango. Era un club de mi barrio, yo tendría unos siete u ocho años, y fueron imágenes convocantes muy fuertes las de esos seres agotados. Era casi una especie de alucinación que realmente me provocó. Bueno, hay temas que vienen así, ¿no es cierto?, en un dramaturgo, es decir, que golpean inmediatamente. Uno lee, ve o le dicen algo y es como si esto provocara, fuera una chispa que generara un incendio interior de imágenes, sensaciones e, inclusive, de sentidos ocultos en el interior del dramaturgo. Y éste fue el caso de *Marathón*: inmediatamente tuve la visión de ese recuerdo de infancia y tuve, fundamentalmente, imágenes del animador de maratón y del sentido general de la metáfora que sentía

estaba encerrada en ese conjunto de imágenes. A mí me interesa cuando un conjunto de imágenes dramáticas generan una metáfora.

— Por tanto usted recurre a la repetición y argumentación de esos símbolos en la estructura de la obra.

— Sí, digamos que una idea dramática me incita a escribir cuando se articula como un conjunto de símbolos, lo que llamo una metáfora. Es algo que va más allá de la historia de estos personajes. Está direccionado hacia algo. Eso es lo que tuve en el principio. Después fueron apareciendo los participantes de esta maratón. Eran una especie de masa amorfa primero. Eso es lo que me costó más, discernir a cada uno de los personajes y a cada una de las parejas. Siempre lo vi como un baile eterno, como una metáfora de la lucha de la muerte y de la vida.

La característica de esta maratón es que comienza en un momento en que quedan sólo cinco parejas. Después se agrega una sexta, pero no han quedado las más fuertes, sino que los que están más desesperados, aquéllos que tienen la motivación más fuerte, más intensa para seguir.

Otro aspecto que es importante de esta maratón es que el premio es una sorpresa, como dice el animador. El premio no se sabe, de modo que cada personaje de la maratón, cada pareja, inventa su propio premio. Y les decía que esta obra tiene que ver con la desesperación. A medida que va transcurriendo el tiempo, voy evaluando de distinta manera las obras y el sentido de las obras. Las obras se van recubriendo de capas como una cebolla, digamos, de capas de sentido, y uno va descubriendo cosas que en el momento mismo en que la ha escrito o que la acaba de escribir, no tiene las perspectivas para describirlo y es, por ejemplo, lo que tiene que ver con la propia biografía e inclusive con el propio momento histórico en que uno ha escrito la obra.

Con la perspectiva del tiempo, he comprendido muy claramente que esta obra, en el plano biográfico personal, está relacionada con la muerte de mi padre, ocurrida poco antes de que comenzara la redacción de la obra. Y está relacionada, también, con la experiencia de los años más negros de la dictadura militar en la Argentina, donde, luego los hechos salieron claramente a la luz del día. Estábamos rodeados de muertos, de desaparecidos. Aunque uno no pudiera saberlo debido a la gran censura de prensa, de todos modos lo sabía. Si no lo sabía, lo presentía; por tanto, *Marathón* es una vivencia muy intensa de muerte. Esta obra es una especie de reafirmación, pese a todo, de la vida sobre la muerte, es una obra general de desesperación. Al mismo tiempo, es una obra que apunta a la esperanza. El hecho mismo de escribirla fue un acto de esperanza, un acto de resistencia individual y colectivo. Un acto de confianza en la fuerza de la vida.

Hay una frase de William Faulkner en su novela *Las palmeras salvajes* que a mí siempre me conmovió mucho y que, en la traducción de Jorge Luis

Borges, dice: " Entre la pena y la nada elijo la pena". Creo que en esta frase resumo mi estado de ánimo en la escritura de *Marathón*. La pena como afirmación de la vida frente a la nada, frente a la muerte y frente, inclusive, a la tentación del suicidio, pensando que hubo toda una generación argentina, de jóvenes argentinos, que se autoinmolaron. La obra relata todo eso.

— Concretamente en 1980 cuando escribió *Marathón*, ¿qué pasaba en Argentina?

— En la Argentina de 1980 estaba la dictadura militar, la más feroz dictadura militar. Hubo muchas dictaduras militares en Argentina. La última y la más feroz fue una dictadura que hubo entre 1976 y 1983, cuando se restauró la democracia hasta la actualidad.

