

Entrevista a Lisandro Rodríguez

Federico Aguilar(UNA/UNSAM) y Martín Seijo(UNA/UBA)

Lisandro Rodríguez: “Una obra tiene que prepararse para que se revele lo específico del espacio que también es lo contextual”

Fassbinder, el teatro oficial, la complicidad, el amor, la clausura, los vidrios, la fragilidad, el peligro. Todo es demasiado interesante para no escucharlo y tomar nota. Se trata de Lisandro Rodríguez, uno de los directores más arriesgados e innovadores de nuestra escena.

¿Por qué Fassbinder?

Mercedes Halfon me invitó a formar parte de *Invocaciones*. Ella conoce mi obra y pensó que era adecuado que trabajara con Fassbinder. Yo no sabía mucho de este artista. Había visto y leído algunas cosas, por supuesto, pero no me había metido de lleno en su mundo. Me llamó la atención la edad en la que había muerto, 37 años, porque es la misma que yo tengo ahora. Todo el tiempo jugaba esa sincronía de la edad y el tiempo en el que él vivió y en el que yo vivo, las similitudes y las diferencias. Me impactó todo lo que había hecho artísticamente en tan poco tiempo.

¿Qué resonancias tiene para vos la palabra invocación?

Yo entiendo la invocación como traer al presente. Personalmente es un ciclo que siempre me gustó y creo que de algún modo uno siempre está invocando a alguien en los materiales que hace. Como si uno invocara a su propio trabajo, a su propia memoria o a una imagen que tiene de algo. En ese sentido para mí el ciclo siempre fue muy atractivo y siempre que veía alguna obra, todas hechas en el Centro Cultural San Martín, pensaba que si alguna vez me convocaban me iba a resultar imposible no trabajar con esa espacialidad. Mi reto más grande fue cruzar a Fassbinder con esa espacialidad y el contexto en el que vivimos. Creo que con cualquier artista me hubiera pasado, especialmente con los que están muy trazados políticamente por su época, y Fassbinder claramente lo está.

¿Notás que el uso del espacio en Fassbinder tiene alguna particularidad o rasgo estilístico propio en relación a cómo pensar el set o la escena?

Creo que hay algo de la espacialidad que está muy cruzado, ya sea por la espacialidad de un set sumamente artificial, trucho y de cartón como un paredón con prostitutas, o la entrada a un campo de concentración o la salida de una cárcel o de zonas urbanas abarrotadas de porquerías o de escombros, o como muchas películas en donde se ve a personajes renacer de las cenizas o a un borracho hablándole a su vaso de cerveza en un bar. Es ahí donde aparece este puerto de cartón pintado que también es una especie de resto, de lo que quedó, creo que hay algo del resto que Fassbinder trabaja mucho. A mí cada vez más me interesa la plasticidad de los trabajos, ver cómo a las obras se las puede abordar desde ese lugar. En Fassbinder me parece que las películas son como brutas, no son estéticamente impecables, usa una luz muy cruda, los cuerpos están iluminados casi de frente, no son películas extremadamente cuidadas, hay algo del collage y de eso que yo venía trabajando en *Dios*, donde “invoqué” a León Ferrari, que es cercano a un *site specific*. A mí cada vez más las hipótesis se me arman de manera visual. Hay un rasgo muy característico en las obras de Fassbinder y es el uso del espejo, le gustaba hacer que los actores actuaran frente al espejo porque les producía como una especie de extrañamiento, como que uno no actúa igual si se está mirando a un espejo, hay algo que produce cierta falsedad en la actuación, algo muy corrido que a él le interesaba trabajar. Entonces la primera hipótesis que yo tuve era fabricar una pared de espejos grandes y que la obra sucediera con el público mirándose todo el tiempo, que la actuación también estuviera puesta en el público y que este empezara a observar cómo mira una obra, qué cara pone y que viera a través de cómo miran los otros. Hacer un espejo de 5 por 15 metros era imposible por una cuestión presupuestaria, pero también porque era muy difícil que no se rompiera. Entonces decidí trabajar con ese ventanal que es como gran un espejo que ponía en evidencia el estado del edificio.

