

Guillermo en la Banda de los Ausentes (y una crítica *vintage*)

Gabriel Cabrejas¹

Ubú, un beso único, de Guillermo Yanícola
(basada en *Ubú Rey*, de Alfred Jarry)

Dirección: Guillermo Yanícola

Elenco: Paola Belfiore, Olivia Diab,
Daniela Silva, Maximiliano Menna,
Alejandro Frenkel, Sebastián Villar, Gabriel
Celaya.

Estreno: año 2007. Funciones hasta 2010.

En los últimos fatídicos años salieron de gira Roque Basualdo, Juan Carlos *Nene* Lugea, Ángel Balestrini, Guillermo Yanícola, y estoy desmemoriado. Decir que el teatro marplatense quedó huérfano es exagerado, habida cuenta de la febril eclosión de nuevos centros culturales y su minucioso programa de estrenos y actividades; sin embargo, ha muerto la segunda generación de Padres Fundadores, y con ellos, un universo histórico irremplazable dejó de producir actuaciones, textos y direcciones excelsos. Ocurre que la vitalidad de nuestra escena se debe a la vitalidad de esa gente, los empeñosos, abnegados y gratuitos luchadores de la dignidad creativa en estas playas remotas, cuando no había salas propias, directores oriundos, egresados de carrera o premios ni sindicatos. Tan sólo sueños.

No es la nostalgia de un mundo arrojado al recuerdo lo que inspira estas páginas, sino la melancolía de pérdidas sangrantes, acaso de difícil suplencia. Junto a Guille Yanícola se va una *biografía* teatral, no sólo un teatrista: un

dramaturgo de obra elaborada durante décadas, constructor de estilo, propietario de una estética inconfundible, ahora *in media res*, interrumpida abruptamente, cuando nada hacía presagiar sino una larga continuidad y perfeccionamiento. Escasas piezas habrán de publicarse en lo sucesivo, lo poco que haya podido hallarse completo o *at work*, el borrador de una vida todo el tiempo rehaciéndose, apenas escorzos, indicios de una imaginación y espíritu de trabajo explosivos. Músico, escritor, letrista, director, *regisseur*, Yani no se detuvo jamás de producir y producir, enseñar y aprender —pudiendo ser docente era capaz de viajar a Tandil, de humildad vestido, para cursar seminarios de interpretación en vez de darlos—. *La banda de los ausentes* (2012 y hasta 2019) se escucha, parcialmente, *on line*. Todavía suenan los acordes de un recital en la vieja librería *Polo Norte*, 2015, otro terceto de cámara donde me deslumbraron la versatilidad y poesía de sus canciones. ¿Se conocerán alguna vez? Le pregunté si sacaría, al fin, el disco. *Veremos*, sonrió. La memoria artificial de *Youtube* puede guardar depósitos de algoritmos por años, pero si no se grabaron en el momento justo, pensando en futuros infinitos, se perderán, irreversibles. Mar del Plata sufre de repitencia en arrasar su pasado, casi sin lamentaciones. No es improbable un destino similar en relación a nuestro *Guille*, conocido, y reconocido, entre el siempre endogámico hábitat de los

¹ Profesor en Letras, Doctor en Historia (UNMdP). Profesor adjunto *Estética* e

investigador en cine y teatro. Contacto: gabcab2003@yahoo.com.ar

seguidores del teatro independiente, múltiple, sí, pero minúsculo. Ni siquiera está más *Polo Norte* en Constitución.



El propio Yani contribuyó sin quererlo a la prontitud de su huella, por el repentismo y la libertad de su metodología. Quiero decir, las dos constantes de su manera de escribir-vivir el teatro. Primera, su tendencia a *mutar* la puesta, no conformarse con la última o la primera, modificarla, enriquecerla, someterla al tiempo de la acción. *Ubú, un beso único* (2007/8) una revolucionaria movida dispuesta a cambiar cada vez que llegara al telón, como un permanente estreno, sacudió la estantería de la repetición adocenada, del libreto de memoria, de la eliminación de toda sorpresa. Incluso redobló la propuesta: la serie (trunca, por supuesto: cerró *La Brecha*, su sede de representación) *La Cocina* (2009) buscaba una obra distinta *por mes*, sin *reprise*, a la usanza de un menú de restorán, el cual no repone el mismo plato, ni la misma carta, ni los ingredientes. Anticomercial *extrême*, no le importó *nada*

