

Entrevista a Leonardo Basanta: “Esto NO es la metamorfosis de Franz Kafka” y la fuerza de lo real en el teatro



Gustavo Radice

Grupo de Estudios de Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano - Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata / gustavoradice@gmail.com

Fecha de recepción: 01/08/2016. Fecha de aceptación: 23/08/2016.

Resumen

La siguiente es una entrevista realizada al actor, bailarín y performer Leonardo Basanta en el mes de julio de 2016 a pocas semanas de haber realizado la performance *Esto NO es la metamorfosis de Franz Kafka*. Dicha performance tuvo la característica de durar cinco horas sin pausa ni intervalos. La idea principal fue exponer el cuerpo del actor como una máquina animal que va mutando continuamente ante los ojos de los espectadores. La performance contó con la colaboración en la dirección de Carolina Donnantuoni y como actriz invitada a Valeria Piscicelli.

Palabras clave

Basanta
Performance
Metamorfosis
Teatro
La Plata

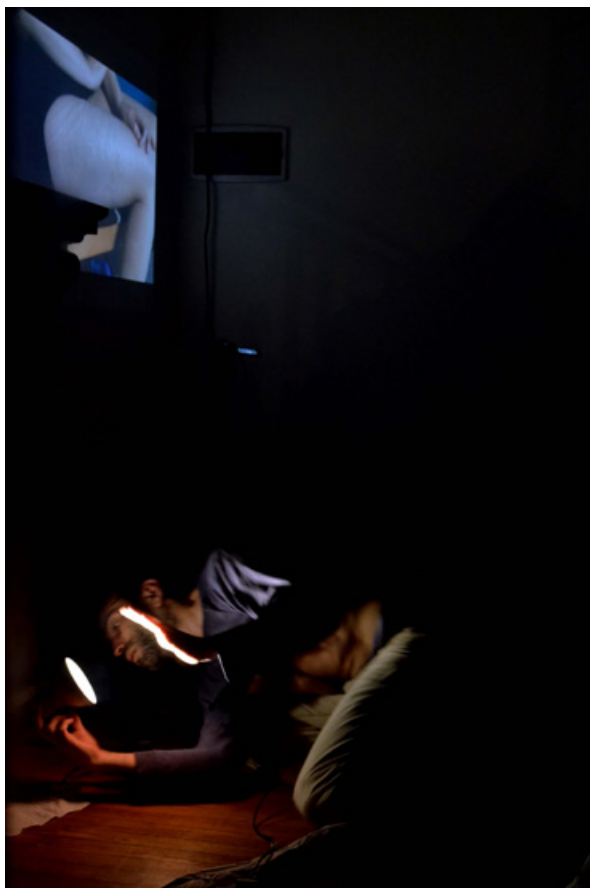
Abstract

The following is an interview with the actor, dancer and performer Leonardo Basanta. It was made in July 2016, a few weeks after the performance *Esto NO es la metamorfosis de Franz Kafka* took place. The performance lasted five hours without pauses or intervals. The idea was to expose the actor's body as an animal machine that is continually mutating at the eyes of the spectators. The performance was assisted in the direction of Carolina Donnantuoni and guest starring Valeria Piscicelli.

Key words

Basanta
Performance
Metamorphosis
Theatre
La Plata

El día 2 de julio de 2016, entre las 19 hs y las 24 hs se llevó a cabo en Los Balcones la acción performática *Esto NO es la metamorfosis de Franz Kafka*. Dicha acción estuvo a cargo del actor, bailarín y performer Leonardo Basanta, integrante del grupo Didascalía Teatro, en colaboración con la directora y actriz Carolina Donnantuoni. *Esto NO es la metamorfosis de Franz Kafka* consistió en una acción performática que duró 5 horas. A raíz de esta presentación, se realizó la siguiente entrevista días después. Cuando se le preguntó a Leonardo Basanta por sus características respondió:



Ph. Gustavo Radice
Performer Leonardo Basanta

Leonardo Basanta: Ojalá hayamos podido hacer una obra en la que se haya alcanzado probar todas las cosas que no haríamos en una obra. Para esta experiencia, me compré varios libros sobre Kafka. Me interesaba pensar y entenderlo un poco más, para poder trabajar con sus herramientas, con sus formas, con sus temas, con sus motivos, ser absolutamente estrictos en su universo. Quería que fuera una puta obra de puro procedimiento. Queríamos que fuera una obra, ensayada y pensada, pero en la que no hay conflicto y en donde no hay personaje, solo estaba yo. Yo, queriendo hacerme cargo de una puesta; como en la danza o como en la vida, lleno de ficción. En este sentido, pienso que quería hacerla porque le tenía un poco de fe. No porque pensara que fuera buena o le iba a ir bien. Sino porque quería romper y rompernos, rompernos los dos [por Carolina Donnantuoni]. Creo que esa es la única puta idea que tenía de la obra cuando empezamos. Quería que Caro no construyera una obra pensando en que estuviera bien. Quería hacer algo que saliera mal, a pesar de querer hacerlo bien. Una propuesta honesta, sincera, visceral y fallida; fallida en su intento de fallar. Desgarrada. Violenta. Sexual. Provocante.

