



## **Tradición y trayectoria. Entrevista a Alejandro Samek.**

**Norma Adriana Scheinin**  
**(Universidad de Buenos Aires)**

Alejandro Samek es rector del Colegio Superior de Artes del Teatro y la Comunicación (COSATYC). Tiene una reconocida trayectoria en el teatro independiente, por su desempeño como teatrista.

**- Te quería preguntar, en primer término, ¿cómo se origina tu vocación por el teatro?**

- Me lo preguntaron no hace mucho y, en realidad, es difícil decirlo porque yo entré al mundo del teatro cuando tenía dos años, de la mano de mi vieja y viví ese mundo toda la vida. Así que siempre me interesó, siempre estaba allí, dando vueltas de chico en el teatro. Me gustaba martillar cuando hacían las escenografías, enderezar clavos. Cuando estaba arriba del escenario, de tanto ver los ensayos me aprendía las obras, me las sabía de memoria. Cuando estaba en tercer grado sabía *Peer Gynt* de memoria, porque la veía todas las semanas –debo haberla visto unas cincuenta veces- y lo mismo me pasó con *Antígona* de Sófocles, que hizo el teatro La Máscara. Yo estaba en cuarto grado y hacía el Lazarillo de Tiresias y sabía la obra de memoria. Siempre quería estar arriba, pero recién pude cuando apareció el Lazarillo de Tiresias y otros personajes adecuados a la edad. Pero si vos me preguntás si se me presentó como una iluminación, de repente, nunca. Mi vida siempre transcurrió allí adentro, siempre me gustó y no sólo me gustó el escenario, sino todo lo que hay en él. Porque en el teatro independiente, en el que yo estaba en aquella época, se hacía de todo: se limpiaba, se barría, se actuaba, se hacían los decorados, se repartían volantes, se vendían entradas y a mí me gustaba hacer todo. Me acuerdo que la primera tarea que me dieron fue enderezar clavos, porque en aquella época no se tiraban y las maderas tampoco, aunque estuvieran usadas. Todo se recomponía.



**- Qué valoración de los materiales, ¿no?**

- Una gran valoración de los materiales y además no había plata para nada. Hoy en día, vos te encontrás con que cuando hay que hacer una escenografía contratan a alguien y si no tiene los listones nuevos dice "¡uh!"; es difícil encontrar gente que enderece clavos o que recomponga materiales; los hay, pero... En aquella época no se tiraba nada. Y yo aprendí a hacer todo: también atendía la boletería, acomodaba. Por eso tengo un perfil tan extraño en el mundo del teatro: puedo dirigir, puedo actuar, puedo hacer luces, puedo hacer de todo, pero no te puedo decir en tal fecha, en tal momento pasó.

**- Es interesante, porque esto da cuenta de tu historia y de ser parte de la historia del teatro independiente. ¿Y cuáles fueron los momentos fundamentales que te orientaron propiamente hacia la dirección escénica?**

- Mirá: como te decía antes, yo he visto miles de ensayos, centenares de puestas de luces; entonces cuando se ponían luces en una obra siempre decían: "vamos a empezar a poner luces a las ocho de la noche" y, por alguna razón, empezaban a las doce. Yo me sentaba ahí, esperando, veía cómo ponían las luces, de repente me tiraba en una silla y dormía y me volvía a despertar un rato después y todavía estaban poniendo luces; veía ensayar siempre y el cuidado con que tanto Alejandra como Pedro Asquini -con los que yo básicamente aprendí la dirección- ponían en cada detalle de la escena y del trabajo con los actores. Porque en los años 50, la gente aprendía teatro haciéndolo; no había escuelas de teatro. Estaba el Conservatorio Nacional, pero el teatro independiente no se nutría especialmente del Conservatorio, sino mayoritariamente de gente como trabajadores, empleados, obreros que, después de sus horas de trabajo, iban a hacer actividades culturales. Y hacían teatro. Digamos: el proceso de la puesta en escena era un proceso de puesta en escena, pero también de docencia sobre los actores enseñándoles cómo había que hacer cada cosa. Entonces, ese trabajo que Alejandra y Pedro hacían tan delicado, tan cuidadoso, me fue atrayendo muchísimo y eso fue entrenando mi mirada. Por eso, hoy a los estudiantes, cuando les hablo de la dirección, les hablo