el boca a boca para una improbable segunda puesta, ni la recomendación de los críticos, ni la aprobación del público. *Sketches* ingeniosos, casi apurados, mitad libreto y mitad *impro*: llenaba el inmenso galpón un sábado de enero y no volvía a aparecer en treinta días. Marplatense por adopción, Guillermo parecía encajar perfectamente en el temperamento efímero, en la pasión de la fugacidad local. Si te he visto, me acuerdo, y a seguir en el camino. El propósito de *Siete experiencias sobre el espacio* (2018/9) fue, precisamente, ofrecer a la audiencia *nuevas* experiencias audiovisuales, más allá de la habitación, ya superada, de *ir a ver lo visto* por otro antes.

La segunda constante, esta sí, compartida *ad ovo*, se basó en el aporte colectivo del elenco, del que, consecuentemente, saldría una escritura, en virtud de ideas armónicamente aceptadas y orquestadas. El modelo fue *Mataderos* (2011), versión libre-no-tan-libre del cuento fundacional de Esteban Echeverría. Se reunía con las actrices, conocido y discutido el relato, y el cañamazo final, tanto como los modismos, la interacción, los parlamentos, el vestuario, eran resultado de ese consenso. Se ingresaba a través del escenario a la sala A del *Soriano*, se levantaban las butacas y mirábamos *Mataderos* desde lo alto, asomándonos a la historia volcada del revés, sobre el cuerpo de *mujeres* víctimas (y victimarias), en vez de las hazañas patoteras de Matasiete y sus carniceros varones. Negro en vez de punzó, medias can can, el autoritarismo se feminizaba, la sangre se hacía tinta, los jinetes sombríos una *ecuyére* sin caballo.¹

¹ “La perturbadora asimetría de mujeres que dominan y someten y cuerpos femeninos sometidos a la brutalidad”, asiente Chiaramonte: “Es válido conjeturar que Yanícola fue atraído por el desafío de transmitir la corporeidad de ese

mundo tan vívidamente descrito por Echeverría, poblado de reses y de hombres, portadores ambos de una fisicidad hiperreal” (2012: 94). El programa de mano de *Mataderos* adjunta un epígrafe del

Dentro de esta modalidad, otras veces Yanícola adaptaba el lenguaje de su narrativa a los recursos humanos disponibles. La muy larga *Fausto y la sed* (2012) se construyó ladrillo a ladrillo según el número y las diferentes capacidades de sus alumnos de taller, que como tales, podían rendir de maneras alternativas. Del monólogo al juego colectivo, en un salto desde una actriz bajo el reflector a un cónclave de actores brevemente situado, el director y autor a medias se desplazaba a lo ancho de un tablero complejo, y el público se movilizaba, acompañándolos, o, mejor, participando a su lado.² En estos casos, realizaba una doble *a-puesta*. Si en las obras *textual-explicitas* prefería la comodidad de un escenario existente, que modificaba a su antojo pero no alteraba esencialmente, en las obras *semitextuales* (dependientes del equipo armado a su alrededor, de alumnos anuales) salía en busca de espacios antiteatrales. Escapando, se diría, de la convención, por demás cara, que implicaba alquilar una sala o repartirle las exiguas entradas. Entonces se metía en casas de familia —la última, *su* propio chalet alquilado, en *La bella dispersione* (2017) — y aprovechaba al máximo una ventaja superavitaria, el dominio del lugar, al que, asimismo, sabía adaptarse, mejor, *adaptar* la armazón final al sitio. El aspirante a espectador llamaba a un teléfono, reservaba su asiento, pasaba al *living* a la sazón convertido en *lobby* teatral, y empezaba a transitar las habitaciones, en cada una de las cuales sucedía *algo*, inesperado y *también* esperable.

propio cuentista: “La escena que se representaba en el matadero era para ser vista, no escrita”.