Si bien no funciona estrictamente como espejo, genera algo reflexivo en el espectador, lo interpela: “¿Qué hago para que esto mejore?”. Al estar eso exhibido como espectáculo, detenés la mirada en los detalles del deterioro. El ventanal funciona como una lupa.

Sí, puede ser como una lupa.

Pensando en lo político, vos trazás en esta Invocación puentes entre el contexto de Fassbinder y el contexto actual. ¿Qué podés decirnos de esos puentes?

A Horacio Banega, que es Doctor en Filosofía, le pedí que nos preparara clases sobre la historia de Fassbinder y de Europa para relacionarla con la historia argentina. Luego, nos hacíamos preguntas: ¿Quién era el Fassbinder argentino en los ochenta, en los noventa, ahora? ¿Estaba en el cine, en el teatro, en el deporte, en la literatura? Unos decían que Fassbinder era Leonardo Favio, otros Ricardo Fort o Macri. Todo termina muy cruzado por algo del contexto y me parece que la escena te permite jugar a eso, con las resonancias que pueda tener. La primera imagen que tuve era la de un pizarrón donde Horacio escribía sin parar un cuadro que se unía por todas partes y que en un momento era como una especie de jeroglífico. Acá es donde se empezaron a trazar puentes inevitables, sobre todo con dos cosas que a mí personalmente me interesaba desarrollar: primero, la complicidad civil, que Fassbinder trabajó en sus películas con respecto al Holocausto, lo cual se relaciona con nuestra complicidad con el contexto que nos toca vivir y con ser convocado a un espacio totalmente vaciado ideológicamente, vaciado estructuralmente, vaciado de todo tipo de contenido. ¿Cuál es la complicidad civil que uno tiene al aceptar un trabajo artístico en un lugar así? ¿Dónde uno se está volviendo cómplice de esta situación casi sin darse cuenta? Por otro lado, me atraía la parte más romántica de Fassbinder que tenía que ver con lo amoroso, con una parte sumamente rota y a la vez muy tierna, una necesidad imperiosa de establecer vínculos amorosos con el otro y la imposibilidad de que eso pueda sostenerse en el tiempo. La obra trabaja con estos dos ejes.

En Fassbinder puede observarse un gran uso de la cita, incluso como elemento de conflicto entre los personajes. En la Invocación que dirigiste la cita también aparece en ese sentido. ¿Cómo fuiste armando este entramado de citas durante el proceso creativo?

La obra es un collage en donde entra lo textual como cita y como no cita. En las películas de Fassbinder es como que los actores no dijeran el texto si no que estuvieran citando el guión. Hay algo muy artificial en la forma de decir de sus actores. Es muy poético y cero coloquial el diálogo entre los personajes. Ellos están sumamente extrañados, con una impronta de actuación muy alemana, muy brechtiana. Fassbinder les decía a sus actores que se remitan a decir el texto, que no quieran sentirlo. Algunas cosas entonces las escribí de cero y otras fueron sacadas de entrevistas o pensamientos, o bien rescatamos frases de sus películas. Algo de eso también aparecía después en el vidrio escrito por Norberto Laino. La palabra resonaba en diferentes niveles y lugares. Una acción salió de una escena de una película, el vestuario de otra. Es un collage que va armando por pedacitos una totalidad.

En tus últimas obras la variable del espacio es muy gravitante. Espacio que elegís o que te asignan, espacio que tratás de apropiarte desde lo formal. *Fassbinder...* ya lo estuvimos hablando. En *Dios* necesitás que suceda en la capilla del Centro Cultural Recoleta. En *Duros* abriste un foso en media de la sala. *Hamlet...* se ubicó en la antesala con vista a la calle. O *Un trabajo*, con dos espacios conectados por cables, que derivó de la

versión original a su lado B. Algo del *site specific* encuentra en tu obra mucha potencialidad. Pero qué limitaciones tiene este tipo de procedimientos.