también de la docencia. Siempre digo que en teatro la clave es: "miro y escucho". Yo aprendí mirando y escuchando y, además, tené en cuenta que en esa época, aparte de que Alejandra Boero y Pedro Asquini eran dos titanes dirigiendo, ¿a quiénes veía ensayar? A Héctor Alterio, a Carlos Gandolfo, entre los que me vienen ahora a la memoria y centenares de otros actores que después no tuvieron la nombradía de ellos dos. Se ensayaba y se ensayaba y a mí me gustaba ver de qué manera iba apareciendo el resultado. Por eso, hoy me produce un gran placer cuando estás dirigiendo y primero no hay nada y, después, te sentás el día del estreno a mirar adónde llegaste. Pero también esa actividad me orientó hacia la actividad docente, que es en la que hoy día estoy más concentrado. Porque ellos eran verdaderos docentes, no porque daban aparte de los ensayos clases teóricas sobre Ética del teatro, Historia del teatro y demás, sino porque utilizaban los personajes para enseñar cómo se hacía, a gente que no sabía nada, que no sabía ni trabajar con su cuerpo. Recuerdo que una vez estaban ensayando *Los bajos fondos* de Gorki y había una escena en un rincón en la que estaban jugando a las cartas, y mi vieja subió de la platea, agarró la mano del actor y le puso las cartas en los dedos para enseñarle cómo se sostenían; porque después había que sacar una foto y esa foto tenía valor si se veían las cartas. Es decir, todas esas cosas que se hacían ¿qué eran? Dirección y docencia; y eso me fue gustando muchísimo y además fui descubriendo con el tiempo, de tanto mirar, que pensaba: "tendría que hacer tal cosa" y después resultaba que tanto Alejandra como Pedro le decían al actor lo mismo que yo ya había pensado. Me doy cuenta de que fui aprendiendo y entrenando la mirada. Y, en realidad, siempre me hubiera gustado ser actor. Todos quieren ser actores, a mí también me gustaba. Pero lo que ocurrió más tarde, después que los teatros independientes se fueron disolviendo, es que para llevar adelante un proyecto lo tenés que inventar: tenés que buscar la obra, los actores, ocuparte vos, si no el proyecto no camina. Entonces, caí en ese papel: el de dirigir y, durante muchísimo tiempo, ser el productor ejecutivo de lo que Alejandra hizo en *Andamio* y fuera de *Andamio*; no en el Teatro San Martín, por supuesto. Era el productor ejecutivo que se ocupaba de todas las cosas que tienen que ver con el hecho artístico y su producción monetaria.



**- O sea con la gestión y la producción.**

- Con la gestión fundamentalmente; la gestión y la producción. Tuve que hacerlo porque nadie lo hacía. Entonces si a mí me gustaba hacer una obra no iba a ir a buscar un director, la hacía yo; quien quería me acompañaba. Y así se fue haciendo.

**- Actualmente, cuando vos dirigís, ¿seguís notando la integración entre el puestista en escena y el director de actores, o pensás que en este momento se puede dividir un poco más la tarea?**

- En mi caso, la tarea no se puede dividir. Hay otros directores que se ocupan sólo de la puesta y otros a los que les importa sólo el trabajo de los actores; pero, en realidad, son buenos directores de actores. Esto de la dirección de actores se usa mucho en el cine, ¿no es cierto?, pero cuando estás dirigiendo una obra -a mi manera de ver- tu trabajo es una unidad; primero, porque lo que decide lo que tenés que hacer es el espacio. Una vez que elegiste la obra, tenés que saber dónde lo vas a hacer. El problema de los que están ensayando hoy en el teatro independiente es que muchas veces no tienen idea de qué sala van a tener; y, entonces, hay que poner la obra de manera tal que sea cómoda para el espacio que consigan. Pero no se puede separar. Por otro lado, en el mundo del teatro independiente -y esto es una cosa que les digo siempre a los estudiantes- se trabaja con el actor que se tiene.

**- Te referís al teatro independiente hoy, no al histórico.**

- Sí, y al histórico también. ¿De dónde aprendí? Y... no eran actores acabados; entonces ellos, en aquella época, buscaban el personaje que le fuera bien a cada uno, y a veces alguno tenía un trabajo de un personaje importante, no porque lo hiciera fantástico, sino porque era un militante fantástico del teatro, que hacía todas las otras tareas que ayudaban a sostener el teatro, pero quería ser actor y, quizás, no era el mejor. Y hoy en día, que ese aspecto no juega tanto, uno tiene