Gustavo Radice: Hablando de procedimientos y de la idea de personaje, ¿cómo pensaron las relaciones entre cuerpo y acción o si en algún momento pensaron en la idea de personaje?

L. B.: En relación al concepto de personaje, pensaba en la posibilidad de que no hubiera personaje; en realidad que no hubiera actor, que no hubiera nada. Que fuera yo en escena. Aunque fuera, diciendo textos de Kafka. Que si aparecía cierta idea de personaje, sólo fuera porque yo hacía intencionalmente eso. Pero que no hubiera nada. Que no hubiera actor haciendo de personaje-actor-yo. Solo yo. Que siempre estuviese en primera persona. Que me odieran, que me dijeran egocéntrico. Tratar de protegerme lo menos posible. Que no fuera una performance. Un yo inevitablemente ficticio, un yo ensayado. Un yo que se mostrara. Por ejemplo: cantar, gritar, cantar. Que la voz se fuera metamorfoseando hasta quedar sin voz. Por ejemplo, en *Intersticios*, intenté mostrarme más Yo; algo que en *Formas de hablar de madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* persistió; pero no puedo explicarlo; creo que porque yo no termino de entenderlo. En *Intersticios*, al principio, intenté dejar de actuar, cuando me iba para atrás. Algo de eso sigo haciendo en cachitos muy chiquitos. Pero también en algún momento sospeché que la obra necesitaba profundidad, que pasaran cosas detrás. Volviendo a pensarlo, creo que estoy todo el tiempo, adelante y atrás. No hay personaje ahí -eso lo tengo claro hace mucho- sino función escénica. Y, como trato de cubrir esa necesidad escénica, eso que entiendo, la obra necesita de mí, es desnudándome. Mostrando mis raíces actorales, mi forma de pensar el teatro o intentando algo de eso. Digo, creo artificialidad desde mí. En *Formas...* pasaba lo mismo, además de los momentos en que se me veía a mí como actor, también se me veía a mí como persona todo el tiempo, mostrando mi intención y mis problemas de acoplarme a un texto difícil. Generalmente, sumo complejidades, para que se me vea. Si se ve al hombre -a Gutiérrez y al hijo al mismo tiempo- también se me ve a mí. Se ve lo que quise hacer y se ve mi opinión sobre el trabajo. No puedo explicarlo bien, capaz que me falta teoría para poder hacerlo. Pero no construyo material escénico en términos stanislavskianos, ni en otros términos que no sean el de actor en escena y qué necesita esa escena, ese actor. Todo lo que hago es escénico y, por ende, real. Aunque ya no coincido en eso, en lo que supongo son términos stanislavskianos -que en realidad se refieren a lo que aprendí con Febe Chávez- sólo que a eso le sumo e intento restarle cosas. Intento restarle a la idea de personaje, y sumar la idea del yo, de la persona que está intentado hacer algo parecido a actuar. Aparece de nuevo cierta idea de realidad- ficción que nunca termino de aprehender. Con *Verona* no pude hacer eso. Pero sigo sin poder explicar la diferencia.

G. R.: Una de las cosas que pensaba, antes de comenzar la entrevista, era cómo plantear el trabajo realizado por ustedes. Lo primero que se me vino a la mente fue en relación al título que eligieron, *Esto NO es la metamorfosis*; y, obviamente, lo relacioné con la obra de Magritte, *Esto no es una pipa*. Pensaba que, a diferencia de Magritte, que funcionaba como una negación en relación al objeto real y su representación, en este caso *Esto no es la metamorfosis* funciona como una afirmación en relación al dúo real/representación.

L. B.: Sí, funciona de esa manera y tampoco es la metamorfosis.

G. R.: Ustedes niegan algo y, en esa negación, están afirmando. Por ejemplo, para un espectador que va a ver su trabajo, el título funciona más que nada como una afirmación; esto que voy a ver es *La Metamorfosis*.

L. B.: Sí, funciona de esa manera, en tanto se establece la relación con la obra de Magritte.

G. R.: Bien, en este punto se renueva la problemática dentro de la esfera de lo teatral entre aquello que es ficción y aquello que es real; en cierto modo, volver a afirmar ciertas cuestiones que tienen que ver más con aspectos que pertenecen al orden de lo real que con la ficción.

L. B.: Claro, el planteo es ese. A lo largo de las cinco horas que dura el trabajo, la metamorfosis real sucede o debería suceder; y se supone la existencia de una posible equivalencia con *La Metamorfosis* de Kafka, ya que existían referencias constantes con *La Metamorfosis* de Kafka. El trabajo plantea un cuerpo en acción constante; un cuerpo que se va metamorfoseando por el paso del tiempo y por el accionar y, en ese accionar, aparecen las referencias a la obra de Kafka.

