

Carles Batlle i Jordà, Gabriel Calderón

«El dramaturgo es un traductor inverso, trabaja en una lengua que nunca va a ser la final.» Una xerrada amb Gabriel Calderón.

Gabriel Calderón, Pausa 41 (2019)

En aquesta trobada moderada per Carles Batlle, el dramaturg, director i actor uruguaià Gabriel Calderón repassa la seva trajectòria tot reflexionant, essencialment, sobre els seus textos *Ex, que revienten los actores* i *Or. Tal vez la vida sea ridícula*, posant l'accent en què significa, per a ell, ser dramaturg en el seu context geogràfic, històric i personal.

Aprofitant l'estrena del muntatge català de l'obra *Que rebentin els actors*, l'Institut del Teatre va convidar el seu autor i director, el dramaturg uruguaià Gabriel Calderón, a fer una xerrada titulada *La paraula com a forma d'actuació*. Aquesta és la transcripció d'aquesta trobada, que va tenir lloc a l'Espai Scanner de l'Institut del Teatre el passat 28 de febrer de 2018.

Carles Batlle: Gabriel Calderón és un dels dramaturgs més reconeguts de l'Uruguai. Nascut a Montevideo el 1982, forma part de tota aquesta nova fornada de dramaturgs —Santiago Sanguinetti, que és una mica més jove, o altres més grans, com Mariana Percovich, Sergio Blanco o Roberto Suárez— que en aquests moments s'estan traduint i estrenant a força llocs, sobretot a Llatinoamèrica, però també a Europa, i que proposen un tipus de teatralitat diferent, interessant. Per als que heu llegit *Ex*, l'obra que estrenarà en català al TNC aquest mes d'abril, o també *Or* —que forma part de la mateixa trilogia—, l'obra de Calderón potser us recordarà la dramaturgia de Javier Daulte, on es dramatitzava la ciència-ficció —a *Or* apareixen extraterrestres, a *Ex* una màquina del temps—, però hi ha una diferència fonamental. Si bé totes dues dramaturgies acaben construint dispositius escènics de molta eficàcia, d'una àmplia abraçada de públic, en les obres d'en Gabriel hi ha una reflexió profunda sobre qüestions polítiques o, més concretament, sobre la memòria històrica. És interessant veure, doncs, com es compatibilitza el compromís i el fantàstic en la producció calderoniana.

En Gabriel és un autor àmpliament premiat. Alguns premis els va rebre com a jove autor, cosa que li va permetre, per exemple, participar a les residències del Royal

Court Theatre de Londres. Després ha tingut altres experiències com a resident en llocs com el laboratori de directors del Lincoln Center Theater. També ha estat artista resident al Théâtre des Quartiers d'Ivry a París i ha rebut dues vegades el Premi Nacional de Literatura, el 2011 amb *Mi pequeño mundo porno* i el 2016 amb *Or – Tal vez la vida sea ridícula*. A més, té un perfil que aquí ens és molt familiar, d'autor que és també actor i director, no només de les seves obres, sinó també de les d'altres. Ha dirigit *Morir* de Sergi Belbel o *Abans/Després* de Roland Schimmelpfennig. Caldria veure a què respon aquest perfil a l'Uruguai (aquí, de vegades, s'ha explicat l'existència dels autors-directors en la dramaturgia catalana contemporània com una cosa que té a veure amb la crisi econòmica i, sovint, amb aspectes més pràctics que poètics). A part, també ha impartit cursos, conferències i classes a l'Obrador de la Beckett, a l'Argentina, Brasil, Xile, Cuba, França, Israel, Palestina, Suïssa... També ha tingut algun càrrec de gestió cultural en anteriors governs d'esquerres de l'Uruguai; per exemple, entre 2006 i 2010 va ser coordinador de projectes culturals a la Direcció General de Cultura del Ministeri d'Educació i Cultural de l'Uruguai.

Una de les obres més estimades pel públic de l'Uruguai és *Mi muñequita*, una peça que va arrencar amb un grup d'amics, va fer tres-centes funcions, va estar quatre anys en cartellera i va fer gira per tota Amèrica. Va ser l'obra que va fer que Gabriel Calderón es convertís en un autor popular a l'Uruguai. També va anar al Temporada Alta. Altres obres són *Un día en la vida de Monseñor Nicolás Rasguño*, *El callejón de los Ateos*, *Las buenas muertes* o la trilogia de l'Uruguai —*Ex*, *Or* i *Uz*—.

Per acabar faig una petita referència a *Ex*. És una obra que té a veure amb la memòria històrica, que es pregunta què cal fer en països com ara l'Uruguai, o com el nostre, en què hi ha hagut algun tipus de trauma, repressió, guerra, dictadura o situació històrica conflictiva. Què hem de fer amb la memòria?... Aquí vam tenir una transició democràtica estranya que ara posem en qüestió. És interessant veure com una obra que juga amb la ciència-ficció es planteja, a un nivell profund, què hem de fer amb les coses que van passar. Hem de perdonar? Hem d'oblidar? Hem d'exigir responsabilitats? L'estímul de partida és una frase de l'anterior president de l'Uruguai, José Mujica, que va dir: «El problema de los desaparecidos solo se resolverá cuando mueran todos los involucrados, cuando revienten todos los actores». És un tema per debatre, el deixo aquí obert i dono la paraula a en Gabriel.

Gabriel Calderón. Primero dar las gracias a ustedes por venir. Voy a tratar de contar algunas de las cosas que siempre son interesantes de escuchar, no porque puedan ser extrapolables a las experiencias de otros dramaturgos o creadores, sino porque explican un poco lo que yo hago, por qué escribo, cómo escribo, qué escribo... Son grandes preguntas que tienen respuestas muy concretas, que tal vez no explican la totalidad de mi dramaturgia, pero que sí que explican cosas que yo me digo a mí mismo —«¿Por qué escribo una obra?»—; tengo mis respuestas, que no son del todo satisfactorias para los demás, pero tampoco para mí. Las razones por las que uno hace lo que hace permanecen en un espacio bastante complejo. Sin embargo, el ejercicio de tratar de entender es muy saludable, por lo menos yo lo encuentro muy saludable para mi escritura. Lo primero que me gustaría decir, y esto va pautando un poco mi historia personal —mi historia personal va ligada al teatro en Uruguay—, es que yo soy un dramaturgo, eso es lo que considero que soy. Mi formación primero fue como actor, después como dramaturgo y dirijo por una necesidad fundamentalmente de

dramaturgo. Esto no quiere decir que en algún momento no haya deseado formarme o especializarme más como actor o director. Decir que soy dramaturgo no es una excusa para no saber de los otros campos, pero sí para pararme desde un lugar y aprender de los otros sabiendo cuál es mi mirada. Lo que sí puedo decir es dos cosas: primero, que soy dramaturgo porque hago teatro y no viceversa —no es que haga teatro porque amo la dramaturgia, mi camino es al revés, yo amo toda la dramaturgia que me conduzca a un mejor teatro—. Lo que me apasiona es el teatro —lo que me gusta, lo que me aburre, lo que me mata es el teatro. La dramaturgia me entusiasma siempre que conduzca a la teatralidad. Cuando conduce a otros lados me puede interesar por cosas particulares, pero no por lo que me obsesiona, que es hacer teatro. Entonces mi mirada de dramaturgo está muy concentrada en la relación que tiene la dramaturgia con la escena. No es nada nuevo, pero cuento con la ventaja de que vengo del teatro —primero actué y trabajé en el teatro antes de ser escritor. Eso también me ha ayudado a limpiar algunas cosas que ni siquiera intenté, pero que me sentía tensionado a intentar, en lo personal. Creo que hay muchos dramaturgos muy buenos que lo hacen, pero yo no puedo, no escribo otra cosa que no sea teatro. No escribo ensayos, ni notas periodísticas, ni novelas, ni cuentos, ni poesía. Lo escribo siempre que me sirva para el teatro. A mí si una nota periodística o un ensayo me sirven para comprender algo del teatro lo voy a hacer, o lo haría con una novela siempre que yo intuya que me depara algo de comprensión en el campo teatral. No lo haría como campo de experimentación o como una nueva rama —en estos momentos soy un experto en comerme lo que digo; hoy digo «Yo no voy a hacer esto» y dos años después lo estoy haciendo—. Tiene mucho que ver con por qué hago teatro «político» o con temas políticos. Durante toda la primera etapa de mi carrera, cuando nació *Mi muñequita* o *Las Buenas Muertes*, me llenaba la boca en los diarios diciendo que yo no hablo de política. Papeles que me tuve que comer cinco años después cuando estrenaba mis obras. Me parece que la contundencia con la que uno tiene que hacer ciertas afirmaciones es necesaria para descubrir si uno se equivoca o no. Decir que soy dramaturgo para mí es muy importante. Para el momento de creación, para el momento de dirección, cuando actúo, poner ese título, esa pantalla, es lo que tengo que superar con quien me esté relacionando. Y segundo, esto de «soy dramaturgo» lleva a una reflexión personal. En Uruguay no había muchos dramaturgos. Los dramaturgos eran principalmente algunos escritores de literatura que hacían algún experimento teatral, que intentaban hacer teatro, o algunos directores o actores que, después de años de trabajar en la escena, a sus cuarenta o cincuenta años decían «Vamos a intentar escribir una obra». Tiene mucho que ver con una manera de hacer en Uruguay, donde no había directores jóvenes porque se suponía que uno tenía que estar mucho tiempo en el teatro antes de animarse a dirigir. Yo pertenezco a una generación donde todo esto se rompió. La generación postdictadura. Tenía dieciséis o diecisiete años cuando por la crisis económica en Uruguay y Brasil la gente se iba del país en la misma cantidad que durante la dictadura. Recibí toda una tradición que en su momento fue importante, pero que ya estaba rota. En un país donde no había plata para la cultura, no había un fondo, no había manera ni de conseguir 100 dólares, de repente los institutos culturales de los otros países —el Centro Cultural de España, la Alianza Francesa, el Instituto Italiano de Cultura, el Goethe Institut— sí que tenían plata para montar sus autores. Los que hacíamos teatro íbamos a estos lugares a pedir plata y decir «¿Qué autor quieren que hagamos?» Nos poníamos a leer y