Marathón es la única obra mía que está íntegramente concebida y escrita durante este período. Muchos intelectuales fueron perseguidos, desde luego, y había listas negras. Fue muy conmovedor ver que recientemente, hace un año, se descubrieron. Realmente se hablaba de listas negras de intelectuales y artistas pero no había testimonios concretos. Se descubrieron estas listas escritas a máquina y, claro, allí figuraban mi nombre, mis obras y un pequeño currículum. Fue chocante ver esto, porque una cosa es presentir que uno pudo estar en una lista... Sabía que indudablemente tenía que estar en una lista porque no podía dar obras en los teatros oficiales, ni recibir ningún tipo de subsidio, ni ser mencionado en los medios de difusión del Estado, pero sí privadamente.

Fue una dictadura sumamente feroz en el sentido de que los métodos represivos que tenía era la desaparición de personas. Concretamente, 30.000 desaparecidos obreros, estudiantes, artistas, etc., etc. 30.000 personas de las cuales no se sabe, bueno, no se sabe que ocurrió con ellas. Se sabe que los arrojaban al mar, que había campos de concentración, se pudo saber en cuáles se asesinaba, o se han descubierto cementerios clandestinos. No existen, aparentemente, las listas respecto de cada una de estas personas.

— Entonces, la estructura argumentada por usted como la realidad de Argentina, esta imagen torturada, ¿podría convertirse, también, en una metáfora universal?

— Sí, creo que sí. De hecho se ha dado en otros países y, bueno, en cada lugar se hace una lectura distinta.

— Háblenos de las distintas puestas en escena de *Marathón*. ¿Se montó en Alemania?

— En Alemania se dieron dos puestas en escena. Una la vi, fue estupenda, en Stuttgart. Después se dio otra en Nüremberg, que no vi. Pero hubo un proyecto en el Deutsches Theater de Berlín, con un director con el cual trabajé y compartía sus ideas y no sé por qué razón no se concretó. El director quería específicamente unos actores y no los consiguió. Eso fue después de la caída del muro de Berlín. A él le interesaba hacer la obra en un espacio del Berlín Este

y referirla metafóricamente a la relación este-oeste. Una Alemania del Este deslumbrada por el inmenso escaparate que era la Alemania Occidental. El director trató de mostrar a los bailarines que bailan hasta la extenuación por el deseo de un premio, la opulencia occidental, como una metáfora de la Alemania del Este. Tratando la desesperación que experimentaban.

Me parece fantástico realmente, una lectura muy linda, porque el teatro tiene que encontrar eso, la manera en que una pieza que puede ser de distintos tiempos se conecte en la realidad concreta de su representación. Eso es lo que diferencia el texto, el teatro como texto escrito, como texto literario, del texto espectacular, o sea, el texto que está inserto en una puesta que busca una conexión con la realidad del espectador. Estoy seguro de que en el montaje que ahora estrena Rafael Nofal buscó la forma de adaptarlo a su realidad. Todavía no he visto su puesta en escena, pero estoy seguro —creo que es la tendencia natural de todo director—, de que *Marathón* tiene algo que ver con ustedes, o sea con el espectador al cual está destinada, y ésa es, por otra parte, la principal misión del director.

— Me imagino que después de la caída de la dictadura se habrán realizado representaciones de *Marathón* en Argentina, ¿el público ha sabido ver esas metáforas y esos eventos históricos que usted indicaba?

— El público para el autor es un misterio profundo. Uno puede ver las reacciones de un público, alguien puede hacerle comentarios, pero al final, las personas que me comentan el espectáculo tienen que ver con el teatro y con la crítica, son personas preparadas. Es difícil saber cómo hacer una síntesis respecto de cómo el público recibe una obra.

— *Marathón* se estrenó en el año 1980 en Buenos Aires. ¿Cómo la recibió el público argentino?

— Sí, eso fue muy importante. Se estrenó en los teatros de San Telmo. San Telmo es un barrio viejo del sur de la ciudad, un barrio muy antiguo donde todavía quedan restos coloniales. De hecho es el único espacio de la ciudad donde quedan restos coloniales. En ese momento se estaban construyendo unas autopistas faraónicas que hacía la dictadura y había unas justo frente a este grupo de teatros. Eran unas casonas antiguas, unidas, un lugar maravilloso. Pero con esta autopista allí enfrente estaba como en medio de una demolición. Además cuando llovía se inundaba la calle y se convertía en un lugar un poco siniestro. Sin embargo, recuerdo un día en que había llovido torrencialmente y me dije: "Voy al teatro, pero no va a haber nadie". Cuando llegué al teatro me encontré con una fila de gente saltando sobre esa inundación y llenando el teatro. Eso me impresionó mucho, a la gente le producía un *shock*. Había gente también que no la soportaba: no soportaba la intensidad que provocaba, había reacciones físicas, y sentían mucho la presión del ambiente y todo lo que estaba reprimido, toda esa muerte que nos rodeaba y que en la obra de alguna manera estaba allí con toda la fuerza, metafóricamente, porque la pieza se proyectaba hacia 1930.

