

“Cuando se hace teatro se están moviendo los hilos de algo que no se sabe bien qué es”

Entrevista a Omar Sánchez

A fines de 2013 le pregunté a Omar si podía entrevistarlo como parte del trabajo de campo que me encontraba realizando para mi tesis doctoral. Me recibió en Saverio, el bar cultural que había construido en una esquina del barrio Meridiano V. Era una siesta calurosa de noviembre y entre cafés y cigarrillos hablamos durante más de dos horas. No se trataba de una entrevista pensada a priori para su publicación, sino de una instancia de encuentro y conversación. Él lo comprendió al instante y se prestó con generosidad y agrado a perderse en el devenir del pensamiento, a hilvanar ideas sobre la marcha, a compartir el saber y el recuerdo, pero también la inquietud y la duda. Transcribimos aquí algunos momentos de esa charla en la que Omar habla sobre el teatro local y sus devenires a lo largo de las últimas décadas. Yendo y viniendo desde la reapertura democrática hasta la actualidad. Habla de las tendencias que cree que marcaron cada época y de aquello que trasciende. Les invitamos a navegar en su relato.

Mariana: ¿Crees que hay una identidad del teatro platense?

Omar: No sé, hay mucho... mucha producción acá en La Plata, hay como 30 espectáculos por fin de semana, mucha producción. Yo no sé si hay una identidad particular, como movimiento. Creo que no, que está recortado en teatros íntimos por un lado, otros tipos de teatro por el otro, como... un teatro que intenta hacer manifestaciones propias de cada uno, de autores y de directores y de creadores particulares, no se si hay un sentido que lo una. O si lo hay no lo sabemos... yo no lo encuentro. Hay una referencia también a gestionar obras con dramaturgias propias, que eso es muy interesante, que antes de pronto en el teatro mal llamado independiente, porque independientes no somos de nada, ¿viste? Pero ese teatro alternativo a veces copiaba modelos que habían funcionado en el teatro comercial o de Buenos Aires, acá me parece que no, que eso ya en los 90 se rompe y se abre una búsqueda también de crear dramaturgias propias, obras propias de acá de La Plata, hechas por directores que a veces asumen la condición de autor también y eso creo que sí, que se instaló, entonces hay muchas escenas colectivas, muchas obras de autores y de directores de acá de La Plata, de grupos que intentan hacer su propia producción, que pueden tomar modelos o no de otros autores de teatro o directores, pero que buscan ser propias.

M: ¿Y eso te parece que es un fenómeno de La Plata?

O: No, no, pero acá se ve fuertemente. Y también tiene que ver con todo un cambio en la producción, con un cambio en la incorporación del teatro en la sociedad. Porque a partir de los 80 se empiezan a laburar contenidos de teatro en las escuelas, entonces el teatro empieza a

ser un lenguaje obligatorio en las escuelas primarias, entonces también se genera como otro acercamiento al teatro, otra forma, hay otra discusión del teatro que antes no estaba, todo eso también tiene que ver con cómo fue cambiando la posición del teatro.

M: Y este movimiento histórico que relatás, ¿creés que fue cambiando la forma de trabajo y de organización de los grupos?

O: Sí, sí, totalmente. Hay más experiencia. Lo que pasa es que estaba muy separada la producción económica de la producción artística y ahora hay grupos que toman la idea de producción económica como parte del trabajo. Jóvenes con otra cabeza, con otra manera de pensar, cómo lo hacemos, cómo lo producimos. Eso es un fenómeno nuevo de gestión cultural. Yo creo que está cambiando eso y para mejor, porque empieza a haber otra información. También está ligado a la búsqueda de más subsidios, de poder acceder a otras cosas que antes no había.

M: ¿Vos decís que ahora hay más conciencia y más preocupación por el financiamiento?

O: Sí, y hay gente que está estudiando gestión cultural, cómo manejar un grupo, se enseña también a producir en las escuelas. El tema de la producción empieza a ocupar un lugar también importante, tomando la producción como abarcativa del proceso de creación artística. Antes era como que se hacía una obra de teatro y después vemos cómo se hace y cómo se produce. Ahora hay como un intento de estudiar eso y de abarcarlo como parte del proceso, a diferencia de antes que estaba primero el proceso y después eso aparecía como un apéndice.