evidentemente que encontrábamos buenas obras, buenos materiales, tan buenos como los uruguayos, mejores o peores, pero la verdad es que nadie nos daba nada para hacer a los uruguayos. Entonces hubo una época en que leíamos a Lagarce, a Koltès, y fueron muy formativos. Cuando terminaron estos financiamientos —porque algunos países también entraron en crisis— nos pasó que ya no podíamos pagar los derechos —leía a Koltès, Martin Crimp, Sarah Kane, Berkoff, etc. y me encantaban, pero no los podía hacer—. En el caso de Belbel lo pude hacer porque había tomado un curso con él, le escribí y me dijo que lo podía hacer y no nos cobraba. Le dije que muchas gracias y lo hicimos. Hay cierta gente que entiende que Uruguay en esos momentos estaba en una situación compleja. Entonces con un grupo de amigos con los que estaba, del conservatorio, empezamos a decir «Si no podemos hacer Berkoff o Thomas Bernhard», que nos gustaban, «escribamos parecido y lo hacemos nosotros. No se trata de copiarles, pero agarremos lo que nos gusta y hagámoslo en teatro». ¿Nos gusta este procedimiento? Lo intentábamos, no sabíamos si existía algo así. Estábamos en la periferia, en Uruguay —«No les importa lo que pase allá»—. La impunidad que nos daba la periferia nos permitía algo que después uno sabe que es la esencia del arte, es decir, yo comprendo a Thomas Bernhard porque me apasiona, lo leo y de repente descubro que para mí lo que hace acá es tal cosa, y yo quisiera que algún día se caiga la pared y aparezca Thomas Bernhard y diga «Me entendiste, perfecto, eso es lo que yo quería»... pero si no les pasa eso a los autores con sus contemporáneos, cómo podemos pretender que pase con los que venimos después. Entonces ese malentendido funda un poco la escritura. Uno intenta hacer algo que cree que alguien hizo. Allí empecé a escribir yo, por una necesidad, porque no podíamos pagar derechos. En el grupo de teatro donde trabajo, su necesidad más inmediata es encontrar una obra. Su segunda necesidad, que es algo que los dramaturgos tenemos que pensar mucho, es lo primero que hace un grupo de teatro: ver el *dramatis personae* —«Necesitamos una obra para dos mujeres» / «Pues tengo una obra bárbara para ocho hombres» / «Ya, pero necesitamos una para dos mujeres»—. Entonces si el *dramatis personae* no encaja medianamente, la obra será maravillosa, pero «la haré en otro momento». Tengo unas lecturas técnicas que van fundando mi dramaturgia, no digo que hoy escriba de esta forma, pero en sus inicios era muy así: «¿Cuántos somos, seis? Bueno, voy a escribir algo para esos seis». Después uno empieza a recibir premios y uno piensa que escribe para otra cosa, pero en mis orígenes escribía para cosas muy inmediatas.

Soy dramaturgo, inicialmente, por mi pasión por el teatro y escribo porque creo que es lo mejor que puedo hacer en todos los ámbitos del teatro —puedo actuar y dirigir, pero donde me defiendo es en la dramaturgia—. Mis primeras obras la verdad es que no me las pedía nadie. Decía «Lo voy a hacer yo, a ver si interesa». Como director, también está relacionado con eso. Para mí la escritura es muy incompleta, no en el sentido que se dice en general que la escritura se completa en la escena, sino que es realmente incompleta —tiene baches, tiene momentos que sé que no funcionan, pero digo «Bueno, me puedo quedar dos meses pensando cómo resolver esta escena... la voy a trabajar con los actores y ya veré cómo se resuelve, seremos más cabezas pensando que yo solo»—. Entonces para mí dirigir también es un proceso de finalizar la escritura. Para mí, si bien disfruto muchos tipos de teatro que yo no hago, el teatro que yo hago se remite mucho a contar una historia, y ese contar una historia trato que sea en un formato que no pueda ser reproducido en otros. Para mí la dramaturgia es

por qué esta obra de teatro en cine perdería, o en una novela perdería. Y ahí entramos en el terreno que nos obsesiona a todos, que es buscar la teatralidad del texto —«Esto lo hace sumamente teatral»—.

En el liceo siempre me fue muy bien, con altas notas en todas las materias menos en idioma español y literatura, donde de 1º a 6º siempre tenía notas bajas, con diferentes profesores. Algo que sabía es que odiaba la literatura, que no me gustaba leer y detestaba escribir, y que no me interesaba ni la ortografía, ni la sintaxis, ni los tiempos verbales, ni las diferencias entre el punto y coma, los tres puntos y la coma. Eso era para otra gente. Yo había nacido para la biología —de hecho cuando tuve que elegir me metí en biología en la Facultad de Bioquímica—, y entonces un paleontólogo que nos daba clase en el primer año nos dijo «Si ustedes se creen que esto es estudiar cuatro años y terminar se equivocaron, hay que estudiar toda la vida» y yo dije «No puede ser, yo no quiero estudiar toda la vida, si sacaba buenas notas en el liceo era para que un día pudiera dejar de estudiar». A los seis meses dejé la facultad de Biología y empezó la crisis vocacional de «¿Qué voy a hacer?». Alguien dijo que tenía que elegir algo que pudiera estudiar toda la vida y yo no quería, salvo el teatro. Yo había hecho un taller de teatro durante todo el liceo, dos veces por semana. El día que había teatro era un buen día. Era el único lugar donde portarte mal funciona, donde puedes ser «guaso», ser divertido y no te corrigen. Entonces dije «Yo podría estudiar teatro toda mi vida. Desde que me levanto hasta que me acuesto, tal vez de mañana leo obras, de tarde escribo algo y en otro momento ensayo. Así estaría todo el día cubierto, toda mi vida de teatro, y lo haría con gusto». Tuve la suerte de que mi elección profesional fue en la crisis. Fue terrible para el país, pero el argumento que les funcionaba a mis padres, que era «Estudia algo para vivir», ya no funcionaba porque nadie podía estar viviendo de nada. Los abogados, los arquitectos y los doctores manejaban taxis o estaban en un bar sirviendo —sin desmerecer ningún bar ni ningún taxi, pero no habían estudiado para eso—. Entonces yo le dije a mi padre «Si tengo que estudiar ocho años y medio de medicina para terminar en un taxi, voy al taxi ahora y me ahorro los ocho años de estudio». Y esto me ayudó mucho, mi padre se quedó sin argumentos, me dijo que estudiara un año o dos y que después tenía que trabajar de algo. Me tomé dos años para demostrar que se podía vivir de esto —el teatro—. Allí empecé a hacer lo que todos haríamos, conseguir bolitos de actuación, etc. Estaba con un grupo y no nos podíamos presentar en la muestra nacional de teatro joven porque estábamos sin obra, y yo les dije «No nos podemos quedar sin obra, tengo que hacer cosas todos los días, estoy con peleas en mi casa. Yo tengo una obra». No la tenía, pero solo tenía que ser un sketch de cinco minutos para la muestra. Nos presentamos y fuimos preseleccionados. Luego en un mes teníamos que presentar la obra entera, que eran cuarenta minutos. Mis compañeros me preguntaron si había más, les dije que sí y me fui a casa a escribir. Al otro día les dije «Es horrible lo que escribí, pero no tenemos otra cosa. Tiene faltas de ortografía... pero vamos arriba, de esto salimos juntos». Nos presentamos y ganamos el primer premio del encuentro, que en aquel momento eran mil dólares —mucha plata para nosotros— y también ganamos —es lo que más me sorprendió— la mejor dramaturgia del encuentro. Yo tenía claro que lo que escribí era malo, con faltas de ortografía... y me dije «¿Cuál es el procedimiento por el que algo malo se hace bueno?» Y ahí me enamoré de lo que es el teatro. El actor lo corrige porque sabe que la cara es la de él, tiene que encontrar la manera para que la porquería que le diste sea un buen