G. R.: Entonces, en ese constante accionar es factible vislumbrar una confirmación de aquello que es real más que aquello que es ficción. En realidad, lo que están afirmando, dentro de la esfera de lo teatral, no es la ficción, sino lo real

L. B.: Sí, sí, el teatro siempre tiene una parte que es ficción y una parte real. Yo rompo mucho las bolas con lo real. Como hacer que exista mucho de lo real, y cuánto terreno le ganará lo real a la ficción. También está imbricada en esta obra mi historia como espectador y como persona. En el caso de Carolina quizás no tanto; no lo sé con certeza; pero también Lepecki está presente en esta obra. Pensaba que yo siempre pienso la obra explicada. Hay algo de *Krapp* ahí; también hay algo de Omar Sánchez ("la obra nos explicaba el mundo") o un poquito al revés: lo que somos explica la obra. Lo que somos, lo que leemos, lo que vimos, etc. Pero la obra no es eso, no es como el mundo, no es eso tampoco; quizás es un intento fallido de mostrarnos, de entendernos.



Ph. Gustavo Radice
Performer Leonardo Basanta

G. R.: En realidad, el trabajo funciona no en sí mismo, sino como una pregunta sobre ciertos aspectos que tienen que ver con la ficción y con lo real dentro del teatro, afirmando dentro del universo teatral de Carolina Donnantuoni que el teatro es algo real y no es ficción.

L. B.: Claro, el teatro siempre tiene un aspecto real y otro que es ficción. En nuestro trabajo, la referencia a la ficción está, pero no está puesto el ojo en la ficción, como generalmente pasa en el teatro en donde lo real está ignorado. En este caso, el ojo está puesto en todo aquello que se considera como lo real, y la ficción es aquello que tiene que construir el espectador.

G. R.: Conceptualmente, estamos hablando del contrapunto entre lo real y ficción para afirmar lo real en el teatro, desde ese lugar ¿Cuáles serían los puntos o los motivos que afirman justamente aquello que es real dentro de la propuesta? ¿Qué aspectos de lo real están trabajando de manera concreta para cuestionar la ficción dentro del teatro?

L. B.: El primer elemento fue la idea de cuerpo y de deshumanización, en referencia de Kafka. En cuanto a la deshumanización, nos preguntamos cómo podíamos hacer para deshumanizar un cuerpo o cosificar un cuerpo, animalizar un cuerpo, buscar la parte animal para hacer aparecer lo animal o lo máquina. Estos son los dos puntos separados de lo humano que nos permitieron buscar aquello que deshumaniza. También nos permitieron alejarnos de la idea de simular que soy un animal o estar haciendo como que soy una máquina e introducir procedimientos de trabajo de forma tal que eso terminara sucediendo. Es lo mismo que sucede con el cuerpo en *La Metamorfosis* de Kafka. En vez de simular que voy cambiando, pasamos a la idea de producir cambios reales a partir del tiempo y del cansancio que produce estar en acción durante cinco horas seguidas sin parar. Pensar la metamorfosis en los ritos antiguos en relación a la idea de sacrificio. Por otra parte, cierta idea de lo sagrado en el cuerpo como conexión con lo animal, la sacralidad pensada

hacia el cuerpo no hacia lo divino o la humanidad como ruptura de esa comunicación por la morada en el lenguaje, la catarsis y el devenir animal como sagrado. El abismo que es tan grande hacia afuera como hacia adentro. La idea de catarsis como producto de ritual y como metamorfoseadora. O quizás eran mis ganas de justificar el deseo de probar hacer eso por muchas horas.

G. R.: En relación al concepto de tiempo y su relación con la ficción y a lo real, ¿por qué se excluye en esta ecuación y, dentro de lo que es el teatro, el tema del espacio, y se hace hincapié en el tiempo? Por ejemplo deshumanizar a partir del tiempo y no tanto a partir del espacio

L. B.: No sé, no pensé cómo deshumanizar a partir del espacio. Quizás en el dispositivo que generamos en esta oportunidad funciona como un elemento deshumanizador la idea de encierro, como si estuviera habitando una jaula, construya la idea de deshumanizar.

G. R.: Si, pero no tanto como dispositivo exhibitorio con el fin de deshumanizar o desficcionalizar o volver real una ficción.

L. B.: Sí, quizás funcionaba espacialmente en relación al público y no el dispositivo en sí; quizás el dispositivo espacial accionaba en el público permitiendo la cosificación de lo que pasaba adentro, de lo que estaba observando.

G. R.: O, al revés, terminaba cosificando lo que pasaba afuera, al espectador. Porque, en ese punto, uno como espectador entra en un juego de extrañamiento bastante fuerte. Porque estar observando a una persona que está encerrada en una habitación con puertas de vidrio, deshumanizándose, termina deshumanizándolo a uno.

L. B.: Sí, porque además el dispositivo de afuera funcionaba tratando de que vos no te quedés observando las cinco horas, te corríamos para el otro lado, con la música, con las acciones de Vale [Valeria Piscicelli], la música, etc.

G. R.: También hay un dispositivo externo, externo a espacio que habitabas durante esas cinco horas.

L. B.: Si hay dos dispositivo básicamente. El dispositivo del otro lado [el de los espectadores] peleaba para el otro lado.

G. R.: Entonces, la deshumanización es por un lado intraescénica, como aquello que vos estabas haciendo, y esa deshumanización funcionaba en relación al tiempo; pero, en relación al espectador, el dispositivo hacía que funcionara más en relación al espacio que al tiempo.



