



La dirección de actores en la escena local. Entrevista a Guillermo Cacace.

Sabrina Gilardenghi

(Universidad de Buenos Aires)

Luego de asistir a la puesta de *Stefano* (2008) de Armando Discépolo, que ya lleva cuatro años en cartel, dirigida por Guillermo Cacace, y de seguir su trayectoria amplia y experimentada, nos reunimos con el director para tener una charla mano a mano sobre un aspecto importante dentro de su poética personal: la dirección de actores.



S.G.- ¿Cómo es trabajar con actores de generaciones diferentes?

G.C.- Es un tema. El actor más grande, en general, ya sabe lo que quiere desde el primer día de ensayos. El trabajo consiste más en deconstruir lo que trae previamente concebido, porque lo inhibe en dejarse modificar en el aquí y ahora de la acción. Con el actor más joven resulta casi todo lo contrario, hay que ayudarlo a componer. Si en uno estás ayudando a deconstruir, en el otro estás ayudando a construir. Y acá [en *Stefano*] lo que trabajé fue que se contagien, porque lo que traían construido los actores de generaciones más grandes eran cuestiones de saber del género. Hay un saber acerca del género grotesco, sainete, etc., que los actores más jóvenes no tienen. Entonces era necesario deconstruir lo que traían pero sin menospreciar algunos modos de resoluciones, por decirlo de alguna manera, que ayudaban a los actores jóvenes a comprender el género. Entonces se trató de un trabajo como yo llamaba "de contagio": lograr que los más grandes se contagiaran de ese lugar *cero* del que partían los más jóvenes y los más jóvenes se



contagiraan de esas construcciones que no tenían vitalidad, que eran obsoletas, gestos muertos. Y en la mezcla, en la tensión entre el actor grande, que se quería agarrar de lo que sabía del género y del personaje, y la estabilidad del otro, que no sabía nada, se armaban tensiones que había que aprovechar para empezar a construir.

S.G.- ¿Cuál era tu posición respecto a esos conceptos que ellos traían?

G.C.- Trataba era de ser muy respetuoso de lo que ellos traían, porque aparecía algo que a mí me suele ayudar mucho a construir en el trabajo del actor, que es una especie de fe, una especie de fe ciega, de amor muy grande por este texto, por este personaje, y eso crea un nivel de concentración. Si yo me hubiese puesto a menospreciar por obsoletas algunas de sus formas de resolver, lo único que hubiese logrado era herir la sensibilidad del actor y que se cerraran, que no me escucharan. Lo que yo trataba era de trabajar con lo que ellos traían, ver cómo hacía para marearlos, por decirlo de alguna manera. Por ejemplo, en *Stefano*, hay un texto muy bello que es "el ideal es el castigo de Dios al orgullo humano". El actor con más edad tiene ganas de pararse en proscenio y declamar a la platea. Entonces, ahí queda un teatro declamativo. Toda la puesta se torna un teatro viejo, una cosa de otro tiempo, y lo que queremos todos los directores es que esté pasando *aquí y ahora* y frente a vos, que el público se sienta testigo de lo que está pasando. Lo que yo hacía era pensar lo siguiente: "el actor quiere declamar esta frase rimbombante. Conceptualmente lo que está diciendo Discépolo es bárbaro; entonces, en la medida en que el texto lo puede poner a disposición de la acción, ya no es una frase en donde él se transforma en el exegeta de Discépolo, sino que está discutiendo con su padre y pasa a ser una acción". El texto es una acción, tiene un carácter performático. Hay que preguntarse qué quiere Stefano en relación a su padre. Y ese querer no debe instalarse en un nivel conceptual, sino en todo el cuerpo, que es lo más difícil para trabajar con actores grandes. Ellos podrían entender lo que yo les estaba diciendo: "Lo que vos querés es desacreditar, por decir algo ligeramente, la postura de tu padre". Entonces, mientras le doy alguna actividad, por ejemplo, que se saque el saco mientras dice esto y discute con el



padre empieza a armarse una situación, ya no es más una frase declamada hacia el público. Pero, a su vez, esto el personaje lo puede estar entendiendo también de una manera intelectual. Yo les digo: "no lo razona así, lo necesita así". Porque lo que me interesó siempre, y me sigue interesando con los actores grandes y con los jóvenes también, es que lo que quiere el actor, lo está queriendo con todo el cuerpo, sino, es un teatro de discusión de ideas.