— ¿Para decir cosas que de otra forma no podría?

— En este caso lo era claramente. La proyección hacia los años treinta fue muy consciente, totalmente deliberada. Era la forma de hablar del presente sin que nadie me pudiera acusar de que lo estaba haciendo. No obstante, ¿qué sucedió? La obra se estructura en tres niveles: en primer lugar, lo cotidiano de la maratón, en un segundo nivel están los sueños nocturnos de los personajes y está, por debajo de eso, un tercer nivel, onírico, los sueños, que conforman el inconsciente colectivo que se resume en cinco mitos en los que se ven los estadios más importantes de la historia de América del Sur.

La obra terminaba en los años treinta, cuando el sueño del gran dictador militar aparecía. Era el arquetipo del dictador militar y recogía, exactamente, el primer golpe militar en la Argentina en 1930. Entonces la referencia era muy clara para la gente, si la obra ocurría en 1932-33, porque se dan deliberadamente fechas ambiguas para crear una indeterminación temporal. La gente sabía que eso estaba ocurriendo, allí, en Buenos Aires, bajo la dictadura militar.

— Usted se refiere con ello a la frase: “En este rincón sur del universo, un australopithecus”. Denuncia la evolución histórica que no evoluciona más allá de la barbarie.

— Sucedió una cosa terrible. En este último mito donde el guardaespaldas de la maratón se identifica con la dictadura, se sumerge en un sueño colectivo. Sonámbulo, esgrimiendo su revólver... se transforma en el dueño del cementerio de América que era la exaltación del fascismo. Entonces decidí reconstruir los distintos discursos fascistas nacionales y extranjeros. Entre los foráneos encontré uno que me sirvió para terminar la obra. Tomé, en pleno paroxismo dramático, una frase concreta de Adolf Hitler perteneciente a su discurso en vísperas de la invasión alemana de Polonia, que decía: “La historia la cuentan los vencedores”, y pedía que no existiera misericordia y que al vencedor no se le piden explicaciones. Bueno, la cuestión es que, unos cinco días antes del estreno, apareció en los diarios argentinos el discurso de uno de los principales militares diciendo lo mismo. Yo no sé si este hombre era consciente que estaba diciendo estas palabras de Hitler. Yo no sé si él estaba realmente citándolo, pero entonces, ¿qué pasaba? Parecía que nosotros hubiéramos tomado este discurso. Y ése fue el único acto de autocensura que hicimos, quitamos esa frase. Yo, por supuesto, en la publicación la dejé. Fue un acto de autodefensa porque si no, en ese caso, seguro que ellos se hubieran sentido aludidos y agredidos. No se sabe cómo hubieran podido reaccionar frente a este tipo de cosas.

— ¿Puede darnos una valoración de la relación entre el creador literario y el director de escena? ¿La evita o le piden su colaboración? En definitiva, ¿qué relación se establece entre ambos creadores? ¿Han sido fluidas, fáciles?

— Está es una lindísima pregunta, en serio. Lo que pasa es que es compleja porque son muchas instancias las que forman la creación dramática. En el

momento en que creo el texto literario, hago un acto de literatura con las reglas propias de lo teatral que posteriormente transforma el director. Sin embargo, así como un novelista tiene que conocer y manejar las reglas de la narrativa, el cuentista lo mismo respecto del cuento y el poeta respecto de la poesía, el dramaturgo no puede olvidar que escribe para una representación. No encuentro diferencia en el sentido que se trata de escritura.

— **¿Podría hacer una breve síntesis sobre cuáles son las reglas para elaborar un texto dramático?**

— En principio, toda creación literaria, desde mi punto de vista, parte de la conjunción de un conjunto de imágenes con una idea a la cual se pretende llegar. Una de las cosas que diferencian la escritura teatral de la dramaturgia, por ejemplo, es que estas imágenes las doy con palabras en un 70%-80% y en teatro lo hago en un 20%, ¿lo entiende? Porque para el teatro se escriben leves acotaciones, didascalias y el diálogo, que es fundamental, y es lo que los personajes dicen. Estoy limitado a eso.

