

ENTREVISTA A LUIS CANO

Julia Elena Sagaseta (IUNA)

- **Sos dramaturgo y poeta ¿cuándo vas a publicar toda tu obra?**

Ahora estoy contento porque el Teatro San Martín me va a publicar *Coquetos carnavales* por Losada en las condiciones. Pero me resulta muy difícil editar teatro.

- **¿Es tan difícil como publicar poesía?**

No, me resulta más sencillo poesía. Encuentro que hay gente que me conoce, que le interesa publicarme. De hecho hay una editorial de poesía en la que tengo ganas de publicar *Poesía en teatro*. Son textos en los que está más reforzado el carácter de lo poético, a pesar de que fueron llevados a escena. Y esos textos los leyeron en dos o tres editoriales con interés.

- **Estás en el campo de las letras. Sos un dramaturgo. Más que dramaturgo, sos un escritor, como dice Monti; porque no todos los dramaturgos son escritores.**

Eso es algo que yo estoy revisando, es algo crítico. Yo me formé solo. Empecé a escribir buscando recursos, técnicas propias. Y con el tiempo empecé a tener una gran desconfianza de eso y muchas veces para avanzar en la escritura, para no hacer lo que había hecho antes hice una especie de negación de algunas cosas que he realizado, de recursos que aplicaba. Y ahora me está pasando que estoy reincorporando herramientas, modos de escritura que ya había olvidado. En un momento estaba convencido de que quería ser dramaturgo. Me impuse una disciplina: me despertaba a las seis de la mañana todos los días y escribía. Me había impuesto escribir una obra de teatro por mes. Durante un año lo hice. Algunas obras eran horribles pero otras no. *Socavón*, *Los murmullos* las escribí así. Pero empecé a desconfiar de lo que hacía y para mí fue crítico cuando me dieron el premio a una obra que terminó siendo *Coquetos carnavales*.

Me presenté a una convocatoria con un premio de mucho dinero y que presentaba condiciones: la obra tenía que tener tantas páginas, tenía que tratar sobre tal temática, tenía que tener tal cantidad de personajes y el jurado estaba compuesto por tal, tal y tal. Entonces yo tomé todos estos elementos sabiendo quién iba a leer y escribí la obra. Tenía dos meses de tiempo. Gané el premio pero para mí fue una crisis porque sentí que lo que yo estaba haciendo no servía. Lo hice cumpliendo con todas las condiciones de lectura. Y gané. Los textos que yo venía escribiendo no tenían visibilidad y me planteé: "¿Qué voy a hacer con lo que yo escribo, con lo que yo quiero hacer? ¿Se supone que yo debo hacer otra cosa?"

- **Tuviste un conflicto fuerte, importante.**

Sí sí. Y sigue siendo un problema para mí, aún ahora, cómo se da la comunicación, qué hago yo con eso. Los standards de percepción que hay hoy no son los míos. Cuando quiero pensar la escena que me estoy planteando tengo problemas, cómo me voy a arreglar con las formas de comunicación que hay hoy, con los patrones que ya están fijados.

- **Pero también es la problemática de la originalidad, porque ahora hay mucha repetición. Ciertos esquemas que tienen éxito se reiteran y en general las obras no están bien escritas.**

Yo ahí tengo una visión muy pesimista porque para mí hay un modelo filosófico y económico imperante, que no es el deseado por mí, que triunfó, se arraigó y se transformó en un modo de ver, de vivir, que fija la pauta de cómo se mira, de lo que se opina, de lo que interesa. Y yo tengo problemas con eso, estoy enfrentado con ese modo de vida que se nos atribuye y que se nos naturalizó. Y además está el problema de qué teatro quiero hacer. Para pensar eso siento que tengo una gran desventaja respecto de lo que está impuesto, que circula con una naturalidad enorme como cosa válida, como algo positivo.

-¿Y qué pasó con esa obra que ganaste el premio? ¿Por qué la retomaste?

Era el Premio del Mercosur y se tenía que estrenar en el Alvear. Tuve dos problemas: el primero, que a ninguno de los directores convocados para dirigir el texto le interesaba y el segundo, que ahí apareció el Complejo Teatral de Buenos (año 2000) y el teatro Alvear pasó a ser parte del Complejo. Y el compromiso de hacer la obra se disolvió. Años más tarde se convocó al Premio Nacional de Teatro. Me presenté con el mismo texto –que como no podía ser de otra manera conmigo, lo había modificado- y gané el premio. Pero al año siguiente cambió el secretario de Cultura y por un decreto dejó sin efecto esa convocatoria. Entonces yo tengo el diploma del premio y una fotocopia del decreto que anula ese premio. Me dieron el Premio Nacional, me lo sacaron y en el medio también hubo directores que no quisieron dirigir la obra. En el 2002 lo presenté al concurso Municipal pero durante años no se llamó a Jurados para resolverlo. Recién el año pasado se sustanció y me dieron el premio por el texto también modificado. Como la obra seguía inédita la llevé al Complejo Teatral porque como tenía el premio municipal correspondería que se estrenara allí. Otra vez se la ofrecí a una gran cantidad de directores y a nadie le interesó. Finalmente se la llevé a Kive Staif para dirigirla yo.