Ph. Gustavo Radice
Performer Leonardo Basanta

L. B.: En el espacio y en el tiempo, también.

G. R.: Bueno, pero dentro del espacio.

L. B.: Sí

G. R.: Porque uno podía observar lo que estabas haciendo diez minutos, pero después llega un momento en que el mismo dispositivo hace que uno empiece a conversar con otro espectador, a circular, y la percepción o el acto de *espectar* se desplaza hacia otros puntos de interés que no necesariamente era lo que vos estabas haciendo.

L. B.: Sí. Estaba todo preparado para que vos te quedés charlando y que me dejés ahí, encerrado, sin importar nada más. La idea era un poco esa, porque, de hecho, al final creo que empezó a pasar un poco eso.

G. R.: Si, yo vi desde las siete de la tarde hasta las diez de la noche y, obviamente, la atención uno la puede conservar una hora o un poco más.

L. B.: Sí, como mucho.

G. R.: Dentro de mi experiencia una hora; pasada la hora entré en ese juego de deshumanización sin importarme lo que estaba pasando adentro. Sin importarme a la persona que estaba accionando durante tres horas.

L. B.: Si, el dispositivo de afuera no te permite identificarte completamente con el actor o performer o con lo que sucede; tampoco podés hacer catarsis, sino que te termina sacando hacia fuera. Afuera están todos boludeando y a vos eso te tironea.

G. R.: ¿Cómo surgió la idea de este proyecto, que además está dividido en varios bocetos?

L. B.: *Esto NO es la metamorfosis* es básicamente la idea de hacer un trabajo en donde el concepto de metamorfosis se vaya dando en el transcurrir de la obra; la metamorfosis como concepto de cambio constante,

como la deriva, en donde el cambio como resultado de la deriva se vaya mostrando de modo claro. Si bien toda obra cambia, la idea es que la obra vaya mutando todo el tiempo hacia otra cosa. La idea de mostrar aquello que no está terminado; por eso, el concepto de boceto está presente también en el proyecto. Pero, como un boceto terminado, entendido como obra de arte en sí mismo y no como un boceto de algo que va a ser después.

G. R.: La idea de boceto funciona en la medida que uno lo compara con una obra de teatro tradicional, que tiene un comienzo, un desarrollo y tiene un final. Que empieza y termina y que está perfilada de acuerdo ciertos conceptos más tradicionales, como el de acción dramática o el de personaje y que, además, el desarrollo lineal hace que uno la vea como obra acabada. En este caso, también es una obra acabada pero que en contra punto con una obra tradicional termina funcionando como...

L. B.: ¿Es una obra acabada? Sí. Pero pensamos el boceto como una herramienta que nos permite distintas formas de acercarnos a algo, a materializar una idea o un concepto. La idea de boceto no como algo que nos va a permitir probar algo que después va a ir mejorando para acercarse a algo perfecto, terminado.

G. R.: ¿Piensan realizar este proyecto en el mismo lugar o ir probando diferentes espacios?

L. B.: No, en "El Escudo" o en "El Sótano", o no sé.

G. R.: En este primer Boceto el eje principal fue mutar a través del tiempo ¿en los que vienen?

L. B.: En el que viene la idea es trabajar con la metamorfosis a través de las máquinas, sobre todo puntualiza en el tema de la voz y los sonidos del cuerpo; ver cómo reproducir y cómo distorsionar el sonido. Además del sonido del cuerpo y de la voz, vamos a incluir el dispositivo cama; no sé cómo va a funcionar eso. El otro boceto, que no sé si van a funcionar juntos o no, es también hacer lo mismo, pero con cámaras. La idea es poder fragmentar el cuerpo con cámaras adentro de la cama y proyectarlo fuera del dispositivo. Que la cama funcione como habitáculo. Por otro lado, también tenemos la idea de ir convocando a otros artistas que intervengan en el proyecto. Nuestro primer invitado es el músico Agustín Salzano.

G. R.: La idea de invitar a otro artista es que vaya cambiando el dispositivo o vaya proponiendo otros dispositivos. Pensando siempre en la idea de boceto uno podría pensar que el dispositivo se va completando con cada invitado.

L. B.: Sí, sería un dispositivo grande o general que contiene a un conjunto de bocetos; la idea, entonces, es ir



Ph. Gustavo Radice
Performer Leonardo Basanta

construyendo distintos bocetos con el mismo dispositivo, para que el dispositivo también vaya mutando a partir de los bocetos.

G. R.: Dentro de la experiencia personal, ¿cómo fue estar cinco horas accionando?

L. B.: Hubo varios momentos en que nada tenía ningún tipo de sentido.

G. R.: Bueno, justamente, la deshumanización no tiene sentido a veces.

L. B.: No, no, claro. Con los años, sí tiene sentido; no sé cómo explicarlo.

G. R.: Pero, bueno, es un primer acercamiento, después de cinco horas de estar aislado y de haber pasado tanto tiempo encerrado, uno empieza a acercarse a cierta idea de que es la deshumanización y, quizás para vos, dentro de tu experiencia la deshumanización es el sin sentido.

