

Conversación con Ricardo Monti

CHARLES B. DRISKELL

En 1970 se estrenó en Neuquén, Argentina, *Una noche con el Sr. Magnus & hijos*, que era la *opera prima* de un autor novel: Ricardo Monti. Ejemplo de una madurez prematura, la inquietante *Magnus . . .* ganó dos premios en Buenos Aires, pero sin conquistar a un público crecido. Un año más tarde Monti incursionó en una experiencia algo colectiva, que fue *Historia tendenciosa de la clase media argentina*, estrenada en el Teatro Payró de Buenos Aires. Un dramaturgo sumamente reflexivo y autocrítico, el joven autor esperó su próximo estreno hasta 1977, cuando el mismo equipo del Payró montó su obra *Visita*.¹ Esta es una riquísima reflexión sobre el poder de la fagocitación de las clases altas. La obra recibió varios premios, entre ellos, el XII Premio Carlos Arniches. Luego Monti tiene otra obra sin estrenar, *La cortina de canutillos*.

Monti se desempeña también como maestro de dramaturgia, guionista y crítico teatral. Ante todo, es un "escritor" que trabaja severamente su material, y uno de los pocos dramaturgos en Argentina que se ganan la vida con lo que escriben. Como una persona de amplias miras, su escéptica obra es un crisol que manifiesta una extensa gama de estímulos literarios y teatrales, inclusive los de Strindberg, Genet, Dürrenmatt, Weiss, Arlt y Gambaro.

En una búsqueda del arte, las obras teatrales del "joven, pero consagrado" Monti siguen una línea grotesca—yuxtaponiendo elementos incongruentes—en la cual, según las palabras del propio autor, "lo social no es lo que aparece en primer plano." Su palabra clave sería el "poder," el efecto del monstruoso poder.

En un mundo enajenado, los personajes de Monti se nos revelan, con sus invisibles manías, como víctimas que son sujetas a un destino maligno, manipuladas por las alienantes operaciones del Estado. Se disuelven con frecuencia las fronteras entre los sueños y la realidad inmediata, creando así una tensión poética entre el mundo del "teatro" y nuestra conciencia de su trágica pertinencia a nuestro mundo. Su teatro es, en este sentido, un teatro moral.

La conversación que sigue es el extracto de una entrevista con Ricardo Monti que se grabó en mayo de 1977 en el departamento del dramaturgo en Buenos

Aires, poco después del estreno de su muy discutida obra, *Visita*. Aprovechamos la entrevista para conocer su visión de la vida—aunque muchas de las preguntas tienen que ver con sus obras particulares—y su visión del teatro en general, porque consideramos que sus respuestas, tanto como sus obras, descubren un camino poco frecuentado dentro del teatro hispanoamericano.

Ricardo, para comenzar me gustaría que hablaras un poco de cosas familiares.

Yo nací y estudié aquí en Buenos Aires. Mis padres son hijos de inmigrantes, italianos por la rama paterna y polacos por la materna. O sea que la mía vendría a ser una segunda generación de inmigrantes. Esto tal vez tenga importancia en cuanto a mi formación cultural. En general, los hijos de inmigrantes tienen una relación más conflictiva con el medio y con la cultura del país que ha recibido a sus padres. En cambio, los nietos están ya mucho más ajustados, el proceso de integración cultural es más rápido. Yo no siento, por ejemplo, que añore otra cultura . . .

Como ocurre con los protagonistas del "grotesco criollo". . . Respecto a tus estudios, ¿cuál ha sido tu formación?

Inicié varias carreras, sin terminar ninguna. Empecé estudiando filosofía. Mi vocación fue siempre muy definida: habré escrito mi primera poesía a los ocho años y nunca tuve la menor duda acerca de que mi vocación iba a ser escritor.

¿Cómo y cuándo se despertó en vos la necesidad de escribir para el teatro? ¿Iba tu familia al teatro con frecuencia?

Mi descubrimiento del teatro también fue muy temprano. Mi familia no iba mucho al teatro, pero una vez me llevaron a ver una obra de un cómico comercial que se llamaba Charmiello, típico cómico al estilo de Luis Sandrini. El escenario me deslumbró totalmente . . .

¿Cuántos años tenías?

