

Una entrevista con Carlos Gorostiza*

Sharon Magnarelli

Usted acaba de regresar de un festival de teatro hispanoamericano en Nueva York adonde llevó su obra, Papi. Quizá quisiera usted empezar hablándome de esto.

Fue muy bien recibido el espectáculo, yo diría, en forma privilegiada. El espectáculo va a ir ahora a Colombia en noviembre y ya hay una invitación para ir una semana a La Habana. Nos invitaron allí en los Estados Unidos y también quieren que vayamos para México. Hubo conversaciones sobre la posibilidad de ir a New Orleans y al Canadá. Es decir, se amplió bastante. Desde el punto de vista personal, soy muy feliz porque George Peppard se interesó por la obra. Me pidió el libro para traducir; aunque él obviamente no entendía bien el idioma, vió la reacción de la gente. Sí, soy muy feliz.

Me alegro. Aquí también Papi ha recibido muy buena prensa. Una de las cosas que me interesa en sus obras es el leit motif del juego. Hay muchas obras suyas que se desarrollan alrededor del juego: por ejemplo, ¿A qué jugamos?, Matar el tiempo, aun Los hermanos queridos tiene el juego de ajedrez tan presente por toda la obra. Quisiera preguntarle ¿qué es lo que representa para usted esta figura del juego? ¿Por qué está tan presente en su obra?

Antes de comenzar usted me hizo la advertencia que tal vez me hiciera preguntas que me la hubieran hecho ya, pero le digo que esta pregunta jamás me la hicieron. Y me hace pensar porque yo tampoco lo había pensado antes. Una de las obras que nunca terminé de escribir (o que nunca empecé realmente, escribí unas pocas páginas) se llamaba *El juego*. Era un juego de cartas que se iniciaba con un juego de dominó por el 1800 y terminaba con un juego de truco argentino allá por el 1960. Era la época en que yo amaba el juego y era un juego distinto porque actualizaba la obra en las distintas épocas. En

todos los casos el juego representa lo contrario de la responsabilidad, lo contrario de la toma de conciencia, lo contrario de un meterse. En *¿A qué jugamos?* ya el título era sarcástico. *¿Por qué no hacemos lo que tenemos que hacer?* era el título, pero jugaban a cosas ahí para cubrir, para ocultar profundidades. El juego de ajedrez en *Los hermanos queridos* también tiene algo de ocultamiento, de disimulo, de escape de la realidad. En la pieza funciona eso en forma totalmente física porque a pesar de estar frente a frente, no se ven. En *Matar el tiempo* también inventan un juego para poder escaparse de ese pánico en que viven y van hacia la infancia, produciendo este escape hacia la infancia sobre todo por temor a la represión que han tenido en toda su vida y tienen sobre todo en ese momento en que la pieza se estrenó en 1982. Así que le doy esa explicación desde aquí y ahora; nunca me lo he preguntado.

Entonces, ¿el juego funciona como escape de la realidad que nos rodea?

Creo que es así.

Pero de todas formas se juega como si fuera asunto de vida y muerte, ¿verdad?

Claro, porque el escaparse de la realidad a través de un juego es jugar con la vida; es escaparse a través de un juego y no vivir la vida como se debe vivirla. Es el disimulo, el ocultamiento; es el terror. Todo esto es escapar de la verdad y de la vida.

Otra de las constantes que yo noto en toda su obra es el ser frustrado, no necesariamente marginado sino el que nunca logró realizar sus sueños y nunca llega a sentir verdadero afecto para con su prójimo. ¿Diría usted que así es el ser humano o es que esos seres son más interesantes en el teatro?

Yo diría que quiero tomar una actitud crítica frente a la gente que desprecia al prójimo. Entiendo que forma parte de este fenómeno, de la huida de la realidad, también la falta de organización personal, el fracaso. Esto forma parte de una realidad nacional. Yo por primera vez en este momento me reto en forma total con una responsabilidad política. Una responsabilidad que me dice a mí que hay que tomar partido y empezar a luchar. En otros tiempos mi conciencia no me ordenaba esto. Criticaba a los demás. Mi única actitud era la de escribir teatro y escribir novelas. Yo entiendo que nuestro país es un país que lo tomamos en este momento en ruinas--ruina económica, moral, y hasta física. Es un país que fue vendido, traicionado, olvidado por toda esa gente a quien yo le reclamaba en mis obras que no se escapara, que enfrentara a la realidad, que tomara cartas en el asunto, que se metiera. Entonces esa gente sí es gente fracasada.