S.G.- Que hay mucho también...

G.C.- Hay muchísimo y a algunos les resulta hasta divertido, porque es como asistir a la esgrima intelectual de posiciones, un teatro de ideas. Pero cuando hablamos de que el personaje o el rol tienen una necesidad, estamos hablando de la necesidad de hacer el amor, de bañarse, de comer. No es una necesidad que se instala en el plano de las ideas. Aunque no vamos a menospreciar las ideas. El tema es que hay algo que vibra en el cuerpo que permite hablar y no al revés. No hay una palabra que me habilita a hablar. Hay un cuerpo que me habilita la palabra y no una palabra que me habilita el cuerpo. Sería como invertir el procedimiento.

S.G.- Observamos la comprensión de los actores, porque Ramos hizo algo increíble...

G.C.- Ramos es increíble... cómo termina en cuatro patas como un animal, haciendo la cabra... Lo que pasa es que el actor más grande tiene algo muy positivo, pero no todos. Tampoco armamos generalidades, porque vamos a caer en lugares banales, pero muchos tienen una particularidad: tienen mucho menos que perder. Hay un momento en el que Ramos tiene que intentar, después de romper un florero en la versión original (que acá rompe una Virgen), romper una araña. Entonces yo le digo: "si no alcanzás desde el piso, subite a la mesa -en pleno ensayo-, no pudiste, desplomate ahí nomás, no bajes de la mesa a observar lo que no pudiste hacer". Si Ramos se entrega a esto sin ningún prejuicio (que se lo va a ver gordo, acostado, arriba de la mesa, todo descuajeringado), su cuerpo va a ser una materia mucho más disponible. Un actor joven podría estar cuidando cómo se lo va a ver acostado



arriba de la mesa, con el ritmo agitado, la panza expuesta. Entonces tienen mucho menos que perder; están muy jugados. En todo lo que tiene que ver con la dirección de actores, a mí me interesa mucho más invitar al actor a que se maree dentro del espacio, a que esté controlando las operaciones que lo tornen efectivo para con el público.

S.G.- Suena fácil expresarlo, pero ¿cómo lo logras?

G.C.- Ah bueno... creo que el 50% te lo puedo contestar y el otro 50% no. No porque no quiera o porque quiera guardar un secreto, sino porque no lo sé, sinceramente. Pero hablemos del 50 % que sí sé. En principio, generando en cualquier disposición de gente que se reúne para trabajar muchísima, pero muchísima confianza entre ellos, y hacia mí. Cualquier operación de hostilidad empieza a restringir la confianza y, entonces, cualquier pedido mío va a estar interceptado por el "¿qué me querrá hacer hacer?" y "¿no quedará expuesto?". En los sucesivos ensayos, con mucha paciencia, se va creando un clima de confianza entre ellos y hacia mí, y yo además me propongo confiar en ellos ya desde el momento en que los elijo (así los haya elegido con limitaciones, los elegí yo y me hago cargo). Yo tengo que confiar en ellos, inclusive sabiendo que, a lo mejor, no van a poder llegar hasta dónde me gustaría; yo los elegí, entonces tengo que confiar y utilizar la mitad del vaso lleno, no la vacía. Entonces, en una especie de tácito pacto de confianza, yo creo que se puede lograr que el actor no esté controlando operaciones, sino mareándose adentro de lo que pasa. Eso, por un lado. Por otro lado, hay una concepción de dirección que a mí me interesa mucho que es que, para mí, no existe ni el vestuario, ni la escenografía, ni la utilería. A lo que existe, yo lo llamo un "dispositivo de percepción". Entonces, en la medida en que yo sumerjo al actor en un dispositivo de percepción, voy a habilitarle una sensibilidad con lo que pasa que no me va a pretender un *hacer*, sino que a uno le va a generar un *estar*. Primero que nada *estoy*; desde ese *estoy*, percibo: está todo dado para percibir un mueble, por ejemplo; hay otro que me está haciendo hacer determinada cosa... entonces, al concebir, se me genera un impulso que se concreta en acciones, que, en la acumulación de tensión que propone la obra, irán