Doce o trece años. Recuerdo perfectamente esa función, el decorado, los personajes. Me llamaba mucho la atención la luminosidad extraña del escenario . . . Y aún veo muy bien al personaje principal con su peluca roja . . . De ahí derivan todas mis imágenes acerca del teatro, seguramente . . . A los catorce o quince años presenté una pieza en un acto a un concurso y, por supuesto, no sacó nada.

¿Qué carreras intentaste?

Respecto a las carreras sucedía lo siguiente: yo quería ser e iba a ser escritor. Empecé filosofía y cursé seis o siete materias. Luego inicié la carrera de psicología, pero mis estudios de psicología se interrumpieron cuando estrené mi primera obra de teatro.

El último intento de hacer una carrera (literatura) fue muy breve; duró una sola clase, la primera, de la que me escapé horrorizado, porque no era lo que yo quería y necesitaba. Y ya no volví a intentar ninguna carrera.

Aclaro que también escribí mucha narrativa y poesía. Nada de eso está publicado, salvo una poesía en alguna revista. Después de estrenar *Magnus* no retomé aquellos géneros. En cuanto a la poesía decidí dejar de escribirla por considerarla un género peligroso.

¿En qué sentido?

Para mí la poesía era y es una experiencia límite . . . Supongo que la sentí peligrosa para mi equilibrio psíquico, así que la dejé.

En cambio, tus obras para el teatro expresan una visión profundamente poética de validez universal. Dentro de Magnus, por ejemplo, aparece la poesía y tu última obra estrenada, Visita, se puede considerar un poema, una metáfora poética.

Por supuesto, la poesía aparece en mis obras, pero con otro carácter, dentro de una estructura más meditada que la contiene. Ahora escribo fugazmente poesía cuando no entiendo qué es lo que pasa, en los estados de confusión; entonces dejo que fluya mi inconsciente, luego analizo lo escrito y generalmente encuentro alguna pista. O sea que he restringido la poesía a una función subalterna.

Ahora bien, ¿más o menos cuándo decidiste escribir solamente para el teatro?

Tuve una primera etapa, alrededor de los catorce años, donde me interesé mucho por el teatro: estudié interpretación, vi muchísimos espectáculos y escribí teatro. Luego que abandoné por completo ese interés y empecé a ejercitarme en narrativa. Escribí numerosos relatos, cuentos, novelas inconclusas, y por fin, bruscamente volví a reconectarme con el teatro. Estaba trabajando en una novela que no podía resolver, hasta que descubrí que, en realidad, era una obra de teatro. Era *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* . . . A partir de ese momento se borró todo otro género.

Se ve que cuidás mucho el estilo, que trabajás severamente el material. ¿Cuánto tiempo estuviste en la creación de Magnus. . . ?

Contando todo el tiempo que trabajé en esa obra como novela, habré estado unos cuatro o cinco años. Con la obra de teatro en sí menos, un año o dos.

Ricardo, ¿cuáles son tus lecturas predilectas? ¿Cuál es tu género preferido como lectura?

Mis lecturas predilectas son las novelas. . . Tengo que distinguir entre lo que me gusta leer y lo que realmente leo, porque desde hace bastante tiempo no coinciden.

En la narrativa, ¿qué escritor más te ha impresionado?

El que siempre me apasionó, muchísimo, el autor en quien más riqueza he encontrado, es Thomas Mann. En mi adolescencia empecé a estudiar alemán para leerlo en su idioma original. Es un autor absolutamente imborrable para mí.

¿Alguna obra de Mann en particular te impacta?

Los Buddenbrook y La Montaña mágica.

¿Por qué te impresiona la obra de Mann?

Por su hondura filosófica, por sus personajes admirables, que recuerdo como seres reales. Toda la obra de Mann es de una gran sabiduría y equilibrio, de un profundo humanismo.

Otro de mis autores predilectos es Faulkner. Siempre releo *Las palmeras salvajes*. Es una de esas lecturas que ensanchan la visión, que descubren aspectos importantes de la existencia. Además, tiene una hermosísima estructura. Ese ensamblaje de dos novelas guardan entre sí una especie de relación inversa: la de la pareja que va del Sur al Norte en los Estados Unidos, y que se destruye en su búsqueda desesperada de la libertad, y el relato, el del preso que una inun-

dación arrastra pese a sí hacia la libertad y que quiere volver a la prisión porque ahí está muy cómodo. Es maravillosa. El juego dialéctico que plantea esa novela me impresiona particularmente. Y además tiene una de las frases más hermosas de la literatura: "Entre la pena y la nada, elijo la pena". Si analizás *Visita* en relación con esa frase y su sentido filosófico, vas a encontrar muchas resonancias.