L. B.: Sí, es una experiencia que, por momentos, llega a estar vacía de sentido; estaba haciendo boludeces, respondiendo a las órdenes grabadas todo el tiempo y pensaba que iba a quedar mucho más cansado, mucho más, y que iba a llegar el momento en que no pudiera seguir, pero todo estuvo bastante tranquilo en ese sentido.

G. R.: Dijiste en algún momento que esto no tenía nada de original, que obviamente, hoy en día, hablar de la originalidad dentro del arte es un sin sentido. Hoy en día, en el arte, ¿no hay nada original? Dentro de ese mismo concepto, ¿qué sería lo original? Si bien es una experiencia que se ha hecho con tiempos más extensos o menos extensos, ¿qué vuelve original a la experiencia?

L. B.: Si lo pienso en esos términos, para mí quizás lo original esté en el rol del público; que como público terminara funcionando como parte del cuento. Si lo relacionamos al relato original de la metamorfosis, en

ese relato, la gente, toda la familia sigue viviendo su vida y el personaje queda encerrado ahí, y eso es lo que un poco terminaba pasando con la gente también. Llega un momento en que no le das más bola al actor, o sea a mí, que estaba ahí encerrado. Entonces, el público empezaba a habitar el lugar de otro modo. Así como también yendo a la idea de límite entre ficción y realidad, está la hermana [Valeria Piscicelli] que con dos cosas chiquitas que hacía, como, básicamente, poner música y alimentarme o darme agua, y que al ubicarla entre el público borra los límites entre ficción y realidad y, a su vez, funciona como una referencia al relato original de Kafka. Es en ese punto donde lo que es ficción y lo que realidad comienzan a fundirse. ¿Ella es parte del público? ¿Es la asistente del actor? ¿Es la hermana?

G. R.: Si, el que lo quiera entender que lo entienda.

L. B.: La referencia está ahí, pero supongo que la mayor parte de la gente nunca se avivó de que Vale estaba trabajando ahí o, de hecho, tal vez dijeron, "che yo pensé que iban a actuar", y, sí, estaba actuando. Lo cual también lleva a preguntarse qué es actuar.

G. R.: Desde ese lugar también hay un cuestionamiento de qué es la ficción o qué es el artificio.

L. B.: Sí, si es que eso es actuación.

G. R.: Porque en el paratexto está, Valeria Piscicelli figura como actriz invitada.

L. B.: Claro, de hecho está actuando, estaba accionando y estaba haciendo cosas.

G. R.: Hay una reafirmación de lo real, entonces.

L. B.: Sí, siempre está actuando

G. R.: Un eje que tiene que ver justamente con una reafirmación de lo real dentro del teatro y dentro del universo de las técnicas de actuación.

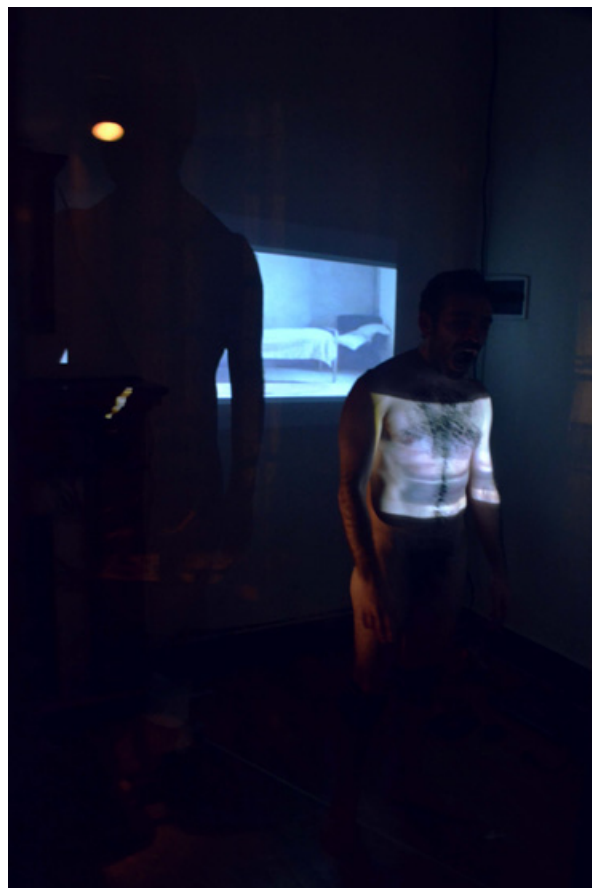
L. B.: De ver que hay ahí.

G. R.: También vos lo dijiste, después de tanto tiempo empezás a cuestionar ¿qué estabas haciendo?

L. B.: Sí.

G. R.: En cierto punto, el cuestionamiento -o la duda- funciona como una técnica para accionar, para estar en escena.

L. B.: Sí, yo estaba ahí accionando, creo que esa duda se veía. Estaba y no estaba presente nada de lo convencional del teatro, del artificio, como ocultar lo que está pasando o hacer como que estoy más cansado de lo que estaba. Todo estaba funcionando por fuera del artificio teatral, con lo que había y no había más que eso: órdenes o consignas grabadas que escuchaban



Ph. Gustavo Radice
Performer Leonardo Basanta

todo el tiempo y me decían lo que tenía que hacer y eso es lo que *actuaba*. Eso era actuar.