momento. Es un mutualismo, digamos: yo les ayudo a ustedes, que no tienen obra, y ustedes me ayudan a mí, porque esto es horrible. Ahora es muy lindo de contar, pero en su momento implica mucho miedo, es «Nos enfrentamos con este que es horrible, pero no tenemos a otro. Bueno, pues tratamos de hacerlo bien». Y yo lo mismo, «Espero que estos actores sean buenos, si no se va a ver mi texto». Durante mis primeros años de escritura, con dieciséis, diecisiete, dieciocho años, yo estaba muy obsesionado con esta idea de que «En cualquier momento alguien se va a dar cuenta». En los dieciocho me nominaron en los premios nacionales —mejor elenco, mejor «una pila de cosas»... y mejor texto— y tenía que entregar el texto a los críticos para que lo leyeran. Era ilegible. Tenía una tía maestra y le pedí que me lo corrigiera y me decía que era incorregible. Durante mucho tiempo estuve aterrado de que en cualquier momento la gente se iba a dar cuenta de que yo no era dramaturgo —«Yo ni sé escribir. Me hacen entrevistas y me preguntan cómo escribo y yo invento, pero se van a dar cuenta»—. Este fue el primer motor por el que tomé cursos de dramaturgia. No era porque me apasionara, era porque en el mundo en el que yo tenía que vivir —había renunciado a ser biólogo— estaba haciendo teatro y aparentemente me estaban dando premios por escribir, que era justo lo que siempre me había ido mal. Entonces me dije «Tengo que tomar ya todos los cursos que encuentre». El problema es que en Uruguay no había ni uno. Tuve que empezar a buscar afuera. Tuve que armarme de valor. Uruguay siempre tiene su lado malo, pero también su lado bueno: me presenté a un concurso internacional de dramaturgia en Uruguay —era muy raro porque era internacional pero era para uruguayos...—. Era en el Instituto Internacional de Teatro que tenía sede en Uruguay y el concurso era para jóvenes dramaturgos. Nos presentamos solo tres dramaturgos. Yo me presenté con cinco obras que tenía mal escritas y gané el primer premio, el segundo y el tercero. Empecé a presentarme a becas con este premio internacional y, claro, nadie sabía que en Uruguay sólo se habían presentado siete obras al premio internacional. Me presenté a una beca de Argentina y allí estudié. Luego otra beca en Argentina, luego una en la Casa de las Américas y me vine para acá, y me presenté en otros muchos lugares y empecé a juntar y juntar... todo por miedo a ser descubierto. Suena lindo, pero este motor fue muy importante para mí. La pasión vino después. Un día me di cuenta de que me gustaba. El teatro mancha, el teatro contagia, un día te metes y ya no puedes salir. Con la dramaturgia me pasó esto. Me acuerdo de un cuento de Macedonio Fernández, que es uno de los escritores que influye más a Borges, titulado «El zapallo que se hizo cosmos». Trata de un concurso de zapallos —calabazas— en la Pampa, de qué granjero tiene el zapallo más grande. Están todos allí midiendo y de repente cae un granjero con un tractor y un zapallo enorme, a tal punto que los demás granjeros dejan de medir porque viene ese tractor con ese zapallo tan grande. Al día siguiente van a ver el zapallo y se dan cuenta de que ha crecido más. El granjero dice a los demás «Tengo un problema, cada vez que trato de romper el zapallo, crece más». Uno le da con una pala mecánica y el zapallo crece y tira la casa del granjero. Traen máquinas y el zapallo crece y crece tanto que se convierte en un problema nacional, tienen que echarlo. El zapallo sigue creciendo y le dan con bombas, aviones. Hay una reunión en Ginebra para decidir qué hacen con el zapallo, que ya tiene el tamaño de la Argentina, hasta que los líderes mundiales deciden que nos tenemos que mudar al zapallo, porque el zapallo ya es más grande que el mundo. Entonces Borges, hablando de este cuento con Ernesto Sabato, dice que el zapallo es el error, la impostura del

error. Algo que nosotros no resistimos y no para de crecer, pero algún día creció tanto que es más fácil unirse a él. Mi zapallo fue la dramaturgia. Siempre fue un problema que yo no sabía cómo comer, y algún día me fue más fácil después de estudiar tantos años, y dije «Pues ahora voy a ser dramaturgo de verdad». Claro que para mí es más cómodo decirlo ahora, que siento con qué defenderme. En esos momentos no me lo hubiesen sacado con nada, probablemente no me hubiesen encontrado, estaría escondido.

Entonces, ¿por qué escribí, o por qué escribo? Esto va a respirar todas las obras que yo tengo. Todas las obras que yo tengo tienen de alguna manera la obsesión por encontrar una teatralidad que atente contra la literatura o contra la escritura. Podría hablar de *Ex*. *Ex* es un intento imposible, una hipótesis de trabajo, que es: ¿Es posible soportar actuaciones extremas, de los dos extremos del abanico, la comedia más fuerte y la tragedia más fuerte? ¿Es posible soportarlo en una escena y otra y otra...? ¿Es posible actuarla —esta fue mi primera hipótesis—? Ver si los actores y el público resisten, si la historia resiste ese vaivén. Esto, que para mí es una pregunta muy teatral, necesitaba una historia que me sirviera. La ciencia ficción me da oportunidades de trabajo que las otras historias no me dan. Ya me había pasado en *Or*. Yo lo que quería era que el público se comprometiera durante treinta minutos con una historia y que a los treinta minutos les reveláramos que la historia iba de otra cosa, y quería saber qué haría el espectador con esos sentimientos. *Or* habla de una familia que tiene una hija que estuvo desaparecida durante veinte años a causa de la dictadura. La obra empieza cuando el hijo, que sobrevivió, quiere ser militar. La madre los abandonó. De esta familia desmembrada solo queda el padre, que le dice al hijo «Vos no podés ser militar». El hijo dice que es un problema que ya pasó. Es una discusión seria durante treinta minutos, el padre reencuentra a la madre para que trate de hacerle entender a su hijo. Es un drama de treinta minutos. A los treinta minutos descubrimos que en la dictadura los militares secuestraron a personas, pero que justo a su hija no: durante la dictadura a su hija la abdujeron los extraterrestres. Claro, es una desaparecida de la dictadura, pero no de los militares. Entonces esta familia, que durante veinte años se construyó odiando a los militares, tiene que juntarse con los militares para defender al pueblo porque los extraterrestres han vuelto. A mí me interesaba saber, por un lado, qué hacen los personajes cuando de repente descubren que durante veinte años vivieron engañados y, por otro lado, qué hacen los espectadores cuando durante treinta minutos los estuvimos haciendo llorar, implicados en el drama, y de repente pasamos a reír porque la segunda parte es una comedia, cuando se preparan para combatir a los extraterrestres. Ese experimento nos salió bien. Los espectadores tenían que convivir con un problema que era que en la obra se reía y lloraba sobre lo mismo. Una frase de Wilcox que me gusta mucho dice «Ríe, y el mundo reirá contigo. Llorá, y llorarás solo». Si nosotros éramos capaces de hacer llorar y reír al público, el público se vería con el problema de que las risas son colectivas, contagiosas, pero la emoción es muy individual. Alguno de ustedes se puede estar emocionando y nadie de al lado se va a enterar. A mí me pasa mucho en el teatro que se acaba una obra y a mí no me pasó nada, pero el que venía conmigo está llorando y no me di cuenta. Entonces esto que habíamos probado y nos había salido bien, pensamos cómo hacerlo en *Ex* de manera un poco más brutal. La hipótesis de trabajo era que hiciéramos un drama contundente en una escena y volverlo comedia en la siguiente. Drama, comedia, drama, comedia. Después en la obra no es