¿Creés que los dramaturgos hayan influido en tus obras, es decir, te sentís en deuda con algún dramaturgo?

Con todos y con nadie. Uno de los autores en teatro que más me interesan es Ibsen. También Strindberg (algunas cosas, no todas) y Brecht. Pero lo que hay es afinidad, no influencia.

Tal vez un autor que me descubre cierta dimensión del humor—y un humor muy ácido—es Joe Orton. *Atendiendo al Sr. Sloane* y *Botín*. *Botín* es una maravilla. También me impresionan ciertos climas de Pinter.

¿Por los temas raros?

Bueno, sí. Y otra obra que me impactó mucho fue *Esperando a Godot*.

Se representó Godot en Buenos Aires en la década del 50, creo.

Sí, o sea que la vi a los catorce o quince años en el Instituto de Arte Moderno. Y me maravilló: la vi dos o tres veces. No me resultaba incomprendible, sino todo lo contrario. Además estaba muy bien hecha.

Quizás no convenga hablar de influencias, sino de estímulos.

Se trata de eso. Uno absorbe estímulos permanentemente. Por ejemplo, tal vez haya ejercido una mayor influencia sobre *Visita* esa frase de Faulkner en *Las palmeras salvajes* que cualquier obra de teatro. Es muy rara la cuestión.

¿Podrías indicar de algún modo el efecto que tu interés en la pintura haya tenido en tus obras?

Las influencias no son lineales. La pintura, por ejemplo, me influye mucho: hay cuadros que crean en mí ciertos climas indelebles . . . ¿Te acordás de la escena final de *Visita*, donde Equis habla de unos "árboles misteriosos"? El dice: "Estoy cruzando el campo . . . hacia unos árboles, árboles misteriosos." Esos árboles misteriosos son una conjunción de unos árboles de mi infancia con unos árboles de un cuadro de Edward Munch. Ese cuadro de Munch no lo puedo contemplar más de dos minutos seguidos porque me enfermo: son tres mujeres apoyadas en una baranda que da a un río o lago y en el fondo, una masa de árboles de un verde profundo y macizo. Los colores de Munch me producen un enorme placer, una sensación casi dolorosa de belleza.

Y así ocurre con otros pintores. Por eso te digo, a veces las influencias no son lineales, no provienen del teatro.

¿El impacto de los pintores de lo grotesco, por acaso?

¡Ah! George Grosz, por ejemplo.

Sobre todo, por su manera de representar los horrores de la guerra, de una manera fantástica.

Sí, a mí el expresionismo alemán siempre me impactó mucho. En general, todo el arte alemán me gusta mucho. . . . El romanticismo alemán.

Entre los autores argentinos, ¿hay alguno que te impacte?

Sí. Armando Discépolo, Roberto Arlt y Griselda Gambaro.

¿Por sus obras para el teatro?

A los tres los menciono como dramaturgos. Creo que son los únicos autores

argentinos que verdaderamente han logrado trascender más allá del valor histórico argentino. . . . Florencio Sánchez es un autor importante dentro de la historia del teatro argentino; fuera de él no tiene ninguna importancia. En cambio, Discépolo trasciende esos márgenes, a pesar de las dificultades que presenta su lenguaje particular (el "cocoliche"). Destaco *Stéfano* y *Cremona*. Discépolo es importante porque ahonda en el ser humano. Porque arroja una mirada penetrante y profunda en el hombre. De ahí su validez. Y además porque sabe expresar esa mirada con un estilo muchas veces original.

Adaptaste Saverio el cruel de Roberto Arlt para el cine.

La obra de Arlt es muy despareja. A veces sus obras no son más que esbozos muy someros pero esos esbozos contienen más arte que 500 obras de teatro argentino, aparentemente más redondas y completas. Uno piensa: "Bueno, si esto es el esbozo, ¿cómo hubiera sido la obra realmente meditada y profundizada?"