M: Y en la Escuela de Teatro, ¿qué cambios viste en estos años?

O: Cambios históricos de las producciones y de las políticas que hubo. Fueron cambiando los paradigmas de educación. Algunas cosas para bien, otras cosas, me parece a mí, para mal. En un momento ha cambiado la concepción de lo que es un personaje, en un momento el actor tiene que construir, como único trabajo, un personaje, eso estaba ligado muy a la realización de un teatro... un realismo psicológico. Y después, las nuevas tendencias lo que incorporan es que el actor tiene que realizar una acción interesante, y si esa acción interesante, como parte de su trabajo, es componer un personaje también lo compone. Se hacen más borrosos los límites entre el actor y el personaje, entonces, hoy por hoy, hay un teatro ahora casi biográfico donde el actor y el personaje es como que se confunden. El actor trae datos de su biografía para poder realizar ese trabajo, con lo cual, hay en principio una búsqueda de involucrarse más, de hacer ese acto más osado y más auténtico.

M: ¿Y vos ves que eso trajo un cambio en la Escuela?

O: En las formaciones... Sí, cambios que han hecho que se hagan más borrosos los límites del personaje con el actor. Pero a su vez, de pronto a veces ha ido en detrimento de la obra de autor, precisamente porque pareciera que no hay recursos para poder apropiarse del texto de otro y la obra de autor va a seguir estando. De hecho, cualquier trabajo actoral, vos lo que necesitás hacer es una obra de autor, un trabajo pago, ¿no? En un trabajo pago de actuación seguramente te van a pedir que hagas un texto de autor, no te van a pedir que vos crees el

texto. Entonces tenés que tener recursos para poder hacerlo. Cómo te apropias de eso, cómo lo haces propio, eso es toda una técnica que tenés que adquirir.

La idea del vínculo del maestro con el alumno también ha ido cambiando todo el tiempo, la idea de la enseñanza. En los 90, de alguna manera, algunos alumnos me planteaban “no aprendemos porque no nos enseñan bien” y yo pensaba, en el pasado nunca se planteó esto, uno trataba de aprender de todos lo que podía, tomar todo lo que podía, siempre estás aprendiendo de alguna manera. Pero a la vez ellos reivindicaban una cosa muy verticalista, como si fueran una tabla rasa que alguien los iba a llenar de conocimiento, entonces era... es como... contradictorio lo que pasaba, ¿no? Porque la formación del actor requiere que uno se haga cargo de su aprendizaje y no que deposite todo arriba de una enseñanza que le va a venir.

M: ¿Y hoy en día te parece que eso ha cambiado?

O: Sí, claro, me parece que esto está cambiando, que los estudiantes se empiezan a hacer más cargo de la formación. Y otras cosas han cambiado. Ha cambiado también la idea de sacralización del teatro, eso es bueno también, es más irreverente ahora. Hay también un cambio en cuánto a las técnicas y los aprendizajes, antes había escuelas que se formaban en torno a determinadas técnicas y ahora me parece que se hace más heterodoxa la formación. Uno apela a un montón de técnicas de distintos lugares para poder producir algo, sabiendo que cada obra te demanda a lo mejor el uso de técnicas especiales, particulares, distintas a otra obra que hagas. Entonces eso también ha cambiado. Antes era como más “las escuelas”, ahora me parece que se ha roto la idea de las escuelas y ya no hay tanta ortodoxia.

M: Claro, te iba a preguntar justamente, si podías identificar ahora, o en algún momento, que haya habido escuelas marcadas.