exactamente así, no es que trabajemos drama-comedia, pero era la hipótesis de trabajo. Las hipótesis de trabajo teatrales me eximen de que los elementos de ciencia ficción tengan que ser representados. Tienen que ser teatrales. El problema del extraterrestre es ridículo en el teatro, ver aparecer un ovni... siempre va a ser ridículo, y cuando sea bueno va a estar compitiendo en efectos especiales con los que lo hacen mejor en otras disciplinas. Tengo que encontrar cómo este elemento de ciencia ficción se traduce en un problema teatral. En *Or* lo traduje como la problemática del otro. Había leído en un libro de los orígenes de los aliens que, antes de 1940 con las primeras películas sobre alienígenas, en EEUU se decía «aliens» a los mexicanos. «Alien» significaba sobre todo «el otro». El alien siempre es el otro, el miedo a lo desconocido. Esto me daba muchas oportunidades de reflexión en torno a la dictadura de Uruguay. El problema no era la dictadura, sino el miedo al otro. En Uruguay —y esto a mí me dolía y es el por qué escribo— hay una parte, probablemente la mitad, que preferiría que la otra mitad no existiera. Este es el problema de la dictadura en mi país —«No te voy a matar, pero si te pudieses ir... mejor»—. No es solo que ellos lo sientan de mí, yo también lo siento de ellos. Hay momentos en el día, o cuando van a festejar una ley de impunidad, que pienso «Por qué no se mueven de país, o me voy yo». Esto me duele, me da vergüenza, y sobre esto quería hablar en la obra. En la obra hay tres partes. En la tercera parte capturan al alien. Tenía el problema de cómo hago aparecer un alien y dije «Claro, la que aparece es la hija desaparecida». La hija vuelve después de veinte años y una parte sospecha que ella es el alien, por eso la capturan. Una de las características de los aliens es que saltan de cuerpo —una de las primeras películas de aliens fue *Los tomadores de cuerpos*—. Me pareció una idea brutal para el teatro: tomar el cuerpo del otro. Yo tenía el problema de no entender al otro y dije «En la tercera parte el alien hace que todos salten de cuerpo y ahora todos están en el cuerpo del otro y se ven obligados a tener que entenderlo, no porque quieran, sino porque les toca hacerlo». Esto que suena relindo me costó sangre, sudor y lágrimas, me llevó mucho tiempo cuajarlo. En *Ex* pasaba lo mismo. Mujica —presidente al que quiero y voté— había dicho una frase que me molestaba. Le habían preguntado cuándo se superaría el tema de la dictadura, porque de vez en cuando salía y empezábamos a discutir sobre los desaparecidos, etc., y dijo «Esto se va a resolver cuando reventemos todos los actores. Y no falta mucho». A mí me gustaba como frase, pero me jodía un poco, como si existieran temas que nunca vamos a poder resolver —si te tocó vivir uno, jódete, hasta que te mueras no se va a resolver—. Entonces en *Or* y en *Ex* utilizo un mecanismo. En Uruguay tenemos la mala suerte y la buena suerte de vivir al lado de Argentina. Los porteños están en un estado de crispación muy fuerte. El lado bueno es que sobre todo en los noventa la dramaturgia en Argentina estaba muy encendida. Son muy generosos —Daulte, Spregelburd...— y muy abiertos con sus conocimientos. Daulte tenía ese artículo, que en parte fue publicado en (*Pausa.*) —«Juego y Compromiso: el Procedimiento»— y que se encuentra en internet. En la primera parte, que es el Procedimiento, él tiene una tesis, muy atinada, explicando la pelea que ellos tuvieron en los noventa con la generación que los precedía, en contra del teatro político como era entendido en aquel momento en Argentina. El teatro político que se hacía en Argentina, y en Uruguay, y que era entendido como teatro político —aquel que trabajaba sobre temas vinculados a la historia política del país o de la actualidad política—, sufría un problema muy vinculado a la dictadura. Cuando la dictadura se impuso fueron contra todos y contra

uno de los que fueron era el teatro. Se cerraron teatros, se tuvieron que exiliar. Los teatros que siguieron abiertos tuvieron que aprender a sobrevivir: no podían hacer ciertos autores, sufrían censura... Y también la gente no se podía reunir. El único lugar donde se podían reunir más de cinco personas eran los teatros. El teatro de repente tomó un lugar muy importante. La gente iba allí a escuchar cosas que en otros lugares no se podían decir y el teatro tenía que aprender a decirlas, porque si las decían directamente lo cerraban en el mejor de los casos, o los metían presos, todos al presidio. Fueron muchos años de aprender eso, la dictadura no es cuando empieza y cuando termina. Están los años preparatorios, que fueron tanto o más difíciles, y los años posteriores, que también son años de miedo. El teatro se volvió un lugar para escuchar y decir lo importante, porque afuera no se podía decir. Daulte se pregunta «Hay algo de esto que sigue, hay cierta gente que todavía va al teatro buscando algo importante, y hay ciertos hacedores que se creen que están diciendo lo importante y que el teatro es el lugar para ir a decirlo». Daulte dice que si tienes algo importante que decir o escuchar no te recomiendo que lo vayas a decir o escuchar en un teatro. Ahí toma la idea de *Hamlet*. Hamlet conoce el crimen de Claudio y para despertarle la conciencia le hace una obra de teatro. Representa el crimen para que Claudio sepa que él conoce el crimen. En *Hamlet* esto funciona, Claudio para la representación y se va. Daulte dice, muy atinadamente, que esta funcionalidad de despertar conciencias necesita algo muy importante, que es que el criminal esté en la platea. Básicamente lo que pasaba en los teatros es que Claudio no estaba en la platea. Los militares no iban al teatro. En general en la platea hay Hamlets. Hay un Hamlet representando crímenes para Hamlets que festejan que alguien lo diga. Entonces, dice Daulte, en vez de despertar conciencias, las tranquiliza: voy al teatro, oigo algo importante —«¡Qué bien, alguien dice lo que hay que decir!»—, participo de un acto cultural que nos vuelve superiores, me voy... y la revolución duerme. Entonces Daulte hace todo un trabajo sobre el teatro como ilusión y no como trampa. Yo pensaba que no hay que abandonar tan deprisa el teatro como trampa. En lo personal me gustaba la idea de urdir una trampa para el espectador. En cierta manera el teatro es eso: en mi caso llevamos ocho meses ensayando —si no viene gente no es teatro, es ensayo— y cuando viene el espectador cae en una trampa —tiene apariencia de simultáneo, de logro, la gente dice «¡Todo lo que hicieron!»—, pero lo que no saben es lo que no pudimos hacer —. Tengo que asumir que lo que hicimos es lo que queríamos, pero yo sé que nunca es así, y tengo que poner mi mejor cara; primero porque está medianamente aceptable, segundo porque hay ocho meses de trabajo y tercero porque no podemos decir la verdad todo el tiempo. «Esto es lo mejor que pudimos hacer, tiene apariencia de lo que queríamos hacer», y la gente lo aplaude. El teatro tiene apariencia de lo que es posible. Entonces, más allá de la ilusión, me parecía que la trampa era una oportunidad. Me dije que si en el teatro no está Claudio, una opción es salir a buscarlo, pero me daba mucha pereza —pereza de tener que ver esas caras. Me parece que hay herramientas más interesantes para ir a buscar a Claudio que con el teatro—. Y me dije a mí mismo, «Si el teatro está lleno de Hamlets, entonces hagamos teatro como si fuéramos Claudio». Es una tesis de trabajo que siempre hago, tanto en *Or* como en *Ex* —«Esta obra, en vez de denunciar, está diciendo que lo que está mal está bien, y que festejemos»—. En las dos obras la idea superficial —porque tienen varias capas— es un poco facha, un poco complicada. Confío que haya Hamlets, si hay algún Claudio también estoy dando una buena idea —me paso mucho rato tratando de

justificar el crimen—. Por ejemplo, en *Ex* todo el tiempo me obsesionaba por encontrar un momento en el que recuperar la memoria estaba mal, darle fuerza, poner personajes que lo argumentaran, que la obra poco a poco fuera demostrando que está mal querer saber lo que pasó, que es mejor mirar para adelante... Esta discusión de escritura y después de puesta en escena la tenía conmigo mismo —«Tengo que encontrar argumentos para rebatir mis propias ideas. Yo estoy convencido que está bien recuperar la memoria, pero no quiero que la obra diga eso»—. La obra trata de discutir conmigo. En *Ex* es una muchacha que se le murió toda la familia, en diferentes momentos y con mayor o menor grado de vinculación con la dictadura, y que quiere saber qué pasó. Esto pasa mucho en Uruguay, nadie sabe mucho qué pasó. La historia es compleja. Mis padres siempre hablaron conmigo, sin embargo yo no sé muy bien qué hicieron. Estuvieron presos porque todo el mundo estuvo preso. Mi padre militaba. Si yo pregunto a mi padre, me cuenta cosas, pero hay un espacio de nebulosa, de confusión, sobre cualquier pasado, pero como este es traumático, es más complicado. Tratar de saber, por más que haya voluntad de contar, se vuelve difícil. En *Ex* esta muchacha construye con su novio una máquina del tiempo para tratar de que vuelva toda la familia que murió y le cuenten qué pasó. Esta es la tesis de la obra que me permite alternar las escenas del pasado —lo que pasó— con las del presente —la escena navideña con la gente que vuelve después de veinte, diez y un año muertos—, tratando de saber. Es una historia simple que tiene que estar enervada por el filtro de la teatralidad, esta vibración que tiene que tener la historia con los actores. Los actores tienen que estar por reventar. Ciertamente la obra tiene que estar por reventar, por la idea histórica y por la idea real. Creo que el espectador también, que revienta de otra manera. A los quince o veinte minutos la gente tiene que estar un poco harta de la obra, tiene que decir que los actores están gritando mucho. Y sí, porque esta obra va de otra cosa. No va de no gritar, no va de contar una historia, va de vibrar a un nivel que tiene que molestar. No «molestar por ser molestos», sino que estamos intentado escuchar en el barullo y en la confusión que yo creo que es la historia y que creo que es el problema que tenemos. Si es posible no lo sé, lo vamos a ver. Yo creo que es interesante. Uno no sale de eso diciendo «Chavo, qué loca es la historia». Hay mejores libros para eso. Si nos sale bien, uno sale con una experiencia teatral difícil de abarcar en el lenguaje, sobre todo por el nivel de vibración de los actores, que no tiene que ver con la cotidianidad. Son momentos que yo recorté como autor: en un momento agarré dos personajes peleando por no volver a ser torturados —yo no me imagino que discutan eso como yo discutiría en el living de casa—. Están enervados. Si yo agarro los momentos enervados de nuestra vida y los pongo juntos, son difíciles, pero me da la oportunidad de trabajar con el actor, que es lo que me gusta. Niveles de enervación, de energía, que yo creo que el espectador respeta —no sé si lo agradece y no creo que le guste, pero lo respeta—. Y bueno, esto es un poco lo que hago.