Ésta es la regla de oro pero hay otra, la regla del punto de vista. El narrador tiene un punto de vista fluctuante como el director cinematográfico que hace tomas generales, parciales, planos, contraplanos, ve desde distintos lugares, ve el exterior, ve el día, etc.

En teatro no podríamos hacer eso. Escribir teatro es como fijar la cámara cinematográfica en un determinado punto y no moverlo de allí. Lo que la cámara abarca, eso es el espacio escénico, que hay que diferenciarlo del escenario. ¡Ojo! Del escenario se ocupa el director. El dramaturgo con lo que trabaja es con el espacio escénico, un fragmento de un espacio concreto. Esto le permite visualizar en forma detallada y sensible, porque si él visualizara un escenario vería un decorado y un piso en el escenario. En cambio, el hecho de que él visualice en el espacio concreto le permite reconocer la historia de ese lugar, las manchas y las marcas de los seres que habitan ese lugar. Si visualiza un escenario como escenario, se le artificializa todo, o sea, el diálogo se torna artificial, los personajes se le transforman en personajes "teatrales", ¿no? Se llega a esa falsa teatralidad, diálogo "ping-pong" y todo ese tipo de cosas que devalúan el teatro, o sea, lo reducen en sus múltiples posibilidades.

— **Que relación tuviste como dramaturgo con el director Jaime Cogan ¿Cómo fue tu relación con él?**

— Era como todas las relaciones. Pasan por distintos momentos históricos. En mi primera obra, como todo buen dramaturgo, me comporté como una especie de perro de presa agazapado en los ensayos, aterrorizado de que le modificaran alguna letra. Entonces aprendí a reaccionar frente a determinadas cosas.

Recuerdo que el primer director con que trabajé era un director talentoso y de gran mansedumbre, dulzura de trato, de personalidad. Yo, en cambio, era una especie de furia. En los ensayos intervenía intempestivamente,

hasta que en un momento determinado él se volvió y, sonriendo, me dijo muy mansamente: “¿Por qué no me dejas trabajar a mí?”. Simplemente era su trabajo. Me lo dijo con una sonrisa y fue suficiente. Comprendí que el trabajo del director es otra cosa, distinta a la del trabajo dramaturgico y no hay que mezclarlos. A mí, por lo menos, no me interesó mezclarlos. Me estimula mucho el hecho de que un director tome creativamente mi obra. Siempre sueño que, sin haber participado en ningún ensayo, pueda asombrarme de las cosas que ha descubierto el director junto con los actores. Eso es lo lindo del teatro, de modo que nunca ha sido conflictiva mi relación con los directores.

Con respecto a Jaime Cogan. Bueno, al principio a él le gustaba que yo participara mucho. Iba a los ensayos y teníamos una regla que establecía de antemano con los directores: “Voy a los ensayos, pero yo sólo voy a hablar si vos me pedís que hable. Si no, yo no hablo”. Entonces él, después de comenarlos, siempre me insistía en que diera mi opinión y, bueno, yo daba mi opinión libremente, ¿no? Mi participación fue menguando en el tiempo. Al principio me excitaba ir a un ensayo pero terminó por aburrirme. Me gustaba ir cuando el espectáculo estaba más avanzado. Entonces podía hacer observaciones más precisas porque además, es muy importante llevar la cosa en una continuidad. Cuando uno va a un ensayo tiene que saber de dónde viene el director y hacia dónde va, y a veces sólo lo sabe el director. A veces es muy difícil de evaluar. Si hay errores gruesos, sí se puede, pero a veces un director quiere transitar por un determinado error para lograr un determinado efecto. Actualmente prefiero ir muy poco. Cuando termino una obra quedo como hartado y cansado de esa obra. Tener que ir, encima, a los ensayos ya es demasiado.

— Más que una pregunta casi es un sentimiento de solidaridad, probablemente porque pertenecemos a la misma generación y, en cualquier caso, es una pena que esta obra no estuviera aquí en 1980. Lo digo porque nosotros también salíamos de una dictadura sangrienta, probablemente no tan espectacular, pero sí represiva. Y yo tengo miedo —y aquí viene la solidaridad— de que la lectura que se haga hoy en día, 1997, en Barcelona, Cataluña, España, sea algo desfasada. Sea una lectura algo superficial y la obra quede demasiado (pongo entre comillas el adjetivo) “militar”. Militar en el sentido de algo que ya vi y que me permite utilizar la frase de Borges “entre la pena y la nada”, concluyendo que probablemente nosotros hemos elegido la nada.