La limitación está siempre dada por la convención de lo que te rodea. Esto me pasó mucho en el Cervantes. Una visita guiada es un *site specific* por definición. Me invitaron a mostrar esa casa que es un Teatro. No hay que hacer mucho, solo mostrarla. El mayor problema es la convención de que esos espacios hay que llenarlos. La idea de hacer una obra te dice que tenés que completar el espacio con algo. Y entonces se termina explicando de más lo que ya se ve, que tiene su valor, que tiene su propia potencia. En general, uno como espectador quiere que le digan algo. Y eso también es un límite o un problema de las artes escénicas. Eso de tener que guiar, señalar, es una fuerte limitación. Y en el Cervantes además está el tema de que van a venir los pibes de la secundaria y ahí aparece la convención de tener que entrenarlos. Son premisas que se vuelven prejuicios. Y uno no trabaja realmente con eso. El otro día hicimos *La mujer puerca* en Entre Ríos. Estaba anunciada una tormenta fuerte pero igual vino un montón de gente. La función era en un galpón. Y cuando empezó a llover, no se la escuchaba a Valeria Lois. Y en un momento empezaron a caer piedras. Y la gente se puso incómoda y Valeria se dio cuenta y les dijo: "¿Están preocupados por el auto? Porque no van de a uno y se fijan". Y la gente se fue yendo a ver qué pasaba afuera. La sala quedó por la mitad y Valeria les pidió a los que se quedaron que se acercaran al escenario para que la pudieran escuchar mejor. Y ahí se armó otra cosa. Ella empezó a actuar de otra manera. Eso es un *site specific*. No es que se hizo la graciosa o dio un discurso para que apaguen los celulares. Era todo muy ridículo y ella lo evidenció: "Che, no pasa nada, vayan a ver los autos, vuelvan y seguimos. Y acérquense más porque no están escuchando". Creo que toda obra se vuelve un *site specific*. Una obra tiene que prepararse para que se revele lo específico del espacio que también es lo contextual. El espacio es contexto. Cuando aparece el espacio, aparece el contexto. Eso lo arraiga al presente de una forma que nada lo puede equiparar. Preparar el terreno para que eso se revele creo que es lo que más me interesa de mi trabajo. Pero aunque no queramos, siempre nos gana la idea del teatro, la convención del teatro. Si uno puede atravesar esa lógica, ahí sí aparece el espacio.

¿Cuál es el aporte de Norberto Laino en este tránsito a través de las convenciones?

Laino reivindica algo de la artesanía. Para mí es como un artesano. Es un gesto de mucha ternura con los materiales. Un tipo que puede verse torpe como actor, de repente, se vuelve muy hábil en el armado de las maquetas. Entonces uno se pregunta: ¿dónde se produce la actuación de ese cuerpo? A mí me deja muy tranquilo pensar que de última la obra es esto: Laino armando sus maquetas. Y no sé por qué digo de última y no digo: "La obra es esto". Creo que todavía me sigue ganando algo de la convención teatral. ¿Por qué no puede ser este armado a cargo de Laino y yo canto los temas de Elvis Presley? Como si tuviese que haber escenas, que es algo que me gusta pero no sé si es lo que más me atrae del laburo. Me interesa mucho la parte plástica de una obra, pensarla como un bloque de barro al cual hay que darle forma. A mí me da mucha tranquilidad ver los puntos de potencia de un material. Trabajar con lo que hay y entender que eso tiene un valor determinado. Y aceptar que la incertidumbre está todo el tiempo operando de manera dinámica.

En poco tiempo tuviste la oportunidad de trabajar en el Cultural San Martín, en el Recoleta, recién acabás de estrenar una visita guiada en el Teatro Cervantes. ¿Qué opinión tenés sobre los espacios oficiales?

Creo hay una crisis institucional. Para mí es raro estar en esos lugares, sobre todo porque siempre trabajé con mis tiempos, como quise. Son espacios interesantes, que te obligan a un montón de cosas a las que uno no está acostumbrado, pero también es como si te comieran el alma y eso es lo peligroso de esos lugares más allá de lo que yo pueda pensar ideológicamente de éste o de cualquier gobierno. Son espacios que tienden a comerte casi sin que te des cuenta. Y no es que hay alguien que te está comiendo, de hecho yo trabajé con mucha libertad. No había nadie marcándome la agenda o el contenido de lo que iba a decir, al contrario. Era todo tan abierto que se vuelve hasta peligroso. En el Cervantes hay un seguimiento más claro, pero en los otros no. El director del Cultural San Martín ni vino a la obra. Hay algo del funcionamiento de esos espacios que tiende a comerte el alma. Te encontrás con el desguace de la cultura, como si fueras a un desarmadero.