contando el cuentito -en el caso de que haya un cuentito-. Lo que yo pido siempre a los actores es que, cuando ejecuten una acción, no satisfagan del todo esa necesidad que los llevó a accionar, porque eso va a ser lo que les permita acumular tensión; la no descarga absoluta en una acción de esa tensión que siempre tendría que quedar ligeramente insatisfecha, a no ser que se trate del asesinato en el último acto.

S.G.- ¿Cómo se regula?

G.C.- ¿A qué te referís?

S.G.- El no quedar satisfecho, ¿hasta dónde llega la insatisfacción?

G.C.- Es difícilísimo. Porque si como actor, tengo un impulso de agarrar una botella y partírtela en la cabeza, voy a sentirme realizado si te la parto en la cabeza. No partírtela en la cabeza; esa operación de abstenerme, me va a hacer generar otras cosas. Pero todo impulso tiende hacia la descarga plena. Y ahí interviene el director pidiendo. Es la ambigüedad de pedir: "no te abstengas de nada" y, cuando lo ves a punto de no abstenerse de nada, decir: "dejalo ligeramente insatisfecho". Tomemos *Stefano*. Cuando Raúl, en un ensayo, en la ausencia de florero que no estaba en la escenografía en ese momento, le dije "agarrá la Virgen", pensé que, por una cuestión de moral, de años, iba a limitarse, accionó y quedó buenísimo, porque a nivel semántico es mucho más fuerte arrasar con una Virgen que arrasar con un florero. Si Raúl, al romper la Virgen, queda totalmente satisfecho, después no puede romper la araña. Entonces yo digo: "ves la Virgen y ¡querés más!, querés destruir todo este universo que armaste y que te asfixia". Cuando desde la platea le grito esto, él no se queda con "ahhh descargué; esto fue todo, arremetí con una Virgen, semejante signo cultural de los tiempos, ya está todo hecho". En ese momento quiere más y sigue con la araña y sigue con su destrucción, hasta llegar a su muerte. Así en cada cosa, por ejemplo, se encuentra Stefano con Margarita, su mujer, en el piso cuando se caen las partituras y ella le dice: "Vos no me querés



más” y van a abrazarse, yo le pedí a la actriz, que al abrazarlo, perciba que no puede, porque en el abrazo descansa. Es necesario quedar en un estado de alerta.



Stefano - Imagen 1

S.G.- ¿Cómo hacés la elección de los actores?

G.C.- Es un trabajo muy difícil. Vamos a usar a *Stefano* como paradigma. *Stefano* es una obra que yo quería dirigir hace doce años.

S.G.- Llevó tiempo concretarla...

G.C.- Vos me preguntás cómo hago para elegir un elenco... es no esperar a que se den las condiciones de posibilidad de contar con aquellos que sé que van a poder asumir el material, sino precipitarme e intentar lo posible. Esas jugadas tienen mucho riesgo y, muchas veces, me he encontrado arrepentido de haberme precipitado. En general, lo mejor es esperar a que se den las condiciones en el



marco del teatro independiente, donde yo no puedo contratar ofreciendo un sueldo para ensayos y para funciones; es un trabajo muy minucioso. Yo había trabajado como actor con Raúl en *Mateo*¹, que es la obra que voy a dirigir este año en el Cervantes. Y cuando terminamos la temporada le dije: "un día te voy a llamar porque yo quiero dirigir *Stefano*". Esperé doce años.

S.G.- ¿Lo llamaste sin dudarlo? ¿Cuál fue su reacción?