C. B. Hablando de *Ex* concretamente, me gusta mucho lo que has planteado de buscar un dispositivo escénico, una teatralidad, que de algún modo retenga, capture al espectador, pero que al mismo tiempo sea como una metáfora de este tema que está en otra capa. Para huir de la consigna, de la tesis, de la idea de «Yo soy el autor y tengo algo que decir», me invento un artefacto que planteo la complejidad de la cuestión, actúe en mi contra, me discuto a mí mismo —y de paso discuto a los espectadores—, acabo la obra y no doy una solución. Es interesante que en esa

máquina del tiempo vienen personajes y, así que llegan, hay uno que va perdiendo la memoria. La nieta quiere preguntar cosas y al principio lo sabe todo y a medida que van pasando los minutos pierde la memoria. Es como luchar en contra del tiempo inmediato de ese presente. U otro que viene y mantiene toda la memoria, pero no sabe articular bien las palabras. Hay un juego escénico, teatral, que por una parte es muy divertido, y por otra parte parece que nos esté diciendo que es imposible reconstruir ese relato como pretende la protagonista. ¿Cómo te quedas tú cuando planteas eso a la contra de tus convicciones, pero al final la obra no consigue sacarte de esa contra? Es decir, al final estás diciendo «No podemos reconstruir ese relato», pero tú quieres reconstruir ese relato. ¿Cómo convives con eso?

G. C. El teatro se basa en esa contradicción, que para mí es una tensión, la que busco cuando escribo, cuando dirijo. Es una contradicción entre dos cosas que tensan una idea. No llegar no es una excusa para no ir, parafraseando a Lorca. El teatro es esta idea: no lo vamos a hacer bien, está todo en contra para que lo hagamos bien, pero esto no puede ser excusa para no hacerlo. Para mí tal vez es más importante tratar de encontrar una respuesta que encontrarla. Si la encontrara no sé si me animaría a decirla, porque —vuelvo a decirlo— el teatro no me parece un buen lugar para dar una respuesta. Sí que es un buen lugar para demostrar cómo la búsqueda de algunas cosas, nuestra intención de ir a ciertos lugares, está llena de tensiones, contradicciones y argumentos que se oponen. Para mí es importante que los personajes digan algo. Los personajes tienen que decir cosas, tienen que defender ideas. Si una idea crece mucho, tengo que encontrar un argumento, una idea o algo para que otro personaje diga lo opuesto. O algo que me gusta mucho, y en esta obra lo hago, es que los personajes defiendan ideas opuestas de una escena a la otra. En una escena te dicen «No hay que luchar más» y en otra «¡Luchar, luchar!». Lo siguiente es que —y esto lo aprendí leyendo a Pinter—, como que es muy difícil hacer que los espectadores piensen lo que yo quiero, lo que sí puedo trabajar es que no piensen lo que yo no quiero. Lo que no quiero que los espectadores estén pensando lo digo y sé que de esa manera lo robo de su cerebro. Por ejemplo, estoy haciendo una escena romántica, pero es un poco cursi y no quiero que lo sea, quiero que sea romántica. Antes de que el espectador diga «Qué cursi...», hago que alguien lo diga desde dentro. En el momento en que un personaje dice «Che, esto es un poco cursi», por un lado, el espectador lo agradece —piensa «Ah, bueno, son conscientes del error...»— y por otro lado me da una oportunidad de discutir, no tengo que esperar a que termine la obra para irme al espectador. Entonces el tipo dice «Che, qué cursi», y el otro responde «¿Pero qué te crees vos, que en la vida no hay cursilería?» Esto me permite trabajar lo que no quiero que suceda en la platea y me adelanto un poco a las discusiones. Evidentemente el espectador, que es una persona jodida, siempre encuentra algo para discutir después. Prefiero hablar sobre las cosas que no estoy seguro acá y defender ideas que no comparto. Internamente gestiono muy bien no tener respuestas, o que la obra termine mal o sea un poco desesperanzadora o que defienda cosas que yo no creo. Una vez salía de hacer *Or* y vino un espectador y me increpó muy mal. Fue una discusión de veinte o treinta minutos en los que yo me defendí. Lo fui doblando hasta que el tipo al final me dice «Ajá, está bien entonces» y le dije «¡No!, no vale si viene con la explicación del dramaturgo detrás. Está mal. La obra no te gustó». Yo quiero recuperar emociones para el teatro. Las emociones más dolorosas, pero también más formativas, para mi vida han sido situaciones embarazosas, vergonzosas, libros que

me aburrí. Tal vez hoy no me acuerdo de muchos libros que me encantaron y que leí rápido, pero sí me acuerdo de ese que me costó. Entonces dije «¿Cómo lo hago para recuperar un poco de tedio, de fastidio, de enojo para el espectador?» Claro, no vendrá nadie si le dices «Venga, se va a aburrir, se va a enojar». Lo tengo que ocultar. La trampa, otra vez. Si le doy una parte que le gusta, en el medio el espectador come. Además, el espectador de teatro es un tipo que se queda. En el cine si no te gusta lo que ves piensas en otra cosa o te vas, el libro lo cierras, en Netflix cambias de serie, pero en teatro tenemos veinte o treinta minutos que son nuestros. El tipo que se va del teatro no se va a los primeros veinte minutos. En general se queda o dice «Ya vi veinte o treinta minutos, esto no va a mejor, empiezo a ver cuándo me voy». Treinta minutos los tengo para darle. No soy de los que cuida a los espectadores, pero sí quiero sobrevivir, quiero estar pronto para otra batalla, quiero que venga más gente la próxima vez. Lo que es importante para mí de *Ex* es que, si harta, te tiene que hartar a los veinte minutos, porque igual luego no te vas. Mi hipótesis de trabajo es que a los treinta minutos estás escuchando diferente. A mí me pasó con las buenas obras del verso español. Por ejemplo, *La dama boba*, de Lope de Vega. Los primeros veinte minutos digo «¿Por qué vine a escuchar una hora de verso español?», todo el tiempo pienso en irme, la obra me parece mala, y a los treinta minutos me sorprende a mí mismo pensando «¡Mira qué bien Lope, está bien esta frase!» Ya no estoy pensando en irme —«El tipo algunas frases las hizo bien, pues me quedo»—. A la hora y cuarto estoy pensando en verso español. Quiero hablar y me salen rimas. Termina la obra y *La dama boba* me hizo más inteligente. Salgo de la obra y hablo y pienso en verso español. No creo que esto sea posible sin estos veinte o treinta minutos del principio. Me pasó algo más extremo con *Los diez mandamientos* de la Volksbühne de Marthaler en 2004, en el Festival de Otoño. Estaba en Madrid con una beca de la Casa de las Américas. Éramos todos los alumnos internacionales y me acuerdo de que un mexicano me dijo «Vamos a ver a la Volksbühne». Yo no sabía lo que era —«Yo vivo en Uruguay, no he visto la Volksbühne»—. Se formó un grupo y todos decían «Tenemos que ver la Volksbühne». Me compré la entrada, treinta euros en aquel momento era mucha plata, y nos fuimos a ver *Los diez mandamientos* de Marthaler. Yo estaría en la fila setenta u ochenta. Me puse a ver la obra y era horrible, no pasaba nada. Una escenografía enorme —no paraba de pensar que con esa escenografía yo me hacía cinco obras—. Pasaban cosas, los tipos cantaban y se movían... pasé del «No me gusta» a «¿Qué les voy a decir a estos cuando salga? Les voy a mentir y a decirles que me gustó». A la hora y cuarto los actores se caen al piso y pienso «Bueno, esto está bien». De repente un neón que había estado apagado toda la obra se prendió en los últimos cinco minutos —había estado toda la obra viendo el neón y pensando a ver cuándo aparecería—. Al final el neón prende y pienso «Ah, esto está bueno». Volví a Uruguay y contaba «Los boludos estos festejan una obra que es inmirable. No entendí, me aburrí, era carísima, y todos estaban como si fuese un orgasmo del minuto uno al cien». Me reía contando esto. Después me empezaba a pasar mucho que yo ponía esta obra como ejemplo de cosas. Poco a poco me empecé a dar cuenta que cada vez que dirigía a un actor le decía «Una vez vi una obra que era mala, pero mira lo que hacía...» Cuando dirigí *Antes/Después* de Schimmelpfennig dije «Tengo que apelar a todo lo que me acuerdo de la obra de Marthaler». Después en la escritura, la concepción musical de la pieza... cosas que ya no me acuerdo si eran así en la obra, pero que en mi cerebro pasaron. Con los años un día estaba dando una

clase y dije «Una vez vi una obra que no me gustó... bueno... en realidad creo que me gustó». No me gustó, pero fue sumamente importante para mi vida ver esa obra. Fue formativa, desde un punto de vista de la vida, y por supuesto del teatro. Quedé empapado. Lo que yo hago evidentemente no tiene nada que ver con lo que hace Marthaler. Pero no me puedo olvidar, si tengo que ser honesto conmigo mismo y si quiero a la gente que viene a ver teatro, que tal vez una de las mejores obras que vi fue una obra que no entendí, que me aburrió y que no me gustó. Claro, nadie va al teatro a eso. Pero tal vez estamos con un fanatismo de gustar, porque todos queremos que nos quieran. Tal vez haya alguna manera en que yo puedo pasar por abajo de la puerta sin tener en cuenta algunas experiencias que no son del todo placenteras.