En la obra de Griselda Gambaro ¿qué te atrae?

Griselda es una gran autora. No lo puedo racionalizar mucho. Además las obras de Griselda son endiabladamente difíciles para analizar. *Sucede lo que pasa*, por ejemplo, que se estrenó el año pasado, amplió mi comprensión de la vida, de la existencia. Mis categorías de análisis son muy vagas . . . A mí me importa el autor que me descubre aspectos nuevos de la existencia del hombre, sea en su dimensión interior, como en su dimensión social, o en su dimensión metafísica . . . En general, me gustan los autores que no simplifican el problema del hombre, sino que lo toman en toda su complejidad . . .

Sin esquemas.

Exactamente, sin esquemas. Para mí es buena la obra que se arriesga a ir más allá de lo obvio y de lo esquemático.

Ionesco comentó una vez que al ver una de sus obras, le resultaba imposible creer que él fuera el autor. ¿Cómo te afecta ver tus propias creaciones en el escenario? ¿Las ves con inocencia?

No hay un impacto verdaderamente, salvo la primera obra, la primera experiencia en ese sentido, . . . porque yo finalmente participo del proceso de ensayos. Entonces, como que voy asimilando de a poquito entre la obra visualizada por mí y la obra objetivamente puesta ahí en el escenario.

Con Magnus ¿participaste en los ensayos?

Sí, con todos. La preparó un grupo de Buenos Aires, en Buenos Aires y después fuimos (yo fui con ellos en la gira) a Neuquén.

Sos un ávido observador de la realidad circundante. ¿Se basa alguna porción de tu obra en experiencias u observaciones personales? ¿Se basan tus personajes en "modelos" reales, o surgen de la nada? ¿Sos consciente de sus orígenes?

Mis obras de teatro, en general, transcurren en una dimensión imaginaria donde la realidad como tal no está muy presente. Cuando empecé a escribir guiones para cine, mi gran duda consistía en si yo podría escribir algo de estilo más realista de lo que en general escribo para teatro. Esas dudas se disiparon cuando advertí que surgía una cantidad de material de observación acumulado por mí sin que yo me diera cuenta. De observación de la realidad, de los otros, de las distintas reacciones humanas. Eso es respecto al cine. Respecto a las obras de teatro, lo que tienen es una gran dosis de introspección, o sea de observación interna.

Y esa introspección será válida como una experiencia social también.

Se trata de una introspección llevada hasta el punto de trascenderme a mí mismo como persona individual. Yo puedo observar mis reacciones personales ante el mundo y ante distintas persona. Pero ése es un material secundariamente válido. Para mi trabajo artístico, voy un poquito más adentro todavía. Considero válido un material artístico cuando siento que lo que he tocado en mi introspección me atañe no solamente a mí, sino también a los otros. Hay experiencias personales que solamente tienen importancia para uno. Pero hay otras que son comunes a todos, o que de alguna manera resumen la experiencia del hombre en la Historia. La angustia ante la muerte, por ejemplo, o el deseo de infinito, no es una experiencia válida solamente para mí; está de alguna manera latente en todos. Para mí el material artísticamente válido es aquél que trasciende mi yo individual.

En tu opinión, ¿por qué resultan complejas tus obras? Cuando vi Visita, al salir del teatro los espectadores se sentían algo desconcertados. Yo pude ver que ellos habían participado en el hecho teatral porque lo discutían, y muchos de ellos fueron a ver la obra dos veces. Valga decir que Visita no es teatro "digestivo."

Yo no puedo separar lo social de lo personal, de lo metafísico. Mis obras están construidas sobre hechos o situaciones que permiten reflexionar sobre esos distintos niveles. De ahí que mis obras resulten complejas en general, porque la gente preferiría: bueno, ¿esto es individual, es un análisis psicológico, es un análisis social o es un planteo metafísico? La gente quiere o una cosa o la otra. En *Visita* son las tres cosas al mismo tiempo (las preguntas y los planteos últimos) y la poesía. Al hablar de la poesía me refiero a la mirada artística que tñe toda idea, toda intuición, de un matiz muy particular.

¿Te referís a la visión subjetiva del artista?