G.C.- (risas) "¿Pero yo ahora qué voy a hacer? ¿El abuelo?". Le digo, "no, no, no,... yo quiero que seas Stefano". Cuando me reuní con él, le comenté el segundo problema: quiénes iban a ser sus padres. Porque yo estoy en contacto con una generación de actores que pueden ser los hijos o discípulos o la mujer, pero no conozco actores que puedan ser los padres. Entonces, me recomienda dos o tres personas a las cuales comencé a entrevistar, hasta que doy con los abuelos. Me tocó una circunstancia muy difícil, que fue que una de las actrices que hacía de las abuelas falleció durante la segunda temporada de *Stefano*² y tuvimos que conseguir otra señora mayor que hiciera ese rol. Lo único bueno fue que cuando la actriz anterior estaba en sus últimos momentos, incluso creo que estaba en coma ya, me recomienda a una gran amiga que tenía su misma edad, muy buena actriz, qué sé yo. Cómo elegí a los actores es una pregunta que se contesta con mucha paciencia, tratando de no precipitarme. Viendo qué pide el texto y qué el actor va a poder y qué no va a poder. Y no descartar a un actor, porque haya algo que pide el texto que no va a poder, confiar en que hay algo que también se va a poder dar en ese clima de confianza y en ese dispositivo de percepción que van a generar las condiciones de posibilidad para que se anime a cosas que a lo mejor, cuando vi otros trabajos anteriores, no pasaba.

S.G.- ¿Cómo manejas las situaciones en las que un actor trabaja por su cuenta, es decir, sin ese vínculo y apoyatura en sus compañeros?

¹ La obra a la que alude se presentó en la temporada de 1995 en el Teatro Nacional Cervantes. Estuvo dirigida por Carlos Alvarenga y el elenco era de la Comedia Nacional Cunill Cabanellas de la Escuela Nacional de Arte Dramático a la que pertenecía Cacace y que tuvo como actor invitado a Raúl Ramos.

² Se refiere a la actriz Carmen Luciarte, fallecida en 2009.



G.C.- Ese es otro tema importantísimo en mi concepción del trabajo de dirección: que nadie trabaje solo. Es casi la naturaleza del actor. Porque además, y acá lamentablemente tengo que meterme con colegas, se estimula en la formación. Entonces, hay colegas que están estimulando seducir al público, el generar la trampa perfecta para que el público *caiga*, pero eso te puede dejar muy solo para trabajar. A mí me interesa más un actor que, en relación con otro actor, haga trama, que confíe en que si pasa, esa trama se ve y que eso que se ve ya produjo un hecho poético. Me ha pasado de ir a ver obras que, habiéndolas leído, gustándome el material, no las entiendo, porque la operación que el actor está haciendo es mostrar cómo él resuelve ese personaje y no cómo él es parte de una trama. Por eso, me ayuda mucho esta idea en la formación actoral del primado del valor de la acción, aunque se arma hasta un discurso a veces esclerótico acerca de que actuar es hacer. Hoy por hoy, lo que propongo todo el tiempo dirigiendo o formando actores es *estar*. Si estoy, estoy en un estado de percepción, si percibo voy a tener *quieros*, necesidades, se me van a generar impulsos y esos impulsos van a generar acciones. Ese planteo no es nada original, porque se remonta a las primeras observaciones de Stanislavski. Solo que hay que hacer es estudiarlos, porque lo que escribieron fue en otro paradigma. Hablaron en un tiempo que los determinaba. Yo viendo que la acción es un acto compulsivo a veces en escena, hoy necesito lograr que el actor se pregunte físicamente, no intelectualmente, qué lo hace accionar y , en general, trato de que encuentre la respuesta de que, aquello que lo hace accionar, es el otro, más concretamente, la tensión que se genera en el *entre*. Lo que mueve es una tensión que se produce entre los cuerpos y que hace hacer.

S.G.- Lo imagino principalmente complicado en actores adultos...