² Dubatti hace hincapié en la *liminalidad* o fronteras difusas dentro de la puesta: varios planos ficcionales, “función teatral real (la que dirigía Yanícola) y la del director que *hace de él*; entre espectador real y personaje-espectador; arte y vida; teatro y vida”; el original de Marlowe y sus

Me tocó ser actor de su documental *fake*, *Festival Salvatti*. Estuve a punto de convencerlo de que, a futuro, integraría, por qué no, un elenco suyo. Esa vocación oculta tal vez ya no se desarrolle. A lo mejor, en la ruleta de la eternidad me toque el cielo y me encuentre a Yaní dirigiendo una obra, mitad escrita, mitad imaginada, en coproducción con Dios, y logre ser parte de su plantel de ángeles. Seguro Roque, el *Nene*, Angelito, están ya ensayando.

Ubú un beso único, de Alfred Jarry y Guillermo Yanícola

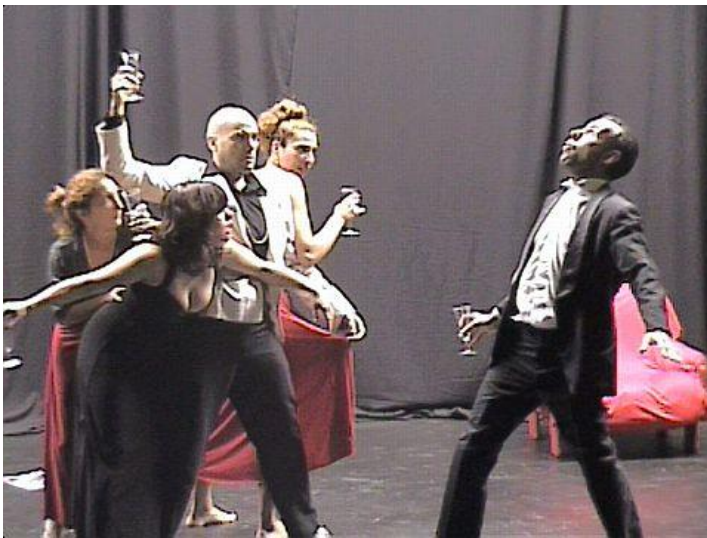
Cuando Guillermo Yanícola hacía música en el terceto *Alma das Pampas* (1990, la primera formación) y conducía un programa de radio por FM *Residencias* seguramente no sabía que estaba en tren de convertirse, andando la década siguiente, en el director más original y ambicioso de su generación, y en el heredero de la mejor vanguardia de nuestro teatro.

Lo llamativo de su trabajo es la increíble versatilidad con que lo asume: es de esos teatristas que no tiene una estética determinada sino varias, y en todas deja una estela perdurable como un cometa que nunca cesará de pasar. Ya le había tomado el gusto al absurdo ionescano (2004) en *Disparate*, dentro de la vena cómica, pero en *Floresta* (2003) se desmarcaba y prefería parodiar la comedia de costumbres, si bien no encastraba del todo en el diálogo tradicional de caracteres, al hibridarle la deriva clownesca. A través de *Muñiz y otras estaciones* (2007), la cuerda que se ponía a percutir era la del

distintas versiones, diversiones y reversiones, “teatro y rito en su dimensión de acontecimiento”, y hasta vivos y muertos (personajes que mueren y resucitan, actores que mudan de rol, etc. (2015: 44-6). El director, sabiendo que una fracción se representaba al aire libre, “hacíamos llevar paraguas al público por si llovía”.

saltimbanqui de narizota, pero mirado de cerca también estrechaba el absurdo situacional: el tren no llegaba, los siete payasos malcompartían un asiento de andén y la espera, típica horma beckettiana, les imponía una fricción indeseada que sólo alivianaba la risa infinita. Yanícola, de paso, es un sabio armador de *teams* actorales precisos, donde nadie falta ni sobra.

Con *Ubú un beso único*, de Alfred Jarry, nuestro adaptador-director formula dos reencuentros, el del origen del absurdo mismo a fines del XIX: la farsa del francés inaugura un estilo de representación todavía solitario, sin paralelo hasta bastante más tarde, y a ella, le suma su propia predilección como poeta del teatro hacia el paradigma que mejor le cabe, llevado a un extremo exasperado y grandioso. Aun a costa de parecer excesivo, me juego a afirmar que estamos en presencia de la *mejor puesta de director marplatense en muchísimos años*.