Mi última obra fue *Papi*, pero yo entiendo que si hoy escribiera una obra, ya tendría otras características. Incluso mis últimas tres

obras que forman parte de una nueva etapa mía--*El acompañamiento, Hay que apagar el fuego*, y *Papi*--toman al hombre en su profundidad de una manera menos comunitaria, si no individual, y sale a la superficie de manera grotesca. En la última obra [*Papi*] aparece como fundamental el sistema de la corrupción y de la dependencia a través de la corrupción, la dependencia de unos con otros. Pero creo que si yo tuviera que escribir una obra hoy (que estoy en una lucha distinta) los personajes serían otros. No puedo decirle cuáles serían pero supongo que estarían en la lucha. No sé si con más desesperación. Tal vez, pero estarían en la lucha como única alternativa de vida.

Otra de las características que yo encuentro en los personajes de sus obras es que llega un momento en que los personajes ya no luchan; se desesperan. Papi es un ejemplo en que la muchacha deja de luchar; se deja manejar.

Sí, la desesperación llega a tal punto que ya no existe la razón de ser.

Hace un momento usted dijo algo que me interesa mucho. Habló de la realidad y del hecho que vivimos en una "no realidad." Me parece que en el mundo vivimos en una realidad que muchas veces es una creación política o lingüística. También tengo la impresión que ustedes, los argentinos, están muy conscientes de que su realidad es así, que no es una realidad con mayúscula.

Quizás tenga que ver esto con el auge del psicoanálisis. Yo siempre me pregunto cuál es el resultado de tanto análisis, porque en nuestro país creo que se lleva a cabo en cantidad. Hablando detenidamente con más profundidad, creo que es un país que sufrió mucho de una manera muy especial. No tuvimos una guerra franca, porque la guerra de las Malvinas fue una guerrita franca. Casi fue sólo un enfrentamiento, y la otra guerra no fue franca. Fue todo lo contrario, pero venimos luchando. Venimos en una guerra oscura de hace muchos años, desde que a nosotros la realidad nos tiró en la cara una verdad distinta a la que nos contaban en la escuela, cuando éste era el país más hermoso, más bueno y más inteligente, donde éramos hijos ricos de Europa. Tardó bastante tiempo en ir entendiendo que somos uno de los hermanitos pobres de América, nada más, y que no somos ni tan buenos ni tan libres ni tan inteligentes.

Tampoco tan malos como a veces parece que ustedes creen.

Sucede esto al tomar uno conciencia. Si uno se cree hermoso y se mira en el espejo, dice, qué feo que soy. Esto a cuenta de que no somos tan hermosos. Yo he hablado con un español y decía que había que empezar de cero. El me decía que no, ustedes tienen esto, lo otro. Sí, es cierto, pero es una forma de cero.

Oí uno de los chistes que se hacen en México acerca del encuentro de dos psicoanalistas; uno le dice al otro, "mira, yo tengo un

paciente. Te lo puedo pasar si estás con tiempo. Sí, como no. ¿De qué padece?, pregunta el otro. Padece de complejo de inferioridad. Bueno, responde, pero no es un problema tan grande ése. Sí, pero este paciente es argentino." Cuando estos chistes dejen de producirse en Latinoamérica, creo que estaremos encontrando nuestro yo verdadero, que como usted dijo no es tan feo, pero tampoco es tan lindo. A nosotros nos pintaron un mundo distinto, más lindo, y está ayudado ese mundo por los cascarones de proa de los próceres, donde hay un San Martín de bronce, un San Martín hermoso donde hay que mirarlo por los cuatro costados para descubrir lo malo y uno no se lo encuentra. San Martín, uno de los mejores valores que tenía era de ser un gran ser humano; y ésta es una de las cosas que tenemos que hacer: empezar a trabajar sobre todo lo humano. Todos los próceres han sido así prácticamente desdeñados al fin por los argentinos porque son conocidos pero no entendidos los seres humanos. Tenemos que regresar de muchas de estas mentiras para enfrentarnos a nuestra realidad. El paciente en todos los terrenos empieza a curarse cuando toma conciencia de que está enfermo. Empezamos a tener conciencia de que estamos enfermos. Creo que la dramaturgia argentina tiene algo que ver con esto. Creo que la ciudadanía ha mostrado este dolor de la falta de contacto con los diarios.