Pregunta del público. Simplemente quería acabar de concretar lo que dijo Carles (Batlle) de la obra —*Ex*—. Dentro de la ciencia ficción hay algo muy humano. Algunos personajes no pueden hablar entre sí cuando están juntos, pero en cambio cuando están separados sí pueden hablar. Esto la protagonista no lo puede ver, pero nosotros como espectadores sí que lo podemos recibir. Sabemos que en la dictadura —tanto la de Uruguay como la de España— ha habido torturas, engaños, traición, pero yo como individuo me es muy difícil saber qué ha hecho exactamente mi abuelo o mi abuela. En la obra hay algo muy humano dentro del caos.

G. C. Sí, estoy de acuerdo. Sé que las intenciones iniciales son personales, tienen que ver con el dolor, eso siempre. Después trato de que no sea lo que vienen a ver, que trate de ese dolor universalizado, de comprender algo de ese dolor universal, y también entender que el dolor, que para mí es el motor de la pieza, tiene mucho de amor, de alegría. El dolor no es simplemente dolor. Habita, empapa, genera estados. Creo que cuando los personajes se ríen entre ellos, se burlan, se pelean, también están encontrando una manera de gestionar el dolor. Tal vez sea una de las preguntas esenciales de la obra, un personaje dice «Quiero evitar el dolor» y el otro dice «Abrázate al dolor». Uno defiende el dolor —«Sin el dolor no somos nada, no conoceríamos la felicidad»— y el otro lo matiza. Esa contradicción me parece interesante. Ahora la estoy dirigiendo otra vez con otras personas y me hago preguntas por primera vez. Ya dirigí la obra, no me interesa volver a hacerla, me interesa volver a preguntármela hoy con otras cosas y con otras personas, que por supuesto tienen sus opiniones de lo que se dice ahí. Porque se dicen cosas fuertes y a algunos les toca decir cosas fuertes. Hay que gestionarlas.

Pregunta del público. Mi sensación, por el hecho de que eligieras el código de la ciencia ficción, es que en *Ex* discutías con Mujica. El hecho de que los personajes no estén vivos cuando tienen que dar la información, sino que los traemos de la muerte, es casi como decir que una vez hayamos muerto luego sí que no podremos saber nada. Hay algo en el final, en el hecho de que el fantasma se quede, que trae la idea de «Si no podemos saber nada, a los fantasmas no les daremos esa paz, con lo cual seguirá este asunto presente en nuestras vidas». Me generaba esta lectura, y ahora al escucharte me pregunté si eso era así para ti o era completamente distinto.

G. C. Es una lectura posible. No lo vi así, pero es una lectura que la obra permite. Para mí la lectura más superficial es lo que le pasa a la protagonista. Si hurgas en tu pasado, se reventará el mundo. Esto es la lectura más lineal, lo que le pasa al personaje. Algo que me gusta es que todos los personajes consiguen cosas cuando ya

no las quieren o no las pueden tener. Cuando los personajes vuelven del pasado quieren hablar, pero no pueden. Ella, cuando pierde a su novio, le dice que le ama. Cuando escribo discuto con mucha gente, no solo conmigo mismo, porque no es un ejercicio —discuto con un potencial espectador, discuto con algunas potenciales miradas—. Hay dos teatros en Uruguay —uno que se cerró durante la dictadura y otro que quedó abierto— con los que tengo una relación tensa, porque de alguna manera ellos creen que yo escribí en contra del teatro que ellos hacían. Y no, nada más lejos, pero entiendo que permite esa mirada. La obra tiene que permitir que la discusión se amplíe. Ahí me gusta. Cuando me discutí con uno de esos teatros no me supo mal que esta no fuera mi intención. La discusión está planteada, pues vamos. Les pregunté a un par que se animaron a hablar. Supongo que, si hay dos que hablan, hay ochenta que no hablan, pero están enojados. Entonces dije «Yo creo en eso. Creo realmente que, si uno quiere recuperar algunas emocionalidades, más que el placer, tiene que estar dispuesto a convivir con ellas en el ambiente teatral». En el ambiente teatral, pero también en la sociedad. Tenemos que estar dispuestos a que no a todos les guste tu obra. No quiero que a todos les guste, quiero que a todos les pasen cosas. Entonces ahí ya me meto en un terreno más fangoso, que es que tengo que estar dispuesto a que no les guste y, sin embargo, valga. El teatro tiene estas cosas. Y vuelven, todos vuelven. Hay varios que ya los veo venir y digo «¿Por qué vienen si me odian?» Pero vienen. También hay gente que viene porque es amiga y sé que no les gusta. Sé que hay espectadores que les tengo que convencer. En general yo no creo en la gente que viene a ver una historia. La gente viene a que la convenza de algo. El espectador es esto (*S'acomoda enrere amb els braços plegats*) y lo tengo que traer a esto (*Es reclina cap endavant amb interès*). Este es mi trabajo. Si hice esto, ya es cincuenta por ciento de lo que me gusta. A mí me pasa, voy a ver obras de teatro y por dentro digo «Por favor, que esté bien». Sean amigos o enemigos, pienso «Ojalá haya salido bien». Porque sé que todo está en contra. Sobre todo en el teatro. Si la obra es muy buena, todavía es más difícil que esté bien hecha. Con el tiempo he aprendido a valorar las intenciones. Me gusta mucho ver a gente intentándolo hacer bien. El que ya sabe que lo hace bien me aburre. En Uruguay hay una obra con tres grandes actores y, a no ser que hayan puesto una vara muy alta y vayan a hacer algo que nunca vimos, hacer lo que saben hacer me aburre. Ya sé que son buenos actores. Me gusta ir a muestras de escuelas. Todo puede salir mal ahí. No hay manera de que lo hagan bien, casi. Pero en general los ves dándolo todo. Entonces un momentito bueno de escuela a veces me vale mucho más que una obra bien hecha del sistema teatral, incluso las mías. He aprendido a aceptar que lo que no está planificado, las discusiones de mi obra, con los otros me apasiona mucho más. El fracaso me gusta mucho. Esto tiene pinta de logro, pero está todo cementado en cosas que no me han salido y que no me salen. Idiomas a los que no he sido traducido. Todo tiene apariencia de logro, pero el fracaso me gusta mucho. Algo que me gusta cada vez más es que mis obras sean imposibles para mí, porque ahí justifico el fracaso, que es lo más probable que suceda. Fracasar haciendo lo que sabemos hacer me es insostenible. Entonces no lo hago. Siempre trato de elevar la vara tanto —no de la calidad, sino de lo imposible: «Creemos que esto no es posible, pero lo vamos a intentar»—, que creo que la gente viene a verlo y agradece ese intento. No tiene que ver con el riesgo artístico, tiene que ver con la imposibilidad teatral. Esto lo sabemos todos muy bien porque apenas nuestras ideas de la obra son llevadas al primer día de ensayo; nos enfrentamos a la realidad, a la imposibilidad.

C. B. Hay algo interesante que durante la charla va saliendo y le vamos dando vueltas, que es este ser un poco crueles con los espectadores. Hace un par de clases hablamos del concepto de «Teatro de la catástrofe» de Howard Barker, que plantea dos columnas: hay un teatro que reafirma, que reconforta, que complace, en el que salimos todos de acuerdo; y hay otro teatro, que él identifica como contemporáneo, catastrófico, que es un teatro que nos inquieta, nos hace estar en desacuerdo, que nos provoca —la idea que subyace en tu discurso de buscar esta intemperividad, esta incomfortabilidad en el espectador—. Creo que otra cosa que has dicho podría romper un prejuicio, es decir, que ese teatro no tiene por qué ser aburrido, enojoso, etc. Tú has hablado de treinta minutos. ¿Cómo conseguir un teatro que nos haga preguntas, que nos haga discutir, pensar, que volvamos a casa dándole vueltas, que nos ponga en un sitio extraño, y al mismo tiempo que esa obra no nos eche del teatro? Creo que hay algo en tu obra que nos da una lección. Poner al espectador en ese lugar no quiere decir activar un artefacto escénico que no nos seduzca. Nos cuestiona, pero nos seduce. Quizás si hay treinta minutos al principio en los que los espectadores son míos, porque yo controlo el diseño de la escena, sé que durante treinta minutos me puedo permitir ser más duro, pero quizás no en los últimos veinte minutos, porque tengo que conseguir que se vaya preocupado o discutiendo, pero pensando que volverá. Y esto es muy interesante para los que somos dramaturgos. Pensar que tenemos que preocuparnos de ser intempestivos, pero también preocuparnos de construir artefactos que fidelicen, seduzcan o atraigan al espectador.