G. R.: Y las órdenes... ¿qué clase de órdenes eran?

L. B.: Había ordenes muy claras como correr, saltar; otras, un poco más metafóricas como trasladar el corazón y otras, como acentuar el tono muscular, más rápido o más lento, quieto y más rápido.

G. R.: ¿La interpretación de la orden corría por tu cuenta?, ¿no estaba pautada?

L. B.: La interpretación de la orden era lo que pasaba o me pasaba en ese momento.

G. R.: Lo que vos entendías en ese momento como rápido o lo que entendías de trasladar el corazón.

L. B.: Sí, con la orden *trasladar el corazón* hacía lo que yo entendía en ese momento, que no es lo mismo lo que yo puedo entender ahora, después de que pasó la experiencia.

G. R.: En relación a tu interpretación de la orden, ¿esta funcionaba en relación a la orden anterior, como contrapunto o respuesta?

L. B.: A veces sí, a veces, no; a veces, las sumaba, como por ejemplo gritar y correr. Otras no, como por ejemplo, quietud y correr; son difícil sumar. Había otras que no encontraba como sumar; en general, tenía que decidir en el momento; todo tenía que decidirlo en el momento. Quizás actuar es eso: tomar decisiones en el momento.

G. R.: ¿Cómo funcionaban los ensayos? Porque a partir de lo que uno veía de la propuesta, de cómo estaba armado el dispositivo, también se podría haber pensado que no hubiese habido ningún ensayo.

L. B.: Si, hubo muchos... lo que se mostró se generó en el mínimo tiempo, alrededor de los últimos tres meses, no fue mucho más que eso; primero, hubo toda una etapa en la que pensamos qué cosas podíamos hacer para que el cuerpo se volviera cuerpo; también distintas formas de ver el cuerpo y de trabajar el cuerpo. Dentro del período de ensayos, se generaron un montón de ideas, muchas quedan para el siguiente boceto. Cuando decidimos que íbamos a hacer, los ensayos se resumieron a una serie de pruebas, como, por ejemplo, trabajar con el cuerpo durante una hora recibiendo diferentes tipos de órdenes de Carolina; en la última etapa, fue una hora y media, pero ya con las órdenes grabadas. Pero, más que nada, los ensayos funcionaban para ver qué pasaba, qué cosas podíamos hacer y qué cosas funcionaban más; pero no podría pensarlos como ensayos, sino más bien como pruebas.

G. R.: Durante las cinco horas que duró la acción, además de verte a vos accionando, también se podían ver unas series de imágenes que se iba proyectando en la pared ¿cómo funcionaban las imágenes?

L. B.: Las imágenes que se proyectaban estaban relacionadas con las ideas que se nos habían pasado por la cabeza durante el tiempo que nos fuimos juntando para elaborar el Boceto 1 y que, además, hacían referencia a posibles conceptos o ideas que queríamos hacer o que íbamos pensando. No fue algo que armamos nosotros; se lo encargamos a otra persona. El orden en el que iban las imágenes era aleatorio; no seguían ninguna consigna o cronología o idea; tampoco estaban en relación a la historia. Era ver cómo dialogaban las imágenes con lo que sucedía; pero ese diálogo era responsabilidad del espectador; ellos lo tenían que armar. A mí me interesaba mucho que las imágenes estuvieran al azar y que las órdenes dadas también estuvieran al azar; jugar con lo azaroso me parece que eso marca más, que el creador de sentido es de quien mira y no de uno. El sentido no estaba dado o pensado a priori. Vos mirabas lo que estaba haciendo y mirabas las imágenes que se proyectaban y el espectador junta las cosas, las hace dialogar.



Ph. Gustavo Radice
Performer Leonardo Basanta

G. R.: O la misma imposibilidad de juntarlas hace que se construya sentido.

L. B.: Bueno, pero creás sentido vos y ese sentido estaba dado por una máquina que proyectaba al azar, apartándose del orden causal del teatro en general. La idea del azar funcionaba de esa manera, peleando un poco con la idea de causalidad de la narrativa del teatro tradicional.

G. R.: ¿Cómo funciona el azar, lo aleatorio para construir una dramaturgia? O ¿qué sentido de dramaturgia hay en el azar y en lo aleatorio? ¿Por qué ahí ya no hay acción dramática en el sentido más tradicional?

L. B.: No hay decisión de un dramaturgo. En general la dramaturgia tradicional es esa idea de que todo tiene una causa y un efecto y que se pueden unir. Las historias se han contado así por mucho tiempo y la idea de que eso tiene que ver con el mundo es bastante complicada de pensar.

G. R.: Establecés una relación entre la dramaturgia tradicional y el mundo, cuando el mundo tampoco es causal, hay mucho de azar.