— La frase es de Faulkner, en concreto de su novela *Las palmeras salvajes* en la traducción de Borges.

— En cualquier caso, ¿estás de acuerdo con que nosotros hemos elegido la nada?

— Yo no hago ni teatro político ni militante. Tengo una única obra política y la he transformado en una moralidad. Sí, le he puesto moralidad en un acto, en una escritura definitiva y última para sacármela de encima.

— *¿Madness?*

— No, *Una historia minuciosa*. Sí, en *Madness*, por ejemplo, he sacado toda referencia política. No sacrificaría el arte a la política. Nunca. Para mí el arte y la vocación artística es un hecho fundante de mi personalidad y de mi existencia. ¿Cómo voy a sacrificarla por una cosa tan transitoria y cambiante, y muchas veces fútil, como la política? Yo lo que hago es arte. Lo que pasa es que hago un arte que no está en una campana de cristal, en un globo, en una burbuja, digamos flotando por allí. Hago un arte que inevitablemente está comprometido, muy comprometido existencialmente conmigo y con, como diría Ortega y Gasset, mis circunstancias. Ningún artista escribe en el vacío. Escribe en una circunstancia histórica y cultural determinada, y la refleja. Cualquier artista, los más grandes hechos o cosas que Shakespeare quiso decir en la época isabelina respecto a su propia época, quedan en el olvido, y lo que lo trasciende con el paso del tiempo son otras cosas, son la pasión más profunda. La poesía más intensa es otra cosa, pero el hecho de escribir en mi época no quiere decir que me sacrifique a los propósitos políticos.

Digamos que *Marathón*, fue un acto de resistencia. Sin embargo, primero fue un hecho artístico, fue una obra que quise escribir; después todas las otras significaciones son complementarias. Nunca fui un militante ni tampoco pretendo hacer un teatro militante.

— **¿Se podría decir que en los personajes de *Marathón*, la política influye determinantemente en la historia de unas personas concretas y anónimas?**

— Sí, podríamos decir que sí. La política es el resultado de reacciones humanas y determina situaciones humanas. Muchas veces afecta a la vida y a la muerte de los seres humanos. Sin embargo, el hecho de que haya habido una dictadura militar tan feroz en Argentina determinó mi existencia, produjo modificaciones, se entrelazó con mi sensibilidad. Influye en mi respuesta artística, es integral y abarca a todos los seres humanos.

Podemos hablar de la metafísica en mis obras. A mí me encantaría, pero no es de lo que se suele hablar. Me encantaría que alguien me hablara de la metafísica en mis obras. Nadie me ha hablado de eso.

— **¿La metafísica de *Marathón* sería precisamente la esperanza que has comentado te produjo el escribirla?**

— No es exactamente así. El aspecto más metafísico en *Marathón* lo encarna el animador, porque puede ser visto como un representante del poder. Sin embargo, lo vi como la representación de un pequeño dios que dirige a este grupo de desesperados. Es una especie de demiurgo. Además, y aparece en la obra, él conoce el pasado y el futuro. En una determinada escena el animador dice: "Ahora, Vespucci, va a bajar lentamente los escalones, y en el último se va a caer", lo susurra en el micrófono y sucede. Hay muchos más indicios de que es una figura misteriosa. Es un ser extraño que conoce muchas cosas, y encarna a un pequeño dios, o diablo, o demonio.

Sucede que, en un momento determinado, los participantes de la maratón se rebelan frente al animador. Entonces se arrojan sobre él, le rompen la ropa y, cuando se separan aparece debajo ese hombre en su aspecto más humano y miserable diciendo: "Me rompen el saco" [*saco*: traje, en Argentina] "...quieren que viva en una pensión miserable". Se muestra como el más miserable de ellos. Los bailarines se quedan horrorizados frente a esta visión que es un espejo de su propia miseria. Entonces, ¿qué hacen? Lo vuelven a colocar en el altar. Es decir, eso es lo que yo les digo, el momento metafísico. Allí el hombre inventa sus propios dioses. Cuando estos dioses caen, colocan a otros. El hombre necesita una relación con lo divino porque eso le da una noción de trascendencia. Mi trascendencia está en lo artístico. Si yo no tuviera el arte y no tuviera mi fe, me ahogaría.

— Se ha hablado de la figura del animador y de la dictadura militar. Me gustaría que hablase un poco más de otro personaje fundamental de *Marathón*, el joven Tom Mix.