De izquierda a derecha: Olivia Diab, Paola Belfiore, Sebastián Villar, Daniela Silva, Gabriel Celaya

Ubu roi de Jarry (1895) no será tan conocida como *Hamlet*, aunque no necesita prolegómenos. Baste decir que se burla de

todas las *obras de monarcas* nacidas y criadas por la dramaturgia europea, y en simultáneo, critica al Poder, con Mayúsculas, en forma transitiva hacia, incluso, las incipientes democracias, esto sí menos obvio. El prólogo de Lola Bermúdez a la edición que sirvió de base al elenco y figura en el programa de mano lo sintetiza: “Jarry se rebela contra la idea misma de representación, abomina del sentimentalismo y se proclama inestético, burdo, grotesco, material. Celebra lo inhumano del hombre, la destrucción del teatro y sus reglas”. Lo que Yanícola y compañía instauran, ni más ni menos, es *otro* concepto de teatro, que demuele hasta los escombros, como señala el programa: pone una bomba en el edificio de la escena local y en vez de correr a refugiarse, se queda a ver qué pasa.

Por empezar, una cámara digital que filma y proyecta en directo sobre una larga sábana desplegada, perpendicular, al fondo del escenario. O sea: los actores se turnan manipulándola y su imagen *es* la escenografía virtual, previamente pensada, que prácticamente llena el espacio. Cuando el Rey o su séquito nombran al pueblo, el lente *nos* enfoca, y no necesita más para involucrarnos. Después, gente vestida de gala baila y bebe champán, *antes* de nuestra llegada y sin presagiar sino una comedia aristocrática. Y al bajar las luces de la platea, se desata la sagrada locura. Sin trastos distinguibles excepto sillones y velas, y una lluvia de serpentinas de papel higiénico —*Mierdra!*, diría el *père Ubu*—, el despliegue semeja un álbum del actor posmoderno. *Match, clown, biomecánica, antiilusionismo, dicción interpretativa parodiada, pantomima...* Una auténtica polifonía del actor *in action*, violenta y rauda, desmedida, indescriptible. “¿Por qué no habríamos de imaginar una pieza

compuesta directamente en escena?”, se pregunta Artaud, también citado en el programa de mano. Yanícola responde: *así*. ¿Cómo abordarla, en definitiva, desde la crítica? El grupo de *Ubú un beso único* avanza hasta eliminarla, pues debiéramos asistir a *todas* las funciones. Cada una será distinta, a voluntad y expresión del conjunto de criaturas, las cuales habrán de proponer una relación diversa, librados a su propia inspiración instantánea sobre una serie relativa de marcaciones que cada cual reelaborará según el deseo del momento. Para eso, además, los actores se visten de varios rostros intercambiables: Maximiliano Mena es el rey Venceslao, un campesino y un sacerdote palotino; Olivia Diab el zar Alejo y otros dos personajes; Gabriel Celaya el capitán Bordura y un oso, y lo mismo Alejandro Frenkel y Daniela Silva. Sólo son el rey y la reina Sebastián Villar y Paola Belfiore. ¿Serán los mismos mañana, terminarán de serlo mientras encarnan a sus máscaras? ¿Existe, al fin, la máscara?

Y un interrogante ineludible, ¿nos daremos cuenta de que contemplamos un episodio histórico del teatro marplatense? “No fijar, no cristalizar, no repetir, cada puesta única e irrepetible”. La montaña de papel higiénico que casi nos ahoga, el ritmo ininterrumpido y demencial, la cámara duplicando los espejos, la competencia *corporal* de tamaño conjunto de actores, la fulguración de lo inesperado, perpetra, rupturista e inquietante como un crimen irresuelto, un texto espectacular que pondrá a todo receptor en un tembladeral.

Irrepetible suponemos este momento. Pero, intuyo, hay una esperanza. Sólo Guillermo Yanícola podrá volver a hacerlo.³

Bibliografía

- Chiaramonte, Eduardo (2012). “El teatro de Mar del Plata y un enfoque sobre *Mataderos*, de Guillermo Yanícola”. En *Anuario de Estética y Artes*, IV: 4, 91-98.
- Dubatti, Jorge (2015). “Nueva contribución sobre *Fausto y la sed*, de Guillermo Yanícola”. En *Anuario de Estética y Artes*, VI: 6, 31-52.
- Programa de mano de *Mataderos*. Centro Cultural Osvaldo Soriano, 2011.
- Programa de mano de *Ubú, un beso único*. El Club del Teatro, 2007.

³ Este artículo, inédito, fue escrito en 2008.