G.C.- Pero, lo que tiene el actor adulto es que cuando siente el placer de eso, se deja llevar, como si fuese a bailar un tango para la mujer, se deja llevar por eso que pasa. Y, entonces, empieza a encontrar en su trabajo la posibilidad de abismarse, de arriesgar y cuando ese arriesgo es un riesgo de tirarse a una piletta



donde hay agua, se tiran. Como director, hay que desarrollar una gran, gran escucha que, a veces, es más importante que lo que podés decir. Porque yo puedo, en el tercer ensayo, decir tres cosas a un actor que lo paralicen, porque todavía no se crearon las condiciones para que las pueda entender físicamente. Lo mismo pasa en la formación: el tema no es que el director sea una persona muy lúcida con la capacidad de ver una escena que se cristaliza, que se mecaniza, que se desvía del propósito del acontecimiento que propone el texto. Creo que la capacidad del director, que a veces uno la tiene y a veces uno la pierde, es encontrar el momento justo para decir las palabras justas. Y eso es un arte. Primero que nada escuchar. Entonces, yo tendré que esperar a lo mejor que pase un mes para decir algo que vi el primer día.

S.G.- Difícil regularlo, hay un tire y afloje entre actor y director...

G.C.- Mirá, yo creo que, una de las cosas más importantes que tenemos que entender los directores -y cuanto más jóvenes somos, más podemos pecar de esto- es que dirigir no es un ejercicio de poder. Si vos, porque estás frente a un grupo de personas, te creíste, que estás teniendo un cierto poder y que vas a ejercer ese poder -políticamente digo, sobre un grupo de personas- sos bastante ingenuo, te has generado un propio *ghetto* para sentirte un líder que lleva a todos hacia un lugar, y, en ese ejercicio, con cualquiera que quiera correrse de ese lugar, vos vas a reaccionar con tus peores lugares. Yo tengo un carácter bastante bipolar, por decirlo de alguna manera: por momentos, me enoja mucho en un ensayo; por momentos, tengo una infinita paciencia. Lo importante es no creérsela en relación al poder, porque si vos creés es que estás manejando marionetas, que van a ir a tu antojo hacia donde vos querés llevar a la gente, es muy mezquino...

S.G.- Es como trabajar con títeres...

G.C.- Trabajá con títeres o dedícate a la publicidad... por ejemplo, el dispositivo de percepción del que hablo no solo sirve a los actores. Parto de que dirigir es alterar en dos grupos, los que hacen (los actores) y los que vienen a ver, alterar en ellos



su percepción del tiempo y el espacio. *Dirijo*, en la medida en que yo logro alterar en ambos grupos, en el encuentro de ambos grupos, la percepción momentánea del tiempo y del espacio: de repente, una persona que estaba en San Cristóbal, a las 21 horas de la noche en Buenos Aires, 2011, puede estar en 1928, espiando la habitación de un músico y su familia. A mí me resulta un desafío mucho más importante meterme con modificar variables tan duras como son el tiempo y el espacio, que meterme a querer llevarlos a algún lugar determinado. Incluso al público, porque esa percepción que se altera, para mí no tiene que tener un destino prefijado, sino se convierte en proselitismo.

S.G.- ¿A qué llamas un "destino prefijado"?

G.C.- Creo que durante mucho tiempo, muchas personas tienen la preocupación por la política del teatro, por el teatro político. Y yo ahí siempre trato de explicar que yo puedo estar haciendo una obra que, por su texto dramático, es la más democrática del mundo, pero su puesta puede ser un acto totalmente despótico, fascista, en donde quepa solo una interpretación posible. Todas las percepciones que tengan los actores van a parar a un lugar (que es el que uno quiere) y las del público también. Entonces, me dedico a organizarle los actos a Hitler, donde todos van a entender lo que yo quiero que entiendan. Pero si yo, en el ejercicio de dirección, me propongo, me salga o no, que lo que se despierte a nivel de la percepción, de esa alteración, los dispare a cualquier lado, me siento mucho más cerca del modo de producir un acto poético. No es disparar el fenómeno de la percepción a un lugar donde yo no le ubico un destino único, una finalidad. Yo quiero que se sumerjan en este tiempo y en este espacio, para que puedan formar parte de este acontecimiento y se trasladen a donde se trasladen, a donde sea. Mucha gente, con *Stefano*, sale muy agradecida y conmovida. Pero hay otros que, como uno no tiene el control -por suerte, porque es lo último que quisiera tener sobre los espectadores- van para donde quieren ir y salen de la sala diciendo "¿a quién se le ocurrió escribir esto?". O salen enojados, por el dolor que les provoca, comentando "yo al teatro vengo a divertirme". Para mí, la aventura de la dirección está ahí, en ser como un ingeniero, una especie de investigador, un