Como dice Horacio Banega en una parte de la obra: “Nadie toca al Capital”. El Capital puede desguazar lo que no le interesa o aquello que lo amenaza.

Sí, en este gobierno, absolutamente capitalista y neoliberal, sí. Había funciones de los jueves que vinieron quince personas, y yo me preguntaba por qué hay sólo quince personas si esto debería estar lleno.

¿Vos pensás que en este sentido son espacios que se están alejando de lo contemporáneo, que no convocan?

Sí, creo que sí. Honestamente estoy perdido con la obra y con Fassbinder. Vinieron veinte periodistas al estreno y solamente cinco escribieron sobre lo que vieron. Eso me llamó mucho la atención, me pasó algo parecido en el Recoleta con *Dios*. Todos esos periodistas que vinieron a esta sala (antes Elefante, ahora Los vidrios) y que escribieron sobre mis obras, ahora van a estos espacios públicos y no escriben. ¿Por qué? Tengo algunas hipótesis.

¿Se pueden compartir?

En el caso de *Dios*, de muchos periodistas “progres” sentí que no les agradó que yo me metiera con la religión en un espacio público donde podía ir gente que se podía sentir ofendida. Otra tema era que yo criticara al Papa, como si eso me hiciera macrista en un punto, no sé, no lo puedo comprobar, es lo que percibí. Te llama la atención que periodistas que te acompañan en una obra cuando la hacés acá en esta sala, al pasar al espacio público a lo mejor no te siguen acompañando, aunque sea criticando el trabajo negativamente, porque eso puede amplificarse como discusión.

Además son miradas que como artista uno espera y necesita confrontar.

Claro. Voy a prender fuego al Papa en la capilla del Recolecta. Me hubiera gustado, no que digan que soy un genio, pero que por lo menos dijeran: “¿Qué hiciste? No entendiste nada”. Sentí que había una cosa muy conservadora. ¿No podés escribir en tu diario porque te echan o porque no querés vos? Sentí que me quedé un poco huérfano en ese sentido. La persona que te va a ver a un espacio público, te mira desde otro lugar. Me desconcertó todo lo que pasó. Y no estoy llorando porque no me hicieron la crítica, no tiene que ver con eso. Vino más gente a ver obras acá que en un espacio público donde la entrada es más barata, hay otra circulación, mayor difusión, hay más días de funciones, en el marco de un ciclo. Se estrenó al mismo tiempo que otra obra de Fassbinder en la Cunill Cabanellas: *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant*, con dirección de Leonor Manso. Ese espectáculo es un éxito arrollador. Y no hubo diálogo con lo nuestro. No se armó nada en conjunto. Creo que hay algo de la política cultural de este gobierno que es como llenar casilleros. No hay un criterio. El Cervantes sí pudo armar un criterio con Tantanian pero tienen otros problemas: no hay presupuesto para pagar lo que corresponde. El Cultural San Martín es un lugar que debería estar lleno de gente todo el tiempo, tendría que estar estallado. Pero no. Ahí es donde yo digo: "Me quedo acá, en mi espacio".

Decís acá, antes Elefante, hoy Los vidrios, siempre un lugar cálido, cuidado, seguro, pero que ahora tiene una faja de clausura por no dejar a la vista la chapa catastral. Una suerte de cereza irónica del postre después de realizar funciones en un Cultural San Martín desguazado.

El Cultural San Martín no puede estar habilitado ni medio segundo. Pero no me gusta la postura de llorar la carta. A mí estas cosas me hacen repensar mi trabajo, me quemar la cabeza, me agotan, es como que te roban el alma en un punto. Y después hay que rearmarse, reencontrar el sentido a lo que hago,

pensar dónde puedo volver a hacer pie para retomar mi labor.

¿Por qué tu espacio cambió de nombre? ¿Por qué Los vidrios?

Necesité cerrar la etapa de Elefante. Fueron 13 años con distintos compañeros de trabajo. Los vidrios es el nombre de un restaurant en una ruta mexicana que aparece mencionado en un libro de Carlos Castañeda. Es un nombre muy elocuente de mi forma de ver el teatro y la vida. Un vidrio es algo muy frágil, transparente y a la vez sumamente cortante y peligroso. Conjuga lo que yo pienso de la escena.