

Entrevista a Luciano Cáceres

Daniela Berlante (UNA-UBA)

Daniela Berlante: ¿Cómo llegaste a dirigir obras de René Pollesch, uno de los autores clave del denominado *Teatro Postdramático*, reticente a ceder los derechos de sus producciones?

Luciano Cáceres: Hace nueve años el Instituto Goethe tenía un ciclo que convocaba a cinco directores para hacer obras semimontadas de dramaturgos alemanes. Dirigía el Goethe Hartmut Becher, quien es ahora el representante para toda América Latina de las obras en lengua alemana. El había visto mi puesta de *4.48 Psicosis* y me propuso hacer Pollesch. Yo no sabía todavía quién era. Comencé a investigar. Hablé con Spregelburd, entre otros. Supe que era conocido porque exigía que sus obras fueran gritadas. Becher, quien sabía que montar Pollesch suponía un problema, porque el autor no solía ceder los derechos de sus obras ya que las escribía a partir de los actores con los que elegía trabajar, ofreció traerlo a Buenos Aires para que trabajara conmigo. Se organizó una especie de pasantía, de audición durante una semana, a razón de 6 o 7 horas diarias. Si yo la pasaba, si René me aprobaba, podría hacer la obra. Y así fue.

DB: ¿Cómo fue el encuentro?

LC: Llega Pollesch a la Argentina, un tipo muy particular, muy coqueto. Como yo ya sabía que él escribía los textos a partir de sus actores, consultándoles incluso cuáles les iban mejor al momento de decirlos (porque en sus textos no hay personajes sino emisiones de discurso dichas por el actor correspondiente), yo puse también mi condición: la de traer a mis propias actrices. Me lo aceptó. Empezamos a trabajar. Pollesch fue venciendo rápidamente sus prejuicios respecto de Sudamérica y la Argentina (inseguridad básicamente) y terminamos a los abrazos. Fue muy generoso y tuvimos una gran afinidad.

DB: ¿Cuál fue la primera de sus obras que pusiste en escena?

LC: *Sex según Mae West* que tiene que ver con el deseo y el sexo en el hogar. La segunda fue *Ciudad como botín*. El estreno se dio en simultáneo con la última función de *Sex según Mae West*. Los actores de *Ciudad como Botín* “secuestraron” a los de *Sex*, los subieron a una camioneta y desde el Instituto Goethe en donde se daba la función llegaron al Centro Cultural de la Cooperación, sede del montaje del estreno. Todo esto fue grabado en tiempo real. *Ciudad...* hablaba de las ciudades administradas como empresas y de cómo los ciudadanos nos convertimos en consumidores.

DB: ¿Cómo fue el caso de *Esposas de Dictadores I*, el montaje que presentaste en el Cultural San Martín este año?

LC: Pollesch puso como condición que la dirigiera yo y me dio total libertad para hacer la puesta en escena, aunque sostiene que él no hace teatro sino “noches teatrales”. No cree en la identificación del espectador con el personaje, no cree en la composición. Le dije que lo que él en realidad estaba haciendo era cubismo, o sea, mostrar todas las caras del cubo y hacerlas estallar al frente. Le gustó.

DB: ¿Trabajaste con aquel equipo del Instituto Goethe?

LC: Convoqué a Leonor Manso, actriz que conozco mucho porque habíamos trabajado juntos. La dirigí en *4.48 Psicosis*, de Sarah Kane y la sumé al equipo que ya venía trabajando conmigo en las obras de Pollesch: Dolores Ocampo, Ideth Enright, Héctor Bordoni. Incorporé a Fernando Sansiveri.

DB: ¿Qué características tiene la obra?

LC: *Esposas...* parece ser más obra que las anteriores por los diálogos, por los intercambios que no aparecen en la anterior trilogía (que incluye a *Gente en hoteles de mierda*). Empecé primero por investigar sobre Rumania y Ceausescu, pero para tener un marco. Si tomás el texto vas a ver que es un gran discurso dividido por iniciales de nombres. Son las iniciales de los nombres de los actores que van a decir cada parlamento. Es como una partitura. No hay ninguna didascalia, no hay personajes. Aparece la letra de los cuatro que hablan, en este caso las tres chicas y Fer. Se podría haber hecho de cualquier otra manera. Lo que sí es una exigencia (y es sello y marca de René) es que los textos deben ser gritados y emitidos a alta velocidad. Esto tiene que ver con algo lúdico y musical. El no quiere un texto dicho de manera natural. No quiere que se hable como en la vida cotidiana ni que se naturalice una manera de decir, ni que se interpreten sus textos. Pide eso. Es una indicación. Sus pensamientos, ideas y reflexiones van entrando por un lugar más inconsciente. Desde la manera cómo está dispuesto el texto en la página, a mí ya me dice algo, es como si me empezara a contar una melodía. Lo veo como un pentagrama. Hago de la puesta, música. Es lo que quiero escuchar. Había separadores que se pusieron como un respiro en *Esposas...* para que los actores hicieran lo que tuvieran ganas de hacer. Eran clips a través de los que podían hablar de la realidad o de lo que cada uno decidiera. Para mí hacer Pollesch fue también consensuar con los actores: respeté lo que cada uno de ellos quería decir. Y armamos musicales que separaban el texto.