G. C. Es una voluntad personal. Las obras que no quieren seducir también son válidas —es más, me gusta ver mucho teatro que a mí no me sale—. No es que yo piense que el teatro es así, el teatro es así para mí porque es el que yo sé hacer. Pero a mí el teatro que me gusta es mucho más que el que sé hacer. Y el que no me gusta también. Soy infinito. Me dejo sorprender. Lo que sí tengo muy claro es lo que me sale bien y trato de construir alrededor de eso. Me vuelvo a sorprender en los lugares más recónditos del teatro. Incluso en compañías que pienso que ya no iría, luego voy y me llevo una grata sorpresa. Por otro lado, pienso que la conversación con el espectador es desigual, pero esto no significa que nosotros no tengamos que cargar cosas sobre ellos. Nosotros estuvimos trabajando ocho meses, entonces yo no fumo esto de «Yo simplemente me siento y que me guste». Claro que esto no puede ser una autorización para que yo haga lo que quiera. A mí la idea de tensión me gusta mucho. Si logro tensionar, contradecir, el tipo que está ahí a lo mejor no le gusto del todo, pero tampoco le desagrado del todo. Prefiero este al que me cierra la ventana desde el principio diciendo que es una mierda y se mantiene así, pero también al que sé que le va a gustar todo —por ejemplo, mi madre, que haga lo que haga va a creer que es lo mejor; le gusta porque es mi madre, pero como espectador no me sirve—. Prefiero un espectador que tenga sentimientos encontrados, como yo los tengo con los espectadores, que es una relación compleja pero que es parte fundamental del teatro. La relación con el espectador no se puede quitar de ninguno de los procesos, ni de la escritura, ni de la actuación, ni de la dirección, ni del espectáculo. Qué espacio cubren ellos y qué relación establecemos.

Pregunta del público. ¿Por qué *Ex*?

G. C. Ah, porque soy horrible poniendo nombres. Yo tenía una obra que se llama *Uz* — *El pueblo*, que es una obra donde aparece la voz de Dios y le dice a una familia muy

católica que tiene que sacrificar a uno de los hijos por amor a él. La primera parte trata sobre cuál de los dos hijos eligen, y la segunda parte trata de que lo intentan matar, pero nunca lo logran, porque claro, no saben cómo matarlo. Le clavan un cuchillo, pero lo clavan mal... Era *Uz* porque *Uz* era el pueblo de Job donde Dios lo puso a prueba con Lucifer. Entonces cuando escribí *Or* yo quería que pasara en un pueblo y dije «Voy a hacer una serie de obras sobre los pueblos». Busqué y había un pueblo en EEUU que se llamaba *Or* y pensé «Perfecto, esto sucede en *Or*». Además, como hablaba del otro, me daba la posibilidad del inglés «or», de la otredad, de la alteridad. Esta serie que empezó con *Uz* que tenía que ser una serie sobre los pueblos, en *Or* me pareció que se había transformado y les puse «Serie de obras fascistas». Nunca lo expliqué. Un día, en un coloquio en el teatro estaban dos académicos discutiendo mucho porque yo tenía dos series de obras, las fascistas y las otras. Para mí las otras obras eran obras sin estar en ninguna serie. Me encantó. Dije «Perfecto, a la próxima obra lo cambio y le pongo otra serie». Son todas de la misma, pero lo cambié y le puse *Ex*, «Serie de las obras fantásticas». Ahora estoy escribiendo otra que es *If*, «Serie de las obras engañosas». Para mí son todas la misma serie, cambio el nombre para molestar a los críticos. Nadie sabe, la gente va al teatro y no sabe si es «En», «Or»... Los verdaderos títulos son los subtítulos: *Tal vez la vida sea ridícula*, *Que revienten los actores*, *Festegan la mentira*. Más que la idea de ciencia ficción, me gusta la idea de Borges de «idea fantástica»: en un mundo poético armónico, algo viene de afuera que lo trastoca todo. Está muy vestido de ciencia ficción. Lo importante en esta serie de escrituras es que hay un modelo dado y viene algo de afuera totalmente inesperado que lo trastoca. Esto era la literatura fantástica para Borges.

Pregunta del público. Desconozco prácticamente el circuito teatral e institucional en Uruguay. Me preguntaba cómo fue la respuesta en el estreno de *Ex*, visto el tema que trataba, y cómo fue incluso la respuesta a nivel político.

G. C. En Uruguay estamos muertos, hace muchos años. Estamos esperando que nos entierren. Lograr que pase algo es muy difícil. Yo no trabajo para que pase algo. Los políticos ni van al teatro. Va alguno porque me conoce, pero en general no van y, si van, te aceptan, porque hay que hacerlo. En *Or* pasó un poco más, porque trataba sobre los desaparecidos e invité a dos hijos de familiares desaparecidos que tienen una asociación. Les dije «Miren, a nosotros no nos importa nada lo que pase con cualquiera, pero no queremos lastimarles a ustedes, que ya sufrieron bastante. Entonces si ustedes nos dicen que esta obra les duele...» Bueno, charlamos, porque los ensayos ya estaban avanzados. Vinieron y me acuerdo sobre todo de una que me dijo «La obra no me gusta, pero a mí me duelen cosas más grandes que esto». Luego cuando la estrenamos había gente que decía «Oh, es que los desaparecidos...» y les decía «Pues vayan y saquen la ley», porque había una ley de impunidad. «¿Te molesta la obra? Andáis y saquéis la ley de impunidad, que en este país está por voto popular. Y si vos no sois bastante, se junta con más gente. Porque este es el problema y no una obrita de teatro». Es mucho más fácil enojarse con nosotros. En *Ex* estrenamos en Colombia. Nos pasó algo que nunca más nos pasó en otros países. En Colombia cada vez que en la obra el personaje decía «Ahora vamos a detener un poco el presente para volver al pasado», los espectadores gritaban «¡No! Uuuuh». Empezó a la mitad y aún faltaban cuatro saltos temporales. Le dije al actor que si volvían a hacer

«Uuuuuh» también respondiera con un «Uuuuuh», que lo parara. Entonces cuando empezaron otra vez con el «Noooo, uuuuuh» el actor paró y dijo a los espectadores «¿Qué se creen ustedes? ¿Que esto va de lo que les gusta a ustedes? ¡No! El que quiera que hagamos lo que quiere que se levante y se vaya, está abierta la puerta. ¡Ah! Entonces vamos a seguir». Sale el actor —Ramiro Perdomo— y me dijo «¿Cómo estuve?», y yo «Un poco duro... yo te decía que lo manejaras». Pero bueno, también me gusta esto, que los tipos estén vivos y expresen y sean exigentes de lo que quieren. Y ellos —Colombia— tienen desaparecidos actuales. Porque los nuestros tienen treinta años, pero lo de ellos no llegan a diez.

En Uruguay me es difícil decir cómo se recibe porque estoy yo en medio. Es verdad que no nos va mal. Y es verdad que estamos lejos de cualquier teatro de estos que arman líos, que tienen problemas con la policía. A nosotros no nos pasa nada de eso. Se genera mucha discusión en el circuito, eso sí pasa. Yo lo escucho mucho porque pertenezco a él.

C. B. Y con los actores de aquí, al ver el estilo, la manera de actuar de aquí, ¿te ha atraído alguna cosa?

G. C. Yo estoy fascinado. Tenía miedos, porque la obra es muy fuerte. En una escena la nieta dice «Estás actuando» y el abuelo dice «¿Actuando? ¿Crees que estoy actuando? Esto no es una discusión filosófica». Y ella «No, no, no, vos no podéis ser así. Estás actuando». Y él grita «¿Actuando? ¿Crees que estoy actuando? ¡Vos estás actuando! ¡Vos!» Y se ponen así gritando porque les agarramos en un momento muy complicado de su vida. Un abuelo echando a su nieta diciéndole que es una estúpida, una mentirosa y que va a reventar. No es una discusión filosófica. La obra es todo el tiempo esto. No podemos llegar despacio, tenemos que llegar por arriba. Ahí está el problema de correr por correr, gritar por gritar. Claro, si vuelves a casa con la tensión solo te queda el grito. Cuando se llega realmente a los estados, la atmósfera se corta con una cucharita. Primero tenía este prejuicio: ¿será posible llegar a esto? Porque en Uruguay mis actores ya han trabajado conmigo y ensayamos ocho meses, pero acá ensayamos un mes y medio. ¿Será posible? Y el otro prejuicio era si el catalán, que es una lengua que desconozco, lo permite. Yo ya había tenido una experiencia no del todo satisfactoria en Francia. Trabajé tres obras, dirigí dos, y la lengua no me permitía explicarme —una lengua que no conocía del todo, en un mes, me fue muy difícil—. Entonces venía con dos prejuicios: ¿La lengua —el catalán— me va a permitir esto?, y ¿Los actores podrán? Llevo tres semanas de ensayo y digo totalmente que sí. Los actores son impresionantes. Desde el punto de vista de lo que yo pido son de una contundencia y tienen una verdad en esos registros... ahora, que sea soportable es el mismo problema en Uruguay. Entonces me dicen «No sé si la gente va a aguantar tanto». Bueno, esto es nuestro problema. Bajar esto a un nivel soportable lo transforma en otra obra. Y el catalán lo permite muy bien. El catalán es una lengua que golpea. Es muy lindo, estoy aprendiendo catalán con mi texto.