L. B.: El mundo no es causal. La idea de que el teatro tiene que ser -o que la dramaturgia en general- tiene que ser causal es medio extraña. No puedo evitar pensar en el azar y en lo aleatorio en el mundo. Esa idea me permite construir sentido enseguida, relacionar cosas o ideas. Entonces, tener una máquina que haga al azar cosas rompe con esa idea de lo causal; lo rompe la máquina en un sentido más kafkiano, más cercano a lo incomprendible, en referencia Kafka. Y, nunevamente, llegamos a la máquina y al animal y al hombre.

G. R.: Entonces, en cierto punto, lo que ustedes están planteando con *Esto NO es la Metamorfosis* es también el cambio que se está produciendo en el teatro hoy en día, ¿O lo que ustedes piensan sobre el teatro?

L. B.: Si, más lo que nosotros pensamos sobre el teatro. No sé cuáles son los cambios que se están produciendo

en el teatro. No sé cómo está funcionando el teatro o la idea de metamorfosis o de cambio en el teatro, pero sí sé cómo funciona en mí. Pienso que el teatro es una toma de posición, lo que uno piensa del teatro.

G. R.: Tomar posición es una forma de pensar el teatro y de ver cómo cambia. Ahora, que esa posición después sea teatro...

L. B.: Sí. Que eso sea lo que después está sucediendo, vaya uno a saber... Otra cosa que me interesaba mostrar con esta obra, en relación con las imágenes y también con los textos, era mostrar lo más básico de una obra de teatro. Bueno no sé si lo más básico, pero mostrar las ideas que estaban adentro de la obra, una obra lo más abierta posible.

G. R.: En un sentido semiótico de la obra, ¿tratar de desarmar en unidades?

L. B.: Tratar de desarmar la obra en unidades, para mostrar qué nos pasaba a nosotros dos mientras hacíamos la obra. Más que la obra en sí misma, nos interesaba mostrar qué cosas nos remitieron durante todo ese tiempo a la obra, a aquello que está más cercano a lo que estábamos pensando de la obra, de la Metamorfosis y que todavía no sabíamos qué era o qué iba a ser.

G. R.: Sí, como mostrar el proceso, deconstruir la obra.

L. B.: Deconstruir la obra. Mostrar las ideas básicas más allá del proceso, las pequeñas puntas de ideas, las que sirvieron y las que no; porque algunas ideas las sigo pensando hoy y otras ya no las pienso más.

G. R.: ¿Dónde están las diferencias de lo que pensaste y de lo que pensás hoy? ¿Qué es lo que cambió en vos en relación de la propuesta, antes y después de hacerla? Porque algo cambió después de estar cinco horas accionando.

L. B.: No solamente después de las cinco horas: es también lo que fue cambiando en el transcurso del año y pico que estuvimos trabajando en esta idea. Pienso en las primeras ideas como las del barroco español; ya no sé si lo podemos conectar con lo que estamos pensando ahora o con lo que estamos haciendo ahora; ya no me acuerdo ni por qué estaban ni cómo las conecté, ni sé si las puedo conectar ahora. Ese tipo de cosas, digo, cosas que estuvieron ahí y que quizás alimentaron el trabajo. De hecho, sobre ciertas imágenes con Caro dos preguntábamos por qué estaban; quién las había puesto. Porque yo no recordaba qué decían; yo no sé qué son. Nada; el tiempo pasa y uno a la larga se olvida.

G. R.: La obra funciona también como un registro.

L. B.: Claro, la obra es como un registro de la memoria



Ph. Gustavo Radice
Performer Leonardo Basanta

G. R.: Y, en cierto punto, también es olvido.

L. B.: Es como una foto de uno en un momento dado.

G. R.: ¿Qué cambio se da con posterioridad a las cinco horas?; ¿entraste con una idea de lo que iba a pasar o entraste sin pensar nada?

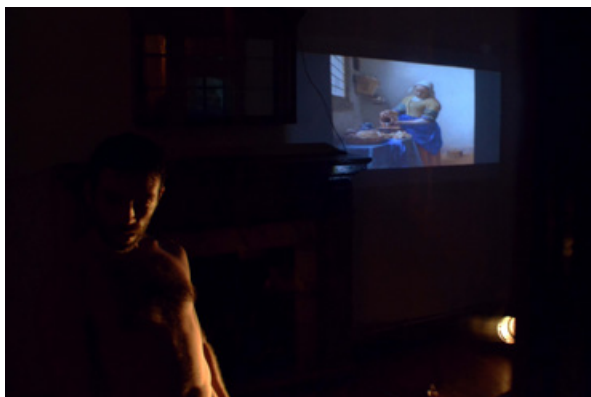
L. B.: No sé si cambio algo o nada en las cinco horas respecto a la obra.

G. R.: Quizás no cambia nada, pero después de cinco horas de estar presente y estar habitando constantemente el espacio y, además, de estar aislado, en relación a la fuerza de lo real, ¿uno puede aislarse y dejar de pensar que está siendo observado?