científico loco que está tratando de armar (la palabra más amable me sigue resultando *dispositivo*) podríamos mencionar un mecanismo, que logra alterar la percepción del tiempo y del espacio. Porque ahí es donde se genera la aventura de lo que yo llamo, más que ficción, una "realidad paralela", para diferenciarme inclusive de esta concepción del teatro, como una mentira bien edificada. El tipo que está ahí, está convencido, no está convencido, corrijo, está *viviendo* esa situación y se está espiando cómo vive esa situación. Entonces confrontan, se enfrentan dos realidades, comulgan dos realidades. A mí me parece una idea muy atractiva, porque le quita también el eje que lleva a pensar algunos acontecimientos como los sueños o los mitos, como mentira. Son construcciones, son diferentes niveles de organización de la verdad. Pero no hay mentira, hay otro nivel de organización de la realidad. Un nivel de la organización poético teatral de la verdad que permite la construcción de la realidad paralela.

S.G.- ¿Te has equivocado, alguna vez, en la elección de determinados actores?

G.C.- Sí, por supuesto, claramente.

S.G.- ¿Cómo manejas esas situaciones siendo que el director, de algún modo, tiene la última palabra?

G.C.- Haciéndome responsable. Cuando un actor no funciona y es más, alguien del público me lo hace notar, yo lo que trato de decir no es "él está mal, él tiene la culpa", sino "sí, hay algo en lo que no supe guiarlo, no supe decirle a su tiempo vamos hasta acá, no podemos seguir". En general, en la medida en que voy teniendo cuarenta y pico, trato de tener una charla con el actor e invitarlo, en un ejercicio muy duro -muy, muy duro para mí- a que no esté más en el elenco. No es echarlo, haciéndolo sentir mal, sino hacerle entender que hoy, aquí y ahora, es como una pareja de amor, entre nosotros dos, no está funcionando. Y podemos seguir probando si tuviésemos tres años, pero tenemos que estrenar en dos meses; entonces, yo prefiero que pueda ceder su rol a otro actor y yo seguir probando y



encontrarnos en otro proyecto. Ya te digo, a los cuarenta y pico me pasa más esto; trato de invitar al actor a que deje el proyecto, que pueda entenderme, hacerme ese favor, y que sea una situación lo menos traumática posible, porque traumática es, para mí y para él. Pero, otras veces, de más joven, cuando me equivocaba, decía "es culpa mía". No es tampoco la mejor salida, porque acá no hay culpables de nada, pero el que lo elegí fui yo.

S.G.- Juan Carlos Gené siempre dice que, de todo lo que está mal en una obra, siempre es culpable el director, inclusive con los actores, porque si un actor está mal, ese actor no tiene por qué estar ahí...

G.C.- Lo sé, lo sé, Juan Carlos. Bueno, Juan Carlos tiene una concepción respecto a lo que yo hablaba del personaje -lo recuerdo por un taller que había tomado con él, tiene una concepción de cómo pensar al personaje que me encanta. El personaje es un modo de relacionarse, dice él.

S.G.- ¿Cuánta libertad das vos al actor para empezar a trabajar? ¿Ya tenés lineamientos claros de hacia dónde querés ir cuando tenés un texto o vas dejando un poco librado al azar lo que va sucediendo?