Sí, artísticamente subjetiva. Porque uno puede tener una visión subjetiva de muchas cosas, pero la visión artísticamente subjetiva es otra cosa . . . A mí me cuesta muchísimo definir el fenómeno estético, y aún definirlo desde mi subjetividad. Siento que caigo en generalidades.

¿Cómo empezás a escribir una obra? ¿Qué se te ocurre primero? ¿Es una idea? Si lo es, ¿cuál es el estímulo? ¿La obra empieza como un coágulo (en las palabras de Cortázar), o desde una concepción moral o filosófica?

Linda pregunta. Son distintos casos cada vez. Por ejemplo, *Visita*: el detonante primero fue una noticia periodística. Se trataba de un tipo que asaltaba matrimonios viejos y que se quedaba toda la noche en la casa. Se hacía atender por estos padres ficticios (porque finalmente este hombre no buscaba sino padres), se hacía servir la comida, cuidar por sus víctimas, y luego se iba con el producto de su robo. A mí me conmovió mucho eso. Recuerdo que estaba en un bar, leí la noticia, cerré el diario y vi la obra. La vi como si fuera un sueño, muy rápido. No sabía cómo iba a terminar, pero vi los personajes, hasta el enano, que nada tenía que ver en la noticia periodística.

Sin embargo, hace poco me encontré con un amigo que hacía cinco o seis años que no veía y que vino a ver la obra. En una parte de la obra, Perla le dice a Equis que en la casa va a encontrar un Prilidiano Pueyrredón auténtico (Pueyrredón es un gran pintor argentino de 1850) que es espantoso, y que ella, si quiere, se lo regala. Entonces, este amigo me dijo: "Yo sé a qué Prilidiano Pueyrredón te referís en la obra." Yo lo miré primero sin entender, pero in-

mediatamente empecé a reconstruir toda la situación: este amigo tenía a su vez una amiga que estaba viviendo en una casona prestada de una gente muy adinerada que estaba de viaje por Europa y que le había prestado la casa para vivir por unos cuantos años. Una casona viejísima que se venía abajo, pero muy atiborrada de objetos de arte y de antigüedades. Entre ellos había un cuadro de Prilidiano Pueyrredón. Era un cuadro extraño, que representaba un matrimonio, muy siglo XIX, muy hierático y severo, con una criaturita cerúlea vestida a la usanza de esa época con puntillas blancas, que tenía un aspecto terriblemente espectral. Después me enteré por este amigo que, al parecer, el modelo para el chiquito fue un muñeco, de ahí la sensación tan extraña que emanaba de ese cuadro.

Podría ser una reminiscencia del enano de Velázquez que está con el perro, o de algún retrato de Goya.

Claro. Cuando mi amigo me trajo todo eso a la memoria, recordé que en esa época yo empecé a pensar en *Visita*, y entonces sentí interiormente que *Visita* se conectaba con ese cuadro, y que los personajes de ese cuadro eran los personajes de *Visita*. Ese matrimonio de mitad del siglo pasado, tan adusto, y ese niño que parecía un pequeño cadáver. Por eso te digo, las influencias o los orígenes de una obra son un estímulo de este tipo.

¿Cómo fue el comienzo de Magnus?

No me acuerdo. Fue hace mucho y comenzó además siendo una novela. Pero generalmente lo que sucede es lo siguiente: un determinado estímulo me genera una idea, una imagen repentina y fugaz de la obra futura. Después me olvido de esa imagen y comienza una etapa de elaboración inconsciente cuando me pongo a trabajar concretamente. Ya hay mucho material inconsciente acumulado. Y entonces empieza la etapa de la reflexión, de qué es verdaderamente lo que quiero decir con esto.

Vargas Llosa ha definido la misión de los escritores como portadores de la conciencia del público ante el poder. Tus obras tratan el problema del poder, ¿no?

Prácticamente todas mis obras plantean el problema del poder. Generalmente me encuentro con preguntas límites. Por ejemplo, ¿por qué el poder? ¿Por qué el hombre puede dejar de lado todo criterio humano en la búsqueda del poder? ¿Qué significa el poder para el hombre? ¿Significa vencer a la muerte, lograr un grado de omnipotencia que lo haga sentirse y parecer un dios? Y por lo tanto si es dios, no es humano, y por lo tanto si no es humano, no es mortal. ¿Qué es lo que hay detrás de ese instinto humano hacia el poder?