L. B.: Observado y analizado. Si, hay una parte física que empieza a funcionar, porque ya no te da el cuerpo para hacer algunas cosas o no puedes hacerlas del mismo modo y también cambia la sensación interna. Todo iba mutando constantemente y pasaba que, por un largo rato, me decía esto no tiene ningún sentido; salgo y cancelamos todo, porque no tiene más sentido; por qué la gente se sigue quedando, en algún momento se van a ir todos y me quedo solo. Pero, no estoy seguro de si había algún registro muy claro, mi mente estaba tratando de obedecer las órdenes que sonaban constantemente.

G. R.: Cuando hablas de estar presente, ¿es el estar presente en la situación que estás desarrollando?

L. B.: Si, además siempre trato de mirar escénicamente todo, de ver si está o no funcionando; pero lo que hicimos fue muy distinto a cualquier otra cosa que he hecho; y, al no ser algo más tradicional, los parámetros de que cosas funcionaban o no, estaban corrido de lugar. Así que un montón de cosas las decidí sin tener ningún parámetro que me permitiera saber si iban a funcionar o no; es más, cuando estaba accionando y respondía a una orden y veía algo interesante afuera, eso me ayudaba a cuestionar lo que estaba haciendo o a tomar decisiones. Todo el tiempo era pensar ¿esto



Ph. Gustavo Radice
Performer Leonardo Basanta

está funcionando? ¿Esto tiene que funcionar? ¿Esto ya no está funcionando? Tampoco el objetivo era que tuviera que funcionar. Pero bueno, eran esas cosas inevitables del pensamiento de actor que tenés metido en la cabeza mientras estás en escena.

G. R.: Hay cierto cuestionamiento del orden de algunas ideas establecidas de lo que dramáticamente, escénicamente o empáticamente deberían funcionar en escena.

L. B.: Si, de hecho al final está todo roto y deconstruido; pensando en términos de la plástica, como si todo estuviera en plenos planos, con los colores plenos, todo más achatado sin tridimensión. Al final, cuando Vale pasó y me dijo que faltaban diez minutos para terminar, para que se cumplieran las 5 horas, para mi esos diez minutos duraron como media hora más o menos. La percepción del tiempo se me alteró bastante y una de las últimas ordenes fue entregar el peso al suelo; entonces, me dije esto va a terminar conmigo tirado en el suelo y esa acción armaba final, porque además si lo relacionabas con *La Metamorfosis* de Kafka daba la idea de que se murió el bicho. Pero, después, venía otra orden más, creo que era saltar o correr así que nos pudimos correr de esa idea de final.

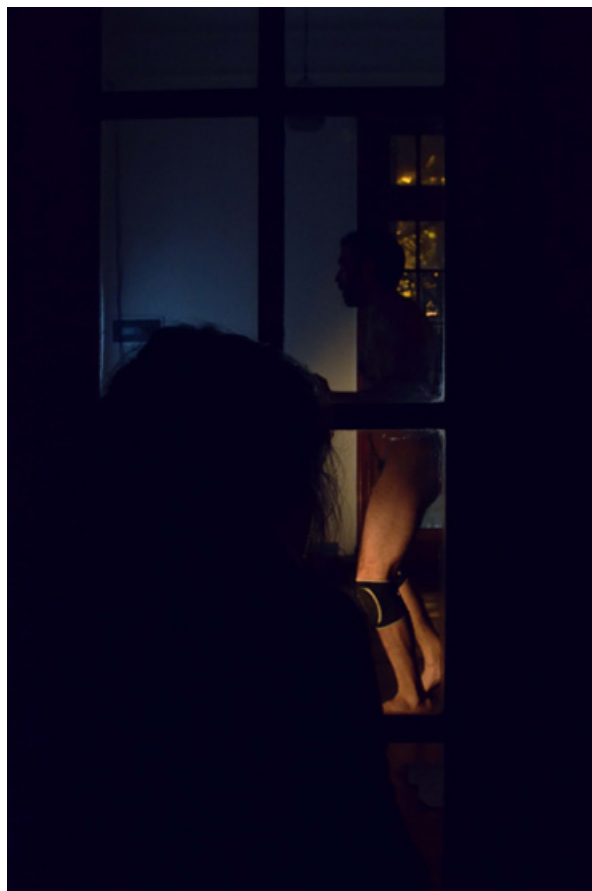
G. R.: ¿Cómo fue la reacción del público cuando terminó?

L. B.: No la entendieron me parece, pero no sé. Caro abrió la puerta y me dijo terminó y ya Vale me había pasado un pantalón y una remera. Yo salí y ahí aplaudieron obviamente.

G. R.: Claro, saliste vestido y la gente pensó esto debe de haber terminado.

L. B.: Si, creo que igualmente la gente tenía cierta idea de final.

G. R.: Muchas gracias por tu tiempo.



Ficha Técnica

- » *Esto NO es La Metamorfosis de Franz Kafka. BOCETO 1.*
- » DIDASCALIA TEATRO.
Sábado 2 de julio. Entre las 19:00 hs. y las 24:00 hs.
- » ÚNICA VEZ.
- » Performer: Leonardo Basanta.
Actriz invitada: Valeria Piscicelli.
Co-creación: Leonardo Basanta - Carolina Donnan-
tuoni.
- » Centro Cultural Los Balcones