Regresando a su obra Papi, lo que me interesó, además del personaje femenino (porque estoy trabajando en esto), es lo que podemos llamar el marco teatral, el marco dramático. La obra empieza y termina con una actriz que ensaya sus líneas para otra obra teatral. Me llevó a preguntarme si el mundo para usted no será un gran teatro donde todos actuamos, hacemos nuestros papeles.

Esto del juego en el teatro que usted había comentado al principio también se proyecta a todo esto. Por algo ustedes dicen *play*. Nosotros decimos actuar, o sea el español le da una importancia más teatral a la actitud del hombre de teatro, cuando en realidad el teatro es jugar.

Pero, ¿ve usted el mundo como un gran teatro?

Yo querría decirle que sí, por supuesto. Una de las proposiciones que yo hice también aquí es que el teatro aparezca, el teatro como materia que se da, en la escuela primaria y también en la secundaria. Por supuesto, no para ciertos directores, autores, o actores, sino para que viva un fenómeno que estamos viendo constantemente en la vida cotidiana. Pero además creo que el escenario tiene connotaciones muy directas con las cosas de la vida. Más allá de lo que dijo Shakespeare, yo diría que la pretensión del autor de *Papi* era que este personaje femenino fuera la Argentina corrompida y corrupta.

Pero, la muchacha es también prostituta.

Por eso. Corrupta...por los administradores gigoló, utilizada ella

pero amante, sufrida, sola, sin saber qué hacer, y con una juventud que la atrae. Aparece la vida en un estado de corrupción natural, donde toma todo como cosa natural y éste es el jugador de fútbol, corrompido también por su suegro, entre comillas, el padre de la chica con quien sale y eventual representante. Es decir que toda esta corrupción rodea a esta mujer a quien se le ha puesto un nombre extranjero, que queda solita, pero queda solita y llorando y quizás ésa es una forma de curarse.

Me pongo en la vereda opuesta y analizo de afuera. De pronto tiene que ver con lo que usted acaba de decir recién, acerca de la toma de conciencia con la realidad argentina, porque esta mujer-país de pronto llora porque toma conciencia porque queda sola. Ahora empiezo la modificación. Esta obra está publicada antes del treinta de octubre.

Como usted sabrá, una de las técnicas que se usa mucho en el teatro y también en la narrativa es cierta mezcla de momentos temporales, una mezcla de líneas temporales si prefiere usted. Sin embargo, en Los hermanos queridos, una obra que me gusta mucho, usted optó no por mezclar los momentos temporales, sino por mezclar los espacios. Las dos acciones a las cuales somos testigos son simultáneas aunque pasan en dos lugares distintos, que para nosotros, los espectadores, son el mismo lugar, el escenario. ¿De dónde surgió esta idea de mezclar los dos espacios? ¿Por qué ese interés en presentar dos acciones simultáneas?

¿Usted leyó la obra o la vió?

Los dos.

Entonces usted recordará o habrá percibido lo que sucede en el escenario. Esto fue comentado en el sentido que en el momento en que dos personajes opuestos como Pipo y Juan, los dos hermanos, hacían un comentario, de acuerdo a la posición que tenía el otro personaje, tenía un significado distinto. Por ejemplo, en forma concreta cuando el hermano mayor hablaba de su padre recordando que el padre se sentaba en el "rocking chair," allí estaba sentado el hermano realmente, y él no lo veía por supuesto. Todo tiene un tercer principio. Aparecía una tercera lectura. Es como ocurre con los ojos. Usted tapa un ojo y se acaba el relieve. Entonces, al montarse la visión de los dos ojos, se comprueba el relieve. Aquí aparecía un relieve, una tercera dimensión que estaba diciendo cosas que no decía ni el texto ni la actitud física de cada uno aislado. Por eso en el final cuando están los dos frente a frente y se miran pero no se miran, aparece un terrible sentido de incapacidad de comunicación, que es nuestro país dividido en dos.