O: Sí, acá hubo una escuela marcada que fue la serranista, que tiene que ver con esto de las acciones físicas; hubo una escuela marcada que fue la barbista, que tiene que ver con el trabajo corporal y con el estudio del cuerpo; después había varios que daban el método de las acciones físicas pero eran totalmente distintos; había una formación más strasbergiana, que era la que daba por ahí Agustín Alesso. Y después bueno, está Bartís que la rompe y dice bueno, yo voy a enseñar cosas que en algunas escuelas se desperdician, por ejemplo, el trabajo con la tensión del actor, porque otros dicen que tiene que estar relajado y eso yo lo logro con la tensión. Eso es algo que lo basa en el campo de la expresividad él claramente, al utilizar otras cosas que las escuelas sentían que eran las que no se pedían o que las desperdiciaban en el trabajo con el actor. Creo que también hay una influencia muy fuerte de la danza también en el teatro, que también hace un uso distinto del cuerpo. Cuando viene Pina Bausch acá con la danza ella rompe los esquemas: la danza, el teatro ¿dónde están los límites? Entonces ahí me parece que se empieza a generar cierta controversia: estamos acá separándonos cuando en realidad el movimiento formó parte siempre del trabajo actoral, no solamente de la danza.

M: ¿Y esas escuelas que me nombras llegan a La Plata? ¿Se hacen cargo personas?

O: Sí, sí. Por ejemplo, Serrano, a través de Febe Chaves. Bartís llega a través de varia gente que ha ido a estudiar con él, Canevaro estudió con él, hay varios que han estudiado con él, con

Bartís, Pompeyo es otro, sí, hay varios dando vueltas. Yo no reconozco a nadie en particular, es como si hubiera podido tomar distintas influencias.

M: Y estas dos posibilidades que vos distinguís, la búsqueda de un cuerpo relajado en oposición a esta otra idea de un cuerpo más en tensión, ¿vos crees que las dos sirven?

O: Yo creo que se salvó de alguna manera porque antes se hablaba de relajación y ahora se habla de un cuerpo movilizado, no relajado. Igual la relajación para algunos niveles de actuación, o en teatro o en el cine te sirven como técnica. Lo que pasa, como todas las técnicas, es que cuando llevan a ultranza sus términos no funcionan. Eso pasa por ejemplo con Strasberg, se lo da vuelta, se lo aplica mal.

M: ¿Eso también llegó a La Plata?

O: ¿Strasberg? Y... Carlos Lagos tenía una cosa más strasbergiana en la formación. Hay actores muy buenos formados por Carlos Lagos acá en La Plata, fue un maestro bueno. Otro maestro de esa época fue Yiair Mosian, que también tenía unas técnicas más impresionistas pero también manejaba Strasberg, manejaba Stanislavski, no tan conscientemente pero lo hacía, él manejaba estas cosas.

M: Algunos alumnos actuales de la Escuela me señalan la presencia de docentes que son más stanislavskianos y docentes que son más...

O: Heterodoxos

M: ...que ponen el cuerpo en un lugar más central.

O: Si... Yo creo que hoy nadie puede ignorar a Stanislavski, pero porque es el primer tipo que empieza a poner, bueno no es el primero, es uno que en el siglo XX empieza a sintetizar...

M: Sí, es el primero que escribe un método.

O: Hay anteriores, Diderot escribe la paradoja del comediante. Hay trabajos anteriores a ese, pero Stanislavski tiene una preocupación: si el teatro es el arte de repetir, ¿cómo hago para repetir algo?. Y él vive obsesionado con grandes actores de la época que él los iba a ver en las funciones y decía cómo logran en cada función producir la misma situación, las mismas emociones. Y después, su vínculo con Chéjov da cuenta de que todo método se desarrolla a partir de los materiales que tiene que expresar, la técnica no es independiente de lo que yo quiero contar. Chéjov le propone algo diferente y entonces tiene que trabajar la acción física. De ahí surge la propuesta de laburar partes en las que no se habla, sin embargo, hay mucha acción, pasan cosas, entonces ya no era el tema cómo apoyarse en el texto, cómo decir un texto, tenía que descubrir la acción... No, Stanislavski es un tipo interesante en esas cosas, y está muy ligado a un tipo de teatro realista, naturalista, a cierta psicología. El problema de eso es que en un momento dado se aplica de un modo muy lineal.