DB: Tu acceso al trabajo de puesta parece ser muy musical. ¿Cuál es tu manera de dirigir?

LC: Lo mío no pasa por algo intelectual. No hago trabajo de mesa. No hago análisis de texto. Trabajo a letra sabida y a poner el cuerpo. Esto me ha traído algunos problemas con aquellos actores que necesitan entender para abordar el material; historia, circunstancias dadas, etc. Ojo que yo transité por ese tipo de teatro pero lo que me resulta más interesante es ir directamente a poner el cuerpo a letra sabida y ver cómo resuena esa melodía. Es mi manera de ir al grano.

DB: En tus puestas recurrís a las nuevas tecnologías. Lo vimos claramente en *Esposas de Dictadores I*. ¿Qué te permiten?

LC: Trabajé con el multimedia porque me facilita mucho crear espacios en un mismo espacio y así aprovecho la posibilidad de multiplicar los lados del cubo del que hablé. La obra habla del teatro también y me parecía bueno entonces mostrar los interiores: camarines, el detrás de escena, el juego de decorados del set. La cámara muestra el resultado, pero el espectador ve al mismo tiempo a los camarógrafos filmando, ve cómo mueven los cables. Me interesa mucho mostrar eso. Y hay un plano más: hay alguien que está opinando sobre lo que se está viendo.

DB: Los camarógrafos filman en vivo ¿Qué eligen filmar? ¿Dónde ponen el ojo?

LC: Todo está pautado, todo está coreografiado, cada encuadre está ensayado. Siempre tuve la idea de filmar en vivo y es un procedimiento que usé en las tres puestas. En esta había cinco cámaras -dos móviles y tres fijas- que además me permitieron multiplicar los puntos de vista. No podría haber hecho la puesta sin ellas. Siempre lo pensé así. Los camarógrafos son actores también, lo que es fundamental para la interrelación con quienes son filmados.

DB: ¿Qué rol cumple el apuntador en escena?

LC: El apuntador está siempre en el teatro de repertorio alemán. La mayoría son compañías estables donde cada actor tiene entre once y trece títulos en la cabeza al mismo tiempo. Hay, entonces, apuntador. Pollesch lo hace evidente y lo pone siempre en escena. En mi puesta el apuntador era también actor. Yo muestro lo formal, yo dejo que todo quede a la vista.

DB: ¿Cómo fue recibida la obra por parte de la crítica?

LC: En general las críticas fueron muy buenas, excepto una que fue muy mala. Lo que encontraba de malo tenía que ver con lo que el crítico no podía significar, atribuir sentido.

DB: Pero Pollesch trabaja justamente en esa dirección. Por eso Lehmann lo pone como ejemplo de lo que llama *teatro postdramático*.

LC: Pollesch hace un teatro de pensamiento. Hay toda una bajada filosófica. Cita a políticos en sus obras. En *Ciudad como botín*, a Giuliani por ejemplo. Acá a Nikolai y Elena Ceaucescu. Pero yo no trabajo desde la cabeza. A mí me gusta pensar el teatro como lugar que genera experiencia. Y trato de evitar ser atacado por la solemnidad. No pierdo la dimensión del juego. El teatro es juego. Se trata de no perder la inocencia. Cuando empecé a entender esto me fue mucho mejor. Por mi formación yo trataba de entenderlo todo. Descubrí que ese trataba de encontrar lo que le es funcional a la escena. Me interesa, tanto como a René, lo festivo en escena. A mí él me renovó un punto de vista, una forma y una manera de hacer teatro. Este es mi oficio y es lo más noble que me puede pasar. En el ámbito que sea. Hay que ocupar los espacios y no tener prejuicios