Pero, esta mezcla de dos espacios no delimitados en un solo escenario resulta bastante difícil para el público, ¿no le parece?

Se ha dado en Uruguay y en Paraguay con mucho éxito. El público entiende perfectamente. Además yo con mucha vanidad pretendía que si la montaba otro iba a ser muy difícil de ser entendido. Ahora la montaron otros directores en Uruguay, Paraguay, y se entendió perfectamente. Yo tenía miedo que el público no entendiera, pero por suerte eso no pasó. En Mar del Plata se dió hace dos años con otro director. Yo fui a verlo cuando estaba con *El acompañamiento* en verano, pero tuvo así una resonancia. Ya cuando se me ocurrió la idea que me pareció una manera casi mágica para decir lo que quería decir sin decirlo (que es una búsqueda constante de todos los que trabajamos en este material), me pareció que era imposible. Abandoné la idea. Yo en aquel tiempo daba clases de arte dramático y les pedí que hicieran un ejercicio para ver qué pasaba con improvisaciones. Les pedí a tres personas que tomaran en cuenta otras tres de ese momento. Entonces me dí cuenta que sí era posible, que era entendible y que había una gran sugerencia en la relación.

De lo que sepa yo, usted es el único que ha hecho esto sin dividir el escenario en dos partes, y salió bien, me parece.

Claro, cuando de pronto le decía un personaje al otro, "Yo no lo puedo ver," lo tenía delante. En la obra de teatro tenía un significado. Esto es lo que le daba ese relieve, esa tercera dimensión.

Bueno, usted ha sido autor y también director. ¿Cuál de los dos papeles le gusta más?

La evidencia es que sigo escribiendo. *Papi* fue, creo, la primera pieza en que surgió de mí la necesidad de otro director. Creo que produce un cambio con el tiempo en donde se profundiza en una vocación más clara, más auténtica. Dirigir teatro era continuar con una labor dramática, de dramaturgo. Sí, en realidad yo dirigí obras de otros argentinos y obras extranjeras. Era divertido pero ahora el tiempo que tengo es más valioso para mí porque es más escaso. Entonces espero dedicar el tiempo que tenga a escribir y que otro tome la continuidad de cuanto al teatro se refiere.

De todas sus obras, ¿cuál es la que para usted personalmente ha tenido más éxito, no necesariamente comercial, sino espiritual, digamos?

Depende porque hay obras por ejemplo como *El puente* que tuvo una importancia histórica, que todavía se le está dando valor. Hay otra, *El pan de la locura*, que fue hecha un año después. Sin embargo poco a poco fue creciendo su importancia para mí a través de aparecer en las escuelas como tema de discusión y de reposición. Pero también *El acompañamiento*, la primera obra de Teatro Abierto, me ha dado grandes gustos. La quiero mucho. *Los prójimos* también la quiero mucho.

¿Cómo clasificaría su obra si tuviera que escoger un rótulo? Hay

muchos dramaturgos argentinos que se clasifican de grotescos, absurdos, etc., pero de lo que sepa yo hasta el momento su obra no ha tenido su rótulo.

Yo soy enemigo de los rótulos. Yo le diría que es un teatro contestatario.

Pues, para cambiar un poco la pregunta, ¿cree usted que haya una característica fundamental que se ve en toda su obra, incluso la última?

Yo intento tomar elementos de la realidad y proyectarlos hacia la conciencia del hombre para despertar algunos sentimientos. Sobre las formas, realismo, absurdo, naturalismo, impresionismo, es todo tan caprichoso. Yo diría que mis últimas obras estarían dentro de una forma de grotesco. Arrancan en un realismo muy naturalista casi como *El puente*. Yo creo que mis tres últimas obras yo las llamaría impresionismo argentino.

Para usted, ¿cuál es el aspecto más difícil de escribir una obra? Se supone que no es fácil en ningún aspecto, pero ¿qué es lo más difícil?