G.C.- No, yo te diría que no me queda más remedio que dejar ver lo que va pasando. Porque si impongo, y si es claro lo que estoy queriendo imponer, el actor se va a poner en una relación de obediencia conmigo, de cumplir con el director, porque es casi instintivo cumplir con el director, aunque yo no quiera estimularlo. Entonces, en la medida que lo que yo tengo es un palpito, una intuición... y claramente, haciendo una buena lectura del material, Medea no puede terminar festejando con sus dos hijos la muerte de Creonte. No, los mata y hay que llevarla a que los mate. Entonces, hay algo que sí es un poco inductivo. Hay una frase de Brook que me encanta, que es "todo puede ser, pero todo no es cualquier cosa". Entonces, yo parto de que todo puede ser, a lo mejor lo que me ofrece el actor es superador de todo lo que me ofrece el personaje, pero yo por algo lo elegí a este actor. Hay decisiones que ya están operando en mí; conviene que yo no me haga el



tonto acerca de las intuiciones que tengo y que trate de generar el clima, el dispositivo, la confianza, como para ir hacia ese lugar. Si ese lugar se resiste tampoco obstinarme, porque va a ser un trabajo en resistencia y yo lo que necesito es que fluya. Me ha pasado de concebir un personaje en la lectura de determinada manera y que, en los ensayos, aparezca de determinada otra y decir "qué bueno". Y a eso lo habilita que yo no baje línea desde el primer día.



Stefano - Imagen 2

S.G.- Después de todos los premios que obtuviste con *Stefano*, haber estado en el Teatro San Martín, próximamente en el Cervantes, ¿qué te queda?

G.C.- (risas) Todo.

S.G.- ¿Qué es todo?

G.C.- En una concepción de lo que la gente entiende como éxito; tener todos los premios que se dan en Buenos Aires, trabajar en el teatro más importante a nivel oficial del gobierno de la ciudad y ahora en el nacional, me retiro.



S.G.- Ya estás...

G.C.- Ya está. Pero yo creo que la mejor obra la puedo hacer en un galponcito de acá a la vuelta y que esa obra todavía no sé cuál es. Entonces, digo, hay algo que tiene que ver con el reconocimiento externo a lo que uno hace que no satisface nunca una mejor obra que tal vez uno no haga nunca, pero que te deja permanente insatisfecho y con la certeza de que esa obra puede suceder en un lugar que no es ni el San Martín, ni el Cervantes ni Apacheta y que la vean cuatro o cinco personas, no obstante sea la obra que yo estaba buscando hacer. Si me quedo atado a lo que sería el reconocimiento por lo que uno va produciendo, sería un lugar de mucha satisfacción y ahora esperaría a que me llamaran de nuevo para un teatro comercial que es una experiencia que no he hecho nunca, o de otro oficial o ver cuál va a ser la nueva obra que voy a poner en Apacheta, en mi estudio. Y todo sería muy tranquilo. Pero lo que realmente no me deja tranquilo, allende todo el reconocimiento que yo pueda tener, sea de prensa o de los lugares que me llamen, es que hay una obra que siempre es la mejor obra y que nunca es la que ya hiciste. No obstante, toda la satisfacción obtenida. *Stefano* a mí me ha dado mil satisfacciones, pero no solo por el reconocimiento sino, por ejemplo, porque pasen cuatro funciones y que siga estando siempre viva, que los actores no estén mecanizados. ¡Eso es un premio! Eso es mejor que el Trinidad Guevara. Y que yo tenga ganas de seguir haciéndola... Hay obras que no quiero hacer más, porque yo veo que ya se mecanizó, ya se estancó algo, se está reproduciendo.

S.G.- ¿Cuándo decís “esta obra, a nivel macro, pero también esta escena, ya está lista”?