Magnus es el hombre que obtiene poder ofreciendo a los demás imágenes con las que identificarse a sí mismos. *Visita* roza de alguna manera el problema del poder, pero no es su centro.

Pienso en otra obra sobre la Revolución de Mayo en la Argentina. Los argentinos tenemos una idea totalmente escolar de la Revolución de Mayo. ¡Y nos olvidamos que fue una revolución! Las revoluciones son momentos muy particulares del desarrollo histórico. Creo que el hombre permanentemente elabora utopías, hacia las cuales tiende, a las cuales se aferra para encontrar un sentido a su existir histórico. Utopías de perfeccionamiento humano. Las revoluciones son los momentos en que se cree estar tocando la utopía con los dedos, . . . son

momentos de una tensión histórica, de una tensión humana enorme. Y generalmente las revoluciones terminan en

. . . en una opresión, en una traición de la revolución

Claro, terminan en un reajuste de los términos de la injusticia, o sea terminan en una nueva opresión. Es una visión bastante escéptica de la Historia, pero yo siento que los ejemplos históricos que uno tiene a mano no dan para otra cosa.

Has dicho en otra parte que la teoría de la relatividad y el psicoanálisis abrieron las puertas de otro universo estético. ¿Podrías ahondar un poco en lo que querías decir?

En lo de la teoría de la relatividad y el psicoanálisis, yo mencioné que están marcando un cambio de comprensión del mundo, de la realidad. . . . Y esto necesariamente tiene que influir sobre el arte por esa permeabilidad que hay entre los conocimientos. Podrían ser caracterizados como una frontera entre dos etapas del desarrollo científico. Creo que la ciencia influye bastante sobre el arte, la ciencia como punto de llegada de los esfuerzos del hombre, encaminados hacia el conocimiento, por un lado, y como síntoma, además, del cambio de comprensión del mundo. . . . Estas dos teorías han inaugurado una nueva visión del mundo que yo—o el artista contemporáneo—intuitivamente, en la medida en que vivo en ese mundo ya modificado, recibo.

Sí, vale la pena acordarse de que, en latín, ciencia significa "conocimiento." ¿Dirías que el estilo de tus obras sigue una línea, una trayectoria que se manifieste a través de ellas?

No pretendo de ninguna manera elaborar un estilo como algo externo a mí, a lo cual debo llegar. Si en mis obras hay un estilo, ese estilo surge casi espontáneamente. No busco un estilo grotesco o realista. Busco dar cierta forma a un caos, organizar una serie de sensaciones e ideas, que impliquen cierta forma, cierta organización. Además, cada obra mía se empalma con la otra, como si yo buscara obscuramente no solamente organizar ese caos en cada obra, sino ir organizándolo con el conjunto de mi obra. . . . A pesar de esto tengo una relación muy ambigua con mis obras. Cuando termino una, es como que esa obra me hubiera absorbido ideas o sensaciones, de una manera casi vampiresca. Y yo quedo vacío frente a ella. Es como si yo fuera construyendo una especie de doble mío, que tiene más realidad y más autenticidad que yo mismo. Creo que en mis obras soy yo, y tal vez más auténticamente yo que en mi realidad. . . . Me resulta difícil hablar de las obras pasadas, porque es como si fueran definitivamente ajenas, en el sentido en que yo descargué en ellas esas ideas y esas sensaciones y esas vivencias y que ya no existen en mí: existen en la obra. . . .

¿Te sientas desligado de otros autores coetáneos, sobre todo, de los dramaturgos naturalistas de la "dramática del 'callejón sin salida' "?

Sí, me siento bastante lejos de los autores de la línea naturalista. De Griselda Gambaro, en cambio, no me siento desligado. Al contrario, encuentro que hay una especie de comunicación secreta entre su obra y la mía, a pesar de que hace relativamente poco que conozco sus obras.

¿Creés en el mensaje teatral? ¿Plantean tus obras una ética?