Pregunta del público. Hay algo en ti, viéndote y leyéndote, que es muy *afterpop*, en el sentido de que te manejas bien con los referentes pop, trabajas con la ironía, eres capaz de subir y bajar a un ritmo vertiginoso, no tomarte en serio. Hay algo así en tus textos. No podemos evitar encajarte en el paradigma argentino. Si fueras austriaco te pondríamos en el alemán. Respecto a esta generación de Daulte, Spregelburd, ¿qué es

diferente en tu caso? Hay algo que no está en ellos, o que está de otra manera, que es una necesidad absoluta de no dejar huecos, ni en la escenificación ni en el texto, dando patadas para no desaparecer, y esto es más inquietante que cuando leemos textos de Daulte o Spregelburd, que son excesivos en un sentido casi desesperado. Yo soy muy fan de *Mi pequeño mundo porno*. Creo que es un texto que tiene algo distinto al resto de textos. De repente yo veo Calderón ahí y digo «Ah, es el tipo fantástico, divertido, *afterpop*, pero luego se va a dormir y tiene su mundo interior y sus penas». Y ahí, en *Mi pequeño mundo porno* añades lo que no se puede decir. Esto que está tan tapado con tantos esfuerzos en la dramaturgia argentina, en tu caso se da el tiempo para que pueda aparecer, que es lo que no se puede decir, porque nos excede, que es la muerte, lo que nos atraviesa y no hemos verbalizado, y que *En mi pequeño mundo porno* se coloca en el centro. Cuando eliges trabajar sobre los desaparecidos, donde de repente sí que estás ahí en pijama y dices «Esta vez me puedo escaquear más. Sé que soy hijo de un tiempo que no se puede colocar con dos pies en un sitio, el mundo es inestable y no me puedo posicionar en nada, pero ahora me la quiero jugar y hablar de algo con el que realmente hay que mojarse», entonces piensas cómo puedo convertir esto en ironía, cómo puedo hablar de los desaparecidos sin ahogarme. ¿Cómo vives este decir sin poder decir? Creo que hay una apuesta de trabajar de otra forma, de mirar el vacío desde otro lado.

G. C. No tengo una respuesta concreta, pero haré una consideración. Yo soy así y trato que mis textos sean parecidos a mí. Eso no quiere decir que no quiera hacer otras cosas. Tanto yo como mi escritura. ¿Quién es Gabriel? Gabriel es muchos. Son muy diferentes dependiendo de dónde los ves, y son todos. Contar siempre implica recortar. No puedo contar todo lo que he hecho, y lo que no he hecho, que también me define. Tengo que hacer un relato y esto sin duda es un recorte muy parcial. En mi escritura trato de agarrar diferentes recortes de mí. Trato que todos tengan una conexión fuerte con lo que yo soy. Sin duda, el trabajo de *Uz, Or, Ex...* está relacionado con lo fantástico y me permite ser serio y divertido a la vez. Esta tensión con el malentendido de que todo el mundo cree que soy algo lo tenemos todos. Todos estamos en el interior desconfiando de lo que somos. Esto me lo permiten mucho estas obras. Hay otras —por ejemplo, *Mi pequeño mundo porno*, *Algo de Ricardo* y otras anteriores— en las que estoy menos preocupado por el dispositivo y la forma, y estoy más preocupado por generar materiales contundentes para la escena, aunque no se sostengan solos. Esto les da algo de irrepresentabilidad —«Esto, así como está, no es representable»—. Pero lo que sé es que he estado goteando de un lugar muy genuino de lo que yo considero que es el teatro. Exige un trabajo. No son textos para ser representados, así como están. Si me preguntan a mí les diré «Esto exige una opinión. Que alguien diga esto sí, esto no, esto vamos a sacarlo». En *Ex* y *Or* también lo hacen, pero si sacas muchas piezas se te empieza a caer la historia. En *En mi pequeño mundo porno* vos puedes hacer de una escena toda la obra. Son setenta y pico de escenas. Puedes agarrar una escena, puedes agarrar una historia —que son nueve escenas—, puedes sacar, puedes agregar. También tengo *Algo de Ricardo*, que es un actor al que le invitan a hacer Ricardo III. En mi cabeza es un actor que durante toda su vida le han dado papeles laterales y un día le dan Ricardo III. Él está tan enojado y resentido con el medio que no le gusta nada de lo que le proponen, a tal punto que todo el reparto le parece mal. Entonces yo hice un monólogo en el que mientras Ricardo III va matando a la gente, él va echando a gente del elenco, hasta

que se queda él solo. Pero esto pierde gracia si cuento así la historia. Lo que había que hacer era crear un mundo de materiales —un actor ensayando Ricardo III, hablar del problema del pentámetro yámbico en español, hablar de lo que la gente cree que es el verso y cómo lo comprende, hablar de cómo serán los ensayos, hablar de la voluntad de ser artista, hablar de la muerte...—, un mundo que me era más interesante de desplegarlo como material escénico que construir una historia. Lo que me pasa es que los textos míos que más se hacen son los que tienen historias cerradas. Cuando se hacen algunos de los materiales abiertos, en general me pasa que hay mucho respeto hacia lo que escribí y que necesitaría que se rompiera mucho más. A mí no me importa que se haga mi obra, yo ya la hice. Cuando voy a ver una obra mía, no voy esperando que me guste. Voy deseando que haya teatro, deseando que por favor lo que suceda ahí sea teatral, en mayor o menor medida, y que esa teatralidad seguramente tenga que ver con una realidad que uno desconoce. El dramaturgo es un traductor. El traductor es un tipo que trabaja en una lengua para ir a otra. Trabaja entre dos lenguas, ese es su problema. El dramaturgo es un traductor inverso, trabaja en una lengua que nunca va a ser la final. Yo sé que la gente que viene a mis obras no me leyó. Entonces yo tengo que escribir, trabajar en un idioma que presupone una traducción. Además de hablarle al director y a los actores, cuando escribo le estoy hablando al espectador. Me gusta. Mientras que el traductor se come una lengua, el dramaturgo se ofrece como comida para una lengua futura. Me gusta mucho la idea de la novela de Houellebecq *El mapa y el territorio*. Pero no es así como está concebido el teatro en general. Yo creo que los textos son mapas que prometen un territorio que te hace emprender una aventura. Un buen mapa te dice que lo des todo porque hay un tesoro. Ahora, es muy importante no confundir el mapa con el territorio. Cuando llegas al territorio tienes que levantar la mirada y empezar a comprenderlo. Si el árbol no está donde decía, tal vez no importa, porque no importa que el territorio se corresponda con el mapa. Lo importante es viajar. A mí lo que me importa es que mi mapa prometa un territorio. Yo después rezo para que tengan la inteligencia de soltar el mapa. A veces veo mi mapa, y pienso «Ya la hice, estaba ahí. ¿Para qué la hicieron así?» Pero es personal, todo el mundo tiene derecho a hacer lo que quiere. Esas obras —*Mi pequeño mundo porno* y otras— responden mucho a mapas que prometen un territorio casi imposible. *Mi pequeño mundo porno* es imposible desde el punto de vista que hay siete niños desnudos, en una obra donde se cogen y matan. Me gusta porque lleva a lugares imposibles. Cómo vas a resolver esto me va a hablar de tu teatro, de tu concepto y de tu país.

Nota: Gabriel Calderón va dirigir el muntatge català d'*Ex*. que va ser estrenat al Teatre Nacional de Catalunya el 5 d'abril de 2018 amb el següent repartiment: Albert Ausellé, Imma Colomer, Francesc Ferrer, Lina Lambert, Bruna Cusí, Jordi Banacolocho, Sergi Torrecilla.

Mots clau: direcció d'actors, direcció escènica, dramaturg/a, espectador/públics, *Ex* (obra), Gabriel Calderón, ideologia i teatre, *Mi pequeño mundo porno* (obra), Or. Tal vez la vida sea ridícula (obra), processos d'escriptura, processos de creació, teatre i societat, teatre polític, uruguaià (teatre)

Últims números

[Veure'ls tots](#)



(Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2020 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre

Contacte:
pausa@salabeckett.cat