La idea de representación, por ejemplo, sabemos que viene de Aristóteles y que la toman mal los del Renacimiento cuando confunden la mimesis de la realidad con la copia de la realidad. Y lo que se estaba diciendo era tratar de crear un mundo, de representar el mundo real de otra forma. Y eso, bueno, el oriente lo entendió muy bien siempre. De alguna manera, nada

del teatro del oriente tiene que ver con lo real, lo real en cuanto a que te encontrás con situaciones que son fantásticas, que lo que te presentan es extracotidiano. Acá el realismo, bueno, el realismo siempre fracasó, ya poner dos personas ahí arriba de un escenario, de hecho, ya no es realista. Entonces, eso siempre estuvo trucho, por más que se quieran hacer las cosas bien realistas y todo lo que vos quieras. Y bueno, nuestra historia sigue en una historia de teatro... el teatro nuestro es rico, es muy rico, con muchos cambios, venimos de géneros muy ricos, del año 30, el sainete, el grotesco, el desarrollo que ha tenido el teatro es interesante. Y las nuevas tendencias. Todo lo que emerge con el tiempo se tiende a oficializar, entonces, de alguna manera las escuelas han oficializado lo que antes era under, alternativo. Y son esos los cambios que se ven. Los cambios han sido también esas rupturas con los géneros. Antes una obra de teatro era una comedia, era un drama. Bueno, ahora los géneros se rompen, ya no hay géneros marcados por más que algo de esto se conserve también de forma distinta. Es como que han ampliado esa diversidad para presentar, ya no son tan esquemáticos.

M: ¿Y en cuanto al público? ¿Qué ves en la actualidad?

O: Y el público, viste, el público es como misterioso. ¿Cómo te puedo explicar? Yo pienso que el teatro, y esto me lo dijo un docente, nació en la crisis y vivirá en la crisis.

M: ¿Qué docente te dijo eso?

O: Mosian, nació en la crisis y vivirá... Hay pocos momentos históricos donde vos decís: hubo un teatro nacional, nacional no en términos de una temática, sino de que hubo un autor, un actor y un público que lo hizo masivo. Acá en el año 30 en Argentina, en Grecia con el teatro clásico, en el teatro clásico francés, con el teatro isabelino, en España con el teatro barroco, el teatro del siglo de oro español... Y acá fue en el año 30 dónde realmente... después vienen otros medios masivos como son el cine, la televisión, la radio, que al teatro lo recortan a una experiencia de vida muy particular que es irremplazable al mismo tiempo. Porque el cine no puede reemplazar la experiencia del teatro, esa experiencia perceptual viva, directa que ocurre ahí, la radio no la puede reemplazar y la televisión tampoco, entonces el teatro goza de salud. Entonces la experiencia del teatro es única, no te va a pasar en una fiesta, en ninguna vida cotidiana como acontecimiento vas a tener el teatro. O sea que el teatro como acontecimiento goza de salud porque es, una identidad propia tiene, lo que ocurre ahí... Si nosotros como productores lo tuviésemos más en cuenta me parece que más vivo sería el teatro, encarna la posibilidad de hacer algo que es único como acontecimiento cultural. Por ahí hay experiencias que las ha tomado ahora más la música, hay espectáculos musicales que tienen cada vez más dramatizaciones, más teatralidad en los espectáculos, más danza. Pero bueno, nosotros tenemos que ver cómo nos movemos. A mi me parece que hoy por hoy el teatro como lenguaje es fuerte y produce cosas fuertes, no en lo inmediato, pero en lo inmediato de las personas sí. Esto que te decía hoy de que uno ve un mundo del cual se sentía alejado y después... Eso sería una modificación, el teatro tiene la posibilidad de modificar al otro. De todos modos, no sé si me interesa el problema del público en un sentido de cuantificador. Me parece más importante que haya una ceremonia con un público, íntima. Todavía sigo reivindicando esta posibilidad de un teatro íntimo, un teatro en el cual uno pueda reflexionar, con un encuentro muy cercano con el público, este tipo de cosas.