- ¿Ya se había convertido en *Coquetos carnavales*?

No del todo, sí el título pero el texto que se elige no es el texto que se representó. Los criterios para elegir obras en el Complejo Teatral tienen que ver con temáticas. Los textos dramáticos son elegidos porque temáticamente son interesantes para la programación, no porque tengan una propuesta dramática específica. Y salvo lo que ocurría con los Biodramas, se programó en base a un texto previo, lo cual determina un tipo de producción, una manera de hacer teatro. Ese texto se eligió porque en él se podían leer temas que tienen que ver con lo nacional, con lo histórico. La programación del Complejo Teatral trabaja con Temas, así con mayúscula. Cuando empezamos a trabajar yo tenía poco menos de dos meses para hacer la obra. Lo que decidí la primera semana fue encontrar un planteo formal para toda la obra, tener un borrador, aunque estuviera mal hecho, pero que nos permitiera pensar en toda ella. Hicimos eso la primera semana y el resultado fue horrible. Había una distancia muy grande entre el efecto de lectura y la escena. Se diluía el texto y veíamos que apuntaba hacia un lugar equívoco, un lugar que a mí no me interesaba. Decidí plantear todo otra vez la siguiente semana, saqué escenas, escribí otros textos y ahí empezó a funcionar mucho más la práctica, el gusto con el trabajo que se puede hacer con el teatro, a diferencia de otras formas de representación. Empezamos a trabajar en grupos, yo les daba a algunos actores los textos y empezábamos a ensayar simultáneamente distintas escenas en diferentes lugares del teatro. Trabajaban mucho solos, después me lo mostraban. Ellos, así, se identificaban con el material y pudieron hacer una propuesta que realmente les interesaba, porque el sistema de producción del Complejo Teatral genera que el actor está trabajando porque es una posibilidad

económica, más que porque tiene un interés fuerte en lo que está haciendo. Esa forma de trabajar nos garantizaba que estaban haciendo lo que les gustaba, realmente estaban comprometidos todos con lo que estaban haciendo porque lo proponían ellos. Trabajé muy bien con Luis Biasotto, el coreógrafo, y allí me fasciné con su trabajo, con los cuerpos en escena. Eran doce actores, yo había decidido muy concretamente trabajar sobre el espacio, sobre el edificio, con el escenario de punta a punta y me acuerdo el momento en que Catalán y Vavassori salieron por una puertita bailando un tango apretados y yo dije “Yo quiero que toda la obra sea como esto”. El texto que yo estaba reescribiendo se terminó adaptando a la lógica de lo que sucedía en la escena, más allá de las dificultades de interpretación. Yo me fasciné con eso, lo que tuvo cosas a favor y en contra. A favor fue que la obra terminó teniendo una potencia y una materialidad grande y por otra parte dificultó el hilo, dificultó el relato claro, legible (lo que está garantizado en cualquier obra de la programación del Complejo Teatral), el relato estaba despedazado. Yo tomé la decisión, yo decidí que el cuerpo de los actores se jerarquizará por sobre otros elementos, y uno de ellos era la garantía de que se armara un relato con lo que se veía. Al hacer esa elección preferí que la obra fuera una experiencia lo más intensa posible en términos teatrales. Todo el primer mes estuve haciendo modificaciones en el texto. También estaba el hecho de que los actores venían de distintas formaciones.

- **¿Cómo fue la selección de los actores? ¿Por qué los elegiste?**

Yo nunca había trabajado con ellos, con ninguno. En general me interesa eso. A mí me gusta hacer una obra y con los actores preguntarnos cómo se actúa para esa obra. Al no conocernos podemos establecer un código y decir: “Por lo menos en esta obra se trabaja así”. En general los actores van hacia las obras pensando que ya saben cómo actuar. Y yo prefiero que se vuelvan a preguntar cómo sería en ese caso, poder encarar de otra forma. Tiene como desventaja, por el sistema de producción que teníamos, que no teníamos el tiempo para generar un lenguaje. A mí me encantó ver a Osmar Núñez haciendo *Espía a una mujer que se mata*. Pero allí Osmar es el resultado de una búsqueda actoral que empieza en *Mujeres soñaron caballos*. A todos los actores que convoqué para *Coquetos...* los conocía de verlos trabajar en distintas obras. Me gustaba una característica que tienen, en general, y es que no son actores que están estetizados. No son actores que hayan definido una forma de trabajo, una poética que los condicione tanto para hacer un solo tipo de obra de determinada manera. Y los llamé pensando cuál era el personaje que tenían que hacer, que eran actores con la capacidad de dimensionar algunos materiales, de poder trabajar expresivamente en determinadas zonas. Lo que ni ellos ni yo habíamos hecho antes era esa fuerte composición física.