Sí. Toda obra se construye alrededor de un mensaje . . . , que es la intencionalidad con que está escrita una obra. Yo me acuerdo, por ejemplo, que Maiakovski decía una cosa muy cómica en ese sentido. Decía que todas las obras

tenían un mensaje, o que tenían propaganda inclusive. Hasta la poesía de un poeta que se siente muy solo está pidiendo que venga alguna chica para acompañarlo. Claro, es el mensaje subyacente. Todo se hace con una intencionalidad que es, finalmente, lo que le da unidad y estructura a la obra. Por otra parte, las obras de auténtico interés artístico son las obras que se plantean una fuerte intencionalidad de tipo ético. Se plantean una moral, un ideal determinado de perfeccionamiento humano. Y en todas mis obras está eso. Soy muy moralista en ese sentido.

De acuerdo. Ahora quisiera hacerte unas preguntas sobre Una noche con el Sr. Magnus. . . . Un parricidio ocurre en esta obra. En la primera obra de Guillermo Gentile, Hablemos a calzón quitado, sucede algo parecido. ¿Cuáles eran las condiciones históricas de esa época de crisis para que aflorara el parricidio en dos obras? Fueron productos de una década en que los jóvenes cuestionaban todo tipo de autoridad?

En la mía hay un parricidio concreto; en la de Gentile es más bien metafórico, surge simbólicamente. Y algo pasaría. . . . *Magnus* es una gran protesta en contra del autoritarismo, que es una de las ideologías y deformaciones políticas que yo más detesto. Y, claro, surgió en el momento donde el autoritarismo se enseñoreaba en la Argentina. Fue una protesta radical en contra de ese autoritarismo, una protesta desesperada inclusive. No es que yo proponga un parricidio, puesto que dentro de la obra, inclusive, el parricidio estaba criticado.

¿Por qué estaba criticado?

Tiene un desarrollo dialéctico muy complejo. Los hijos deciden matar al padre cuando el padre decide desligarse de ellos, cuando les confiesa que los ha engañado, que su poder no es tal, que lo que les ha vendido permanentemente son imágenes, que parece fuerte porque percibe la necesidad de los otros de tener un centro alrededor del cual girar. Entonces se autoerige—artificialmente—como centro. O sea que es el fuerte, pero justamente porque percibe la debilidad de los demás. ¿Por qué deciden matarlo los hijos entonces? Porque matándolo, al menos van a poder construir, o reconstruir, su vida desde algo. Desde un gesto que por lo menos les va a dar una definición. O sea que es algo complejo el parricidio, la justificación del parricidio y no queda como un planteo así ideal. Sí, ellos de alguna manera conquistan la libertad, pero es una libertad medio tramposa, porque ellos quedarán finalmente atados a la figura del padre muerto, al padre asesinado por ellos . . .

Se habían quedado en la casa, entonces, por el miedo. Por el miedo al mundo de afuera, que los lleva a matar al padre para seguir dentro de la casa. Magnus, en este caso, puede ser el sistema que, según David Cooper, está un poco en cada uno de nosotros, lo cual da lugar a una situación claustrofóbica, o una casa sin llave. ¿Podemos hablar aquí de la casa como protagonista?

Sí. También en *Visita*, la casa como interior. Un interior claustrofóbico, de encierro, que está clausurando las vías hacia el afuera, que es la libertad.

Como el caso de Segismundo. . . .

Sí. Lo adentro, lo afuera.

¿Por qué los antecedentes de la acción principal se revelan como juegos teatrales, como una ceremonia o una misa negra hecha con microrepresentaciones?

La idea es que los hijos y el padre elaboran representaciones teatrales para

mantener la memoria familiar. . . . Es la forma en que ellos se comunican, indirectamente. . . . Su vida ha entrado en tal grado de artificialidad que ya ellos mismos han perdido lo noción de lo que es verdad y de lo que es representación. Y la representación es también simulación ante el padre. Pero la simulación sin límite lleva a una pérdida de identidad, en el sentido que llega un punto en que vos no sabés verdaderamente si lo que estás simulando es verdadero. . . . Esto se produce frente al autoritarismo, generalmente. En las sociedades autoritarias, los hombres tienen que simular permanentemente, hasta que llega un punto en que pierden el sentido de lo que es simular y qué es lo verdadero. Por lo tanto, lleva a una pérdida del sentido de realidad y de identidad.

Entonces el único ser libre de la pieza será el deshumanizado Magnus, porque tiene identidad.

Claro, Magnus es poderoso porque les proporciona identidad a los demás . . . que dependen permanentemente de él. . . . De ahí la fuerza de Magnus, su trampa psicológica.