que elegir lo que tiene, porque en el mundo del teatro independiente hay un montón de gente, buenísimos actores y hay otros que están en proceso de formación; y los grupos se van armando por amistades, por idea de llevar adelante una obra, no como en el teatro oficial o en el teatro comercial, donde existe la posibilidad de hacer un *casting* importante. Entonces, uno trabaja con el actor que tiene, porque el teatro es esencialmente el trabajo del actor y el lenguaje del teatro es específicamente la actuación. Vos podés tener una puesta hermosa, pero si el actor no funciona, no pasa nada con esa puesta. Hay textos, que si cuando son interpretados carecen de los conflictos subyacentes en la personalidad del personaje, si el actor no los sabe trabajar, y... son textos que se transforman en un plomazo, porque lo que decide es el alma del actor. Entonces, como director, tu obligación es trabajar para que se vea lo mejor del actor. Si hay cosas que el actor un puede resolver, vos tenés que hacer de manera tal que no se note; ésa es la tarea, no estar diciéndole al actor lo que no puede. Uno tiene que trabajar a favor del metabolismo del actor; eso lo decía siempre Alejandra Boero. Porque cuando vos forzás a un actor a algo que no está en su comprensión o en su ánimo, no funciona. Vos podés ver un excelente trabajo y decís: ¡qué bien trabaja, qué esfuerzo hace por componer!, pero vas viendo el trabajo intelectual y resulta que no es orgánico, porque está haciendo un esfuerzo intelectual por componer. Entonces se nota porque "*manca il cuore*", como decían. Ahora, si vos tenés un espacio como la Martín Coronado, la María Guerrero, que son enormes, hay ciertas escenas íntimas en las que tenés que crear el ambiente específico para que se puedan jugar. Si vos tenés un espacio enorme, esa intimidad capaz que se pierde, pero la mayoría de los teatros independientes, que son tan chiquitos, promedio para 40 ó 50 espectadores, son espacios pequeños donde el espectador está muy cerca; por lo tanto, hay que marcar el estilo de la interpretación de acuerdo al espacio en que estás. Entonces, si el actor te hace *Las troyanas* –siempre doy este ejemplo– en las escalinatas de la Facultad de Derecho, es un estilo de interpretación; pero si quiero hacer *Las troyanas* y tengo un escenario de 4 x 4 con la primera fila a un metro y medio o menos tal vez, no puedo hacerlo con el mismo estilo. Tengo que ver que ese actor esté en condiciones de trabajar un estilo determinado, acá o allá, y es la relación de la interpretación del actor, del juego del



actor con el espacio en el cual se desenvuelve ese juego, la relación esencial que el director tiene que mantener. Porque después está el juego de los volúmenes de los cuerpos: yo tengo una actriz que me importa mucho y resulta que es alta y el actor es chiquito; si los pongo pegaditos, el actor pierde, pero el personaje no puede perder. Entonces, todas esas cosas que son los volúmenes de los cuerpos, sus alturas, las relaciones que se entrelazan entre los cuerpos de los actores, uno tiene que jugarlo teniendo en cuenta el espacio en el que lo va a poner. Por eso, el trabajo de dirección de actores no es ajeno al trabajo de la puesta en escena. Por ejemplo, cuando hice en el 2001-2002 *Volvió una noche* con Norma Pons, y... Norma es una mujer muy alta. Teníamos el escenario de *Andamio* que no nos daba la suficiente altura. Si yo dejaba esa altura, lo que hiciera Norma no se iba a valorizar. Entonces, le serruché las patas al escenario 50 cm., de modo tal de darle al espacio la altura adecuada; y después, cuando la tenía que traer a Norma al primer plano, nunca la tenía parada en el centro; en general trataba de sentarla y si la tenía de pie la ubicaba en otras dimensiones. Después, está el tema de la cuarta pared: si yo pienso que tengo un campo que miro desde la ventana y el actor quiere hablar por esa ventana hacia delante y lo hago en una sala grande, puedo lograr que el actor lo juegue. Pero, si eso lo hago en un espacio chico, rompo toda la magia, absolutamente, porque el espectador lo tiene ahí, encima de la nariz. Entonces, si lo quiero llevar al primer plano o por razones técnicas que se plantean necesito llevarlo hacia delante, tengo que trabajar la interpretación de acuerdo a la dimensión que me queda hacia el espectador. Por eso, en mi concepción ambas cosas están unidas.

**- Estabas justamente hablando de la mirada y del trabajo del actor para captar la mirada del espectador, ¿cuál es tu concepción cuando trabajás la observación en los actores y también en los futuros profesores de teatro? ¿Dónde ponés el acento?**

- El tema de la observación es que muchas veces la gente cree que está observando, pero lo que está haciendo es proyectar lo que piensa. Por lo tanto, fija la vista en el otro, pero no lo ve. Ése es el centro. ¿Cómo conseguir que mi





observación se