- **Fue un logro porque venían de formaciones muy distintas.**

Sí, ése fue uno de los rasgos más interesantes. Me causaba gracia después cuando oía opiniones que decían que yo los había elegido por el *physique du rol* cuando lo que se veía en escena era el trabajo muy grande de ese actor para tener ese cuerpo. Los cuerpos de los actores eran construcciones, en algunos casos muy arduas. Fue un trabajo muy bueno con Biassotto, que hace un trabajo fantástico en todo lo que tiene que ver con el cuerpo, con los apoyos, los desplazamientos, con la calidad del movimiento. Me entendí muy bien con Biassotto y nos quedó la gana de hacer un espectáculo de teatro-danza.

- **¿Por qué los personajes son todos hombres?**

Era un texto que trataba conflictos que aparecen entre varones, la relación entre varones como forma violenta, de sometimiento, en algunos casos el varón oprimido

por el otro que tiene que ocupar lugares de legitimación. En el primer texto que escribí había dos personajes más, uno era un travesti. Me interesaba que estuviera un hombre que se pone a jugar un rol de mujer entre hombres.

- **¿Cuándo y cómo aparece el esperpento?**

El texto que fue elegido para la programación ya tenía elementos esperpénticos. En el texto final había una cosa no tan esperpéntica pero que trabaja en una zona social parecida que es el grotesco, personas que van quedando expulsadas del sistema. Al principio tenía más rasgos que tenían que ver con eso pero yo sentía que la obra se me corría. Para la reescritura sí me había interesado eso que analiza tan bien Viñas en el estudio sobre el grotesco, qué es lo que va pasando con características de animalización y de deformación de los cuerpos, que empiezan a tener esas características por haber perdido la funcionalidad. Al ser repelidos empiezan a tener algunas zonas donde se empiezan a atrofiar y ahí yo estaba a pocos minutos de algunas características del esperpento donde también se ve la cosificación, la animalización. Para la reescritura, antes del trabajo escénico, yo ya había vuelto a pensar en Valle Inclán y en personajes que circulan por las calles, como el itinerario último de Max Estrella. Personajes que están caducos, que empezaron a quedar afuera. Valle Inclán tiene un fuerte rasgo social, habla de lo que está sucediendo en una época, en un lugar y eso para mí era un problema. En cuanto empezamos a hacer la obra otro problema, para mí, era que los actores tendieran a caracterizar a personajes que uno podría considerar marginales y ahí se empezaba a generar algo que daba una lectura equívoca, ahí uno podría estar diciendo algo que no fuera lo que se quisiera decir. Entonces tuvimos que quitar las referencias a esos rasgos ligados al contexto. Los personajes en escena no tenían la marca del lugar y entonces apareció otro problema porque había críticos, periodistas que querían situar los personajes. Me hablaban de mafiosos, de lumpen, de linyeras. Y eso era lo que queríamos correr de lugar.

- **Los críticos no sabían dónde ubicarse. Un crítico me dijo: “Qué problema una obra donde uno no puede agarrarse a un argumento”. Yo dije que para mí era un esperpento y varios me rebatieron diciéndome que no, que *Coquetos...* remitía a *La Zaranda*. A mí me sorprendió esta observación porque, como les dije, *La Zaranda* trabaja con el esperpento y parecían no ver esa relación.**

Eso es un problema de lectura. Cuando se asocia de una manera descriptiva una obra con otra se está teniendo una lectura muy exterior. A mí *La Zaranda* me encanta pero muy a grandes rasgos, muy descriptiva, muy exteriormente podría asociar *Coquetos...* con *La Zaranda*. Lo que no aparece en esta lectura es el reconocimiento de cómo está hecho esto que estoy viendo. Cómo funcionaba la obra, como operaba no tenía ningún rasgo en común con algo que haya hecho *La Zaranda*.

- **Creo que no podían leer un trabajo físico. Y *La Zaranda* también tiene un trabajo físico. Por ese lado podían establecer una relación.**

Yo sé que al hacer *Coquetos...* estaba proponiendo una obra artística a contrapelo de una programación que te garantiza un argumento, significado, lecturas. Al hacer una obra en el Complejo Teatral lo que menos me interesa es agregar más de eso.

- **A mí me parece muy bueno que se produzca polémica. El teatro tiene que provocar.**

Por eso yo decía que se impuso una manera de pensar económica, filosófica. De cualquier manera yo reconozco que en *Coquetos*...está disminuido el relato. Es una elección que a mí me genera el problema de comunicación. Nos pasó que teníamos poco público. Pero también ocurría que era la primera obra que se hacía en la sala Sarmiento habiendo perdido el marco en el que se iba a ver una obra. Hasta *Coquetos*...se iba a ver Biodrama. Se sabía qué se presentaba. Y con *Coquetos*...todavía no estaba el marco y los espectadores fueron más desprevenidos. El Complejo siempre me interesó. Tiene habilitada la posibilidad del rechazo. Me cae simpática la actitud del público, parece que defienden un derecho civil. Si no les gusta se levantan y se van. Me resulta paradójico que eso no se vea en el teatro independiente.