G.C.- Nunca. Son cuestiones formales las que cierran, es una fecha de estreno, una prensa que va a venir ese día, el público que compró la entrada, que no puedo comprometer a los actores para toda su vida que sigan ensayando esto, nunca una escena está. A cuatro años de estar haciendo *Stefano*, en los ensayos de reposición, marqué un montón de cosas nuevas, que me las venía acumulando de



todo el año anterior. Entonces una escena no está nunca, nunca está. Pero también está el decir, como la obra no va a estar nunca, digo "hasta acá" y sigo en la próxima, aunque sea con otro tema, inclusive con otra estética. A lo mejor entre *Stefano* y el *Panteón de la patria* habría elementos comunes, porque soy el que las dirige, pero, a su vez, hay cuestiones poéticas que difieren notoriamente. No sé... yo ahora tengo como desafío *Mateo*, y, otra vez volver a Discépolo y al grotesco y ver qué aparece ahí, qué deudas me quedaron con *Stefano*. Y, a lo mejor, tampoco se saldan, seguro, no a lo mejor, las deudas no se saldan quizá en *Mateo* y será en la próxima obra...

S.G.- Y te van a aparecer nuevas...

G.C.- Cuando no aparece ninguna, ninguna nueva, a lo mejor me animo a escribir algo, pero yo prefiero siempre textos de autores. Escribí tres cosas, pero me gusta mucho sumergirme en el mundo de otro. También es un desafío eso. Hay otro diferente de mí, que tiene todo un imaginario y que me propone algo. Y yo, crecer, porque no es una metáfora así complaciente; crecer a partir de ese mundo del otro. Hay un autor, por ejemplo, que a mí me parece enorme; hay dos autores en realidad que me parecen enormes, a uno no me animo ni me animaré nunca, y al otro le tengo muchas ganas: son Beckett y Chejov. A Beckett, creo que no me voy a animar nunca. Pero a Chejov por ejemplo... digo "¡qué placer!, ¡qué placer poder sumergirme en ese universo!", que seguramente es en un giro poético en relación al grotesco, pero algo del grotesco me puede habilitar la impronta chejoviana, aunque no es un grotesco. Yo veo por lo menos dos veces por año *Pieza inconclusa para piano mecánico*³ y pienso que quiero meterme en ese mundo.

S.G.- Una versión de *Platonov*, ¿no?

G.C.- Sí. Y bueno, a lo mejor en algún momento se da que pueda hacer *Platonov*.

³ Se refiere a la película de Nikita Mikhalkov, del año 1977.



S.G.- ¿Cómo es tu acercamiento a un texto?

G.C.- Es amoroso. Es leer y que queden amores pendientes de que, en algún momento, se dan las condiciones para concretar la cita (*risas*). Me voy enamorando de los textos como si fuesen personas que, en algún momento, nos encontraremos en algún lugar del mundo y podamos desarrollar el amor, aunque en general, en una relación de amor convencional es más fácil darse cuenta si sos o no correspondido. Con el texto, nunca vas a saber si sos correspondido o no, hasta que no lo estrenes. Pero la relación es así, ir enamorándome del material y qué sé yo, que haya algo siempre que me atrape. A mí, lo que me gusta es jugar al caos que dio lugar a la organización textual, el caos que subyace...

S.G.- La idea...

G.C.- Sí, el coágulo, como diría Pavlovsky, el caos, el estado más dionisiaco, antes que un autor lo escriba y adquiera su forma apolínea o socrática, como diría don Nietzsche. Hay siempre un Dioniso escondido en cada texto, un estado caótico, cargado de mucho azar que vos encontrás encapsulado en un material. El material es solamente la apariencia apolínea de un caos, de un tsunami...

S.G.- Eso es muy típico de los textos de Chejov...

G.C.- Se están haciendo buenas obras dicen, aunque no vi ninguna, pero me cuentan que es muy así también, que lo que pasa es mínimo, pero que está ahí por detrás.

S.G.- Esperaremos entonces *Mateo* para fin de año y las próximas obras que vendrán, que seguirán deleitándonos. Muchísimas gracias.

sabrigilardenghi@yahoo.com.ar

Palabras claves: Cacace, dirección de actores, *Stefano*, Discépolo.

Keywords: Cacace, actors' direction, *Stefano*, Discépolo.