— Tom Mix representa a la generación argentina de jóvenes inmolados. A mí me produce mucha congoja. Tom Mix es el rebelde absoluto. Cuando se va Tom Mix, de una forma muy deliberada, hace una especie de cita de una preciosa poesía de Maiakovski. Se dirige a los hombres del futuro y les implora: "... Cuando ellos hayan descubierto ya la máquina del tiempo, que lo lleven por Dios a ese futuro porque lo soñó tanto." Entonces, Tom Mix se va de la maratón. Es una especie de renuncia a la vida, en el contexto metafórico de la obra, recurriendo a Maiakovski: "y si llega ese futuro, resucítenme, aunque no sea más que porque lo he soñado tantas veces". Digamos, él es el rebelde absoluto, es el sueño de libertad absoluta. Y la vida, como se dice en otra obra mía, *La pasión sudamericana*, es una red de infinitas cobardías. Él es el que rompe la red. Es el rebelde absoluto. Es el que quiere el absoluto, la libertad absoluta. Es un personaje muy admirado y muy querido por mí.

Pero para mí, el héroe de la obra no es él. Para mí, el héroe de la obra es Héctor Expósito, que se llama así deliberadamente. Héctor Expósito es una especie de huérfano. Tiene un matrimonio terrible, con una historia espantosa, un niño muerto. Es un personaje con el que nadie se puede identificar, pero para mí es el héroe, porque es un ser sarcástico y muy dolorido pero que sigue en la maratón.

Tom Mix le pregunta: "¿Y usted por qué se queda?", y él le contesta: "Quién le dice que yo no esté enamorado de esta desventurada mujer", con la cual vive una intimidad desastrosa. Y en otro momento dice: "¿Estaré enamorado del sufrimiento?". Entre la pena y la nada: la pena. Tom Mix es o todo o nada.

— ¿Es el personaje de Héctor Expósito un homenaje al hombre común?

— Claro. Y Expósito es, también, el hombre que dice el absoluto no. Me recuerda una canción, de un tema de *Los días de la comuna* de Brecht, en el que dicen: "o todo o nada". Sin embargo, el acto revolucionario en su mayor

dimensión lo protagoniza Vladimir Maiakovski. Por eso Maiakovski, cuando se suicida, escribe con su sangre, un texto maravilloso que dice: "Se estrelló la barca del amor contra la vida cotidiana". Él estaba hablando de todo. No estaba hablando solamente de su amor por Lili Brik, estaba hablando de su amor por la revolución. Era un ser proyectado a lo absoluto, un ser proyectado hacia el futuro, al que le importaba esa miseria cotidiana. Se aniquila como Tom Mix, no puede soportar, le da asco esa serie de pequeñas trampas, de pequeñas concesiones. Yo acepto esto si vos me dais esto, en esto consiste la vida social, si no existiera la sociedad, no existirían esa red de pequeñas, infinitas cobardías. Sin ellas no existiría la vida social. No es una crítica, es una mera descripción. El mundo está construido así. Está el revolucionario absoluto, una figura romántica y apasionante, que niega, hace la negación absoluta y se inmola. Esa negación es Tom Mix, es, en cierta forma, también, un personaje metafísico.

— Siguiendo con los personajes de esta historia de nada o todo, de vida o muerte, que a mi entender es *Marathón*, ¿qué papel encarna, qué papel representaría para usted Homero Estrella?

— Homero Estrella es un personaje querido, es un pobre anciano, un viejo poeta de barrio, un viejo poeta popular. Los nombres de los personajes para mí son muy importantes. Están generalmente muy meditados. Homero viene, por supuesto, del Homero clásico, pero viene también de un gran poeta popular argentino que se llama Homero Manzi que es autor de letras de tango preciosas, las más hermosas letras del tango argentino. Y Estrella es mi homenaje a Valle-Inclán y a su famoso personaje de *Luces de bohemia*, Max Estrella.

—Valle-Inclán era gallego. Aquí tenemos la idea de que a todos los españoles que emigraron a Argentina les llaman gallegos ¿Es cierto ese tópico?

—Aquí parece que no es cierto. He sentido una gran decepción porque tengo mi cuenta en Argentina en el Banco de Galicia y supuse que viniendo a España me encontraría con ese banco en todas partes. Y, sin embargo, no lo encuentro en ningún lado. ¿Alguien puede decirme dónde está el Banco de Galicia? (*Risas*) Nunca pensé en eso, forma parte de nuestros prejuicios argentinos. Por tanto el apellido Estrella alude a Max Estrella, viejo poeta de *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán, sin más. También alude a un poeta popular argentino llamado Julián Centella.