Yo creo que lo más difícil para todo dramaturgo es conciliar el concepto con la forma, conseguir ser sincero y claro. Nadie quiere ser oscuro, mentir, como decía Discépolo. Yo era muy amigo con Discépolo y me dijo un día hablando de otro colega a quien ninguno de los dos queríamos, "aquél es de los que escriben difícil porque no pueden escribir fácil porque es difícil."

Entonces, ¿cómo se arregla para ajustar el medio con el mensaje?

Esto creo que es lo más difícil de lograr. Se tienen generalmente anécdotas, imágenes, personajes, y en el principio de la obra nunca se sabe por donde está. Aparecen imágenes, anécdotas, personajes, lugares. El tema está burbujeante en la cabeza del dramaturgo. Entonces de pronto los personajes pueden traicionarlo al dramaturgo y pueden salir diciendo otra cosa que la que él quería decir. A veces el autor no sabe muy bien qué quiere decir; a veces los personajes lo llevan a decir cosas pero están tan contenidas, tan reprimidas por el dramaturgo que no salen. Por eso es tan difícil. También es difícil confesar. En general las mejores obras son las más claras.

Bueno, hablando de confesarse, alguien utilizó esta metáfora y dijo que escribir teatro es como desnudarse en público. ¿Estaría usted de acuerdo?

Siempre que uno se quita una ropita, una ropita interior queda. El arte es una hermosa mentira. El arte es tomar una realidad (creo que esto lo dijo Picasso) y a través de una hermosa mentira que es el arte, convertirla en una nueva, distinta y elevada realidad.

¿Está usted consciente del lenguaje como un fin en el teatro?

Para mí el lenguaje es un medio, absolutamente.

Y ¿siempre está consciente del lenguaje o no?

Una vez elegido el lenguaje, y no me refiero solamente a las palabras o a los vocablos sino a todas las formas del lenguaje expresivo del teatro, todo esto tiene que surgir naturalmente; si no es un compuesto artificial que no tiene ninguna resonancia en el espectador ni en el lector.

Hay gente que dice que hay un lenguaje femenino y otro masculino y que los personajes femeninos van a hablar un lenguaje y los masculinos, otro. ¿Está de acuerdo con esta idea? ¿Tiene conciencia de esto?

No, yo no creo que se tenga conciencia de eso. Creo que si un dramaturgo tomara conciencia de esto y buscara el lenguaje femenino y el lenguaje masculino, saldría un pasticho realmente muy curioso. El dramaturgo es quien de pronto se mete en un personaje hombre y de pronto se mete en un personaje mujer y habla como uno y habla como el otro. Si esto es auténtico, el lenguaje aparecerá naturalmente.

¿Le es más difícil crear personajes femeninos que masculinos, o le es igual?

No sé si es más difícil. Generalmente la dramaturgia argentina ha privilegiado a los hombres en cuanto a los personajes. Todo esto es bastante universal, pero de pronto tenemos a Tennessee Williams cuyos personajes femeninos son una maravilla. Aquí no hay personajes femeninos de esa talla en nuestra dramaturgia. Hay algunos pero en general son los personajes masculinos los que han conquistado a los dramaturgos. Creo que la historia personal de los dramaturgos argentinos y otras circunstancias hacen que el dramaturgo prefiera a los personajes masculinos. No creo que porque sea más fácil, sino porque se da, así como la clase media, así como los ambientes cerrados. ¿Cómo podemos hablar de un aire que no tenemos? ¿Cómo podemos hablar de una clase que desaparece una, y la otra habitualmente está en lucha y cuyos representantes no tienen posibilidad ni de ir al teatro? El teatro es consecuencia de la cultura, de un estado de cultura, ya más o menos desarrollado. Por eso forma parte de las costumbres de las grandes ciudades, y las grandes ciudades, Buenos Aires, fundamentalmente está en su gran mayoría habitada por la clase media. Creo que por las mismas razones hay más dramaturgos hombres que mujeres, y hay más personajes masculinos que mujeres.

Albertus Magnus College

Notas

* Se hizo esta entrevista el 28 de agosto de 1984 en Buenos Aires. Agradezco a la Comisión Fulbright la beca que me permitió viajar a la Argentina durante el verano de 1984 y llevar a cabo una serie de investigaciones y entrevistas.