Por otra parte me parece que ampliar el público tiene que ver con ampliar el compromiso del estado en una política, porque solos no lo podemos hacer eso. Si hubiese un concurso provincial un concurso municipal de cinco grupos de teatro o de danza, no se, contratados para que las escuelas vayan a verlos o que vayan ellos a las escuelas, generaría hasta otro tipo de concesión y de producción en los espectáculos de alguna forma. Más que una intención de convocar público, abrir las puertas. Tenemos que buscar cómo nosotros reclamamos al estado o participamos nosotros elaborando políticas para que el estado pueda producir más.

M: Claro. Y en relación con eso, ¿has participado de algún tipo de asociación o agremiación de actores?

O: No, estuve alguna vez, pero no. He participado alguna vez en movimientos de elaboración de, en el 81, 82 la saga de Teatro Abierto. Se hizo un Teatro Abierto acá en La Plata, de ese tipo de organización he participado más que nada. Ahora participo en la noche de los teatros.

M: ¿Cómo fue eso de Teatro Abierto acá en La Plata?

O: A partir de la experiencia de Teatro Abierto que se hace en Buenos Aires en el 81, en el 82, 83 se crea acá un Teatro Abierto. Con la gente que estaba haciendo teatro en plena dictadura, se busca hacer una manifestación parecida acá en La Plata y se logra. Se hace en el Ópera y fue un trabajo interesante. Nosotros participamos también con una obra y hay una piba que viene de Buenos Aires que plantea el tema de los desaparecidos, a través de un texto de Boris Vian y bueno, se intentaba hablar y destapar. Otros estaban laburando con La Fuerza, una obra que había hecho un grupo norteamericano interesante sobre lo que era una sociedad militarizada. Hubo un movimiento así que trajo público con unas ganas de participar, porque teníamos ganas de que se fuera la dictadura y buscábamos la manera de empezar a salir. Entonces fue un momento de expansión del teatro, de discusión, de salir, de participar y de abrir la vida social. Sí, el 80 fue una década interesante en ese sentido. Al mismo tiempo que nos ilusionamos con la democracia, pero se hablaba mucho de la democracia, mucha gente hablaba de la democracia como un gran cambio y veíamos que había una salida elegante para los milicos, así que paralelamente a eso también había una desilusión. Pero hubo, en la década del 80, también la búsqueda de una expansión cultural, una búsqueda de la participación fuerte, y en los 90 creo que se restringe todo mucho más...

En los 70 había mucha preocupación por hablar de un tema, era muy grave todo, entonces el teatro era casi un panfleto político. En los 80 lo que aparece es el desarrollo de un lenguaje propio, el teatro tiene un lenguaje propio, ¿cuál es ese lenguaje propio? Y ahí se empieza a laburar con el trabajo del actor, con el cuerpo del actor. Después, vienen los 90 y la sociedad de consumo y ya no hay tiempo para preparar un actor y el cuerpo del actor entonces se estabiliza otra vez en el texto.

M: ¿Y hoy? ¿Y qué te parece que se está contando hoy?

O: Hay quien describe al teatro como una gran fantasía social, y a mí me gusta mucho esa idea. Como si el teatro pudiera en un momento dado dar cuenta del imaginario, de la fantasía social. Y Peter Brook, que es un autor de teatro, dice que los indios no conocían la rueda porque había una famosa maldición de que cuando giraba la rueda se acababa el mundo, pero

sin embargo los juguetes tenían ruedas, o sea que ellos cuando jugaban no sabían lo que movían. Y en el teatro me parece que pasa eso, que cuando se hace teatro se están moviendo los hilos de algo que no se sabe bien qué es, cuáles son las fantasías que se ponen en juego, las fantasías sociales. Y Luppi dice una cosa que para mi es interesante: este país tiene una producción de ficción más interesante que su propia política o sea que con la ficción hemos dado cuenta de mundos que algunos han resultado, otros no han resultado. Roberto Arlt, en el año 30, cuenta una revolución que quiere hacer con un astrólogo para provocar odio para que vengan los milicos, y después se da el golpe de los milicos o sea, la ficción, la imaginación, ha abordado cosas que se han dado después en la realidad de una manera muy fuerte. Qué hilos estamos moviendo, eso es fantástico de pensar, qué hilos estamos moviendo.