—Justamente el poema de Homero Estrella, que aparece en la obra, está escrito a la manera de Julián Centella.

—En realidad está escrito a la manera de otro poeta muy popular, muy lacrimógeno, terrible, que se llamaba Héctor Gagliardi, con los versos que él utilizaba, la medida que él utilizaba. Se llamaba *Vestido de novia* y es el único poema que parece haber escrito.

— ¡Te salió muy bien!

— Para mi gusto un poco largo. Yo lo acortaría. Ahora en la nueva versión voy a ver si lo corto.

— Pienso en la frase de Héctor Expósito, “quizás esté enamorado del sufrimiento...”, que citó anteriormente. Cuando se produce la muerte de Homero, el animador interpela a los bailarines diciéndoles que hay que sufrir... para mí es un clímax patético.. es, como decirlo, muy duro.

— Claro, es por eso que Héctor no puede soportar. Cuando el animador dice “Éste era el premio”, es cuando se produce la rebelión de todos. Se produce finalmente el tema que para mí es clave, que es el tema de la discusión de la justicia con el animador. Es otro momento metafísico, porque no sólo se refiere a la justicia en términos ordinarios. La justicia es sólo una forma de pasividad. El animador es muy sarcástico, es un ser un tanto diabólico. Cuando él dice “...a cada... su premio”, lo dice con un terrible sarcasmo. Esto estalla en la cabeza de Héctor Expósito cuando dice: “Así que éste era el premio, cansarse para descansar”. Descubre que a través del maratón de baile no puede lograr algo más allá del cansancio, es un cansancio absurdo, un cansancio para la nada. Contra esto se rebela.

— Además parece que... entre la vida o la muerte, la única recompensa es la muerte.

— Claro. Eso es lo que quiere decir el animador muy sarcásticamente; pero no confundan. ¡Ojo! Un personaje dice algo que puede resultar muy contundente y, de repente, este personaje, del cual no estoy muy de acuerdo, se me hace muy convincente. Tengo que buscar qué es lo que el otro responde, que sea equilibradamente consecuente, convincente. Nunca hay que quedarse con una frase, un concepto aislado, sino ligarlo en el contexto y en el conjunto, porque es la marcha y el conjunto lo que va a dar el sentido último. Piensen en la última de las escenas de *Antígona*, en las que uno siente que Antígona tiene más razón que Creonte.

—Es una discusión entre la razón de Estado y la razón personal e intransferible de Antígona. De hecho, la tragedia de Sófocles se ha interpretado como la lucha del individuo contra el Estado totalitario.

—Claro. Una reivindica el derecho natural y, el otro, el derecho de Estado. La posibilidad de construir un mundo que no se puede fundar sobre el derecho natural rompiendo las reglas: ése es el tipo de arte que a mí me gusta.

— ¿Qué significación tiene en *Marathón* la pareja hombre-mujer y sus distintas realidades sociales?

— Yo quise, digamos, que en la maratón estuvieran representados todos los arquetipos personales y sociales. Está el albañil, está el empleado de cuello blanco, está el burgués N.N., el joven marginado o marginal y, me interesó no excluir a la aristocracia. Me inspiré en la clase alta argentina y me gustó mucho que en determinados momentos ellos también se integraran a esta maratón y quedaran atrapados en él. No hacer un discurso fácil de teatro militante: ellos son los enemigos, aquí ellos mantienen sus rasgos de clase..., pero también son seres humanos, son seres sufrientes. Representan este juego de vida o de muerte, son seres que padecen la existencia. Entran hacia el

final y pagan por participar, como haciendo trampa, pero quedan después encerrados en el maratón.

— Quisiera hacer mención a la puesta en escena de Rafael Nofal. Él propone un espacio circular. ¿Las anteriores puestas han sido semicirculares, circulares, o han sido frontales siguiendo el escenario a la italiana?

— Fueron de distintas maneras: fueron circulares, semicirculares y también a la italiana.

— ¿Cómo concebiste tú originalmente el texto?

— Yo lo pensé siempre circular. Mi imagen del espacio escénico siempre fue circular e inclusive mi imagen fue de mesitas donde estaban los espectadores de la maratón, una especie de cabaret.

— Es decir, como en un Music Hall.

— Quizá, porque había permanecido en mi memoria ese club de barrio del que les hablé. Estaba la pista rodeada de mesitas de lata y sillas de metal o de madera.