¿Y esta búsqueda—o pérdida—de identidad sigue en Visita?

Sigue.

Hablando de Thomas Mann, lo clasificaste como un escritor "realista." Ionesco dice que la vida es cómica. Para Beckett no hay nada más trágico que lo cómico. Dürrenmatt ha opinado que el mundo del siglo XX llegó a lo grotesco como una cosa natural porque el mundo es grotesco. Se ha planteado la idea de que lo grotesco predomina en las épocas y las sociedades de disensión interna, de cambios fundamentales y de desorientación. Para mí lo grotesco está presentado como una cosa normal, en términos físicos y desde polos de tensión incompatibles. El mundo presentado y percibido es el nuestro, el mundo inmediato, en desarmonía, que se nos ofrece desde una perspectiva inédita. En eso, creo, reside la fuerza de lo grotesco.

Yo no pienso que el mundo sea cómico o que no es cómico, sino que más bien es siniestro, como dice Dürrenmatt. Mi sensación ante la vida es de una cosa bastante siniestra. Y lo grotesco es, por ejemplo, una especie de salida de humor medio desesperada para mí, frente a esta sensación de cosas siniestras.

¿Eso es lo que la palabra "grotesco" suscita en vos?

Sí. Ante la sensación de cosa siniestra, el humor es un intento desesperado de establecer cierta distancia o racionalidad. Es como decir: "Bueno, hasta eso lo podemos ver con humor, por lo tanto tenemos alguna posibilidad de modificar la situación." El humor aparece como un recurso optimista, esperanzado. Puede ser un humor negrísimo, o como quieras, pero de todos modos esperanzado, porque al provocar la risa provoca una distancia, provoca una toma de conciencia frente a lo absurdo y siniestro.

¿Estuviste presente durante los ensayos de Visita?

Relativamente pocos ensayos, y más hacia el final del proceso. Contrariamente a mi costumbre, para esta obra no tenía muchas ganas de participar cotidianamente.

Este personaje Equis que invade la casa vieja, ¿qué emoción suscita en vos?

Yo creo que hay unas palabras de Lali que lo definen bien. Cuando Lali dice: "¡Pobre, me caía simpático! Tenía algo que conmovía. Una conmovedora falta

de sentido del humor." Equis es un ser sumamente serio. Tal vez si él tuviera un poco más de sentido del humor no sería tan frágil, tendría más armas para defenderse. Naturalmente, Equis me cae simpático.

¿Qué te hace simpático Equis?

Evidentemente la lucha que se establece en la obra entre Equis y los otros personajes es una lucha entre el poder y la libertad (por parte de este hombre, no libertad como individuo, porque Equis es por un lado un individuo, pero es también el Hombre). Equis no quiere renunciar a su libertad, y eso es lo que le da universalidad. No sabemos al final de la obra si conquista o no conquista su libertad, pero sí sabemos de su lucha por la libertad. Eso es lo que me hace simpático ese personaje.

¿En qué estás trabajando actualmente?

Hay una idea sobre la cual queremos trabajar en el Teatro Payró, que es *Maratón*. Estoy tomando apuntes, recién, sobre esta idea. Todavía no entré en una etapa muy concreta de esta obra.

¿Cuál es el intento de tu última obra, La cortina de canutillos?

Es una obra acerca del poder; el deseo de poder aparece como una forma de asemejarse a Dios para dejar de ser humano y por lo tanto eludir la muerte. Es el intento de plantear la pregunta que se plantea lo que hoy en el mundo aparece como agobio ¿Por qué la búsqueda insaciable del poder además justifica toda inmoralidad? como es más o menos el caso, históricamente hablando. ¿Qué es lo que persigue el hombre tras el espejismo del poder? Entonces la obra viene a ser una especie de parábola grotesca, o de metáforas, acerca de esta idea.²

University of California, Los Angeles

Notas

1. Ver mi artículo, "Theatre in Buenos Aires: 1976-1977," *Latin American Theatre Review*, 11/2 (Spring 1978), 107.

2. Quien se interese en las obras inéditas de Ricardo Monti (*Visita* y *La cortina de canutillos*) puede dirigirse al autor de esta entrevista. Estoy haciendo una traducción al inglés de *Visita*.