— Cambiando de tema, tenemos curiosidad por conocer más datos sobre su adaptación de la novela de Julio Cortázar *Rayuela*, que escribió en 1994. *Rayuela* es una maravillosa novela que tiene diversos trayectos en su lectura y es densísima. Tiene como protagonistas a la ciudad de París, la música de jazz, los encuentros y desencuentros entre la Maga y Héctor Oliveira, el protagonista, y paralelamente sucedía en la ciudad de Buenos Aires. ¿Qué has hecho con esa novela? ¿Qué has querido hacer con tu versión de *Rayuela*?

— Bueno, eso me gustó mucho hacerlo. Primero se iba a hacer un homenaje a Cortázar al celebrar el décimo aniversario de su muerte. Entonces una fundación decidió dedicar el año a Cortázar y entre las actividades que organizaron pidieron una adaptación teatral de un cuento, *La copa del cielo*, me parece. Cuando me hablaron de esto, inmediatamente dije no: *Rayuela*. *Rayuela* la había leído a los 19 años, recién había salido. *Rayuela* fue una novela que marcó mucho a una generación, provocó una gran admiración en todo un sector. En mí, confieso que no. Prefería los cuentos de Cortázar. Tenía una actitud más crítica frente a la novela, pero la novela fue muy importante para marcar una generación en Argentina. Todas las muchachas de mi generación se sentían como la Maga y todos los muchachos se sentían de alguna manera como Héctor Oliveira. Estaba ligado a recuerdos personales muy intensos y, bueno, a mi propia Maga. Me produjo una emoción muy fuerte.

Entonces tomé *Rayuela*. No la había vuelto a leer desde los 19 años, pero tenía la sensación de que era muy teatral. Después que dije “no: *Rayuela*”, me pegué un buen susto al releer inmediatamente la novela, y verificar si se sostenía esto: y sí, efectivamente. Hay núcleos teatrales muy claros, ya que es una novela muy dialogada. Yo no quería escribir nada. No me atrevía a añadir una palabra a Cortázar. Quería que todo surgiera del texto explí-

cito de Cortázar. Y así fue. Hay sólo una frase mía, secreta, que es mi homenaje a Cortázar. Es la única frase mía. Todo lo demás está tomado muy meticolosamente con una especie de bisturí. Encontré lo que, digamos, es el eje de la novela de Cortázar que la unifica dramáticamente y que tiene que ver con esta relación, con este doble triángulo que es la novela. Es un triángulo amoroso en Buenos Aires que se refleja, tiene una relación especular con el triángulo amoroso de París. Quien triunfa en Buenos Aires en ese triángulo amoroso, de alguna manera, muestra al que fracasa en París y fracasa en Buenos Aires. Trabajé fundamentalmente sobre esto e hice que los personajes de la mujer Talita y del amigo de Buenos Aires, Traveler, los representaran los mismos actores que en París. Se trataba de completar el triángulo, es decir, con la Maga y Gregorovius en París.

— Propones el mismo juego de espejos que aparece en una lectura de la obra.

— Claro. Entonces se producía un entrecruzamiento; entonces, ¿cómo se hacía todo el cambio de París a Buenos Aires? En principio yo empecé con una escena de Buenos Aires y que en la novela está después. Pero luego, leyendo las anotaciones de Cortázar descubrí que él había empezado a escribir la novela por esa escena y que había dudado hasta casi el último momento, días antes de la publicación de la novela en colocarla al principio. Y claro, ese es el núcleo de este juego dramático especular de que yo les hablo. Es decir, instintivamente, la coloqué al comienzo y la estructuré dramáticamente, porque allí estaba como la clave de lo que luego se desarrollaría dramáticamente, que es este juego de espejos entre París y Buenos Aires. El salto entre París y Buenos Aires se resolvía por una transformación mágica e instantánea. Además la puesta en escena fue magnífica.

— En un libro de literatura argentina leí que *Una pasión sudamericana* es una de sus obras más importantes. Desde su punto de vista, ¿es la obra más importante o todas son importantes?

— No, es la más importante. Es una obra de una elaboración estética y literaria enorme.

Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona
3 de abril de 1997

NOTA

1. La versió fílmica de la novel·la de McCoy, realitzada per Sydney Pollack l'any 1969, i que a Espanya es titulà *¡Danzad, danzad, malditos!* fou la que va donar a conèixer, veritablement, el tema de la marató de ball. La pel·lícula la interpretaren en els seus principals papers Jane Fonda i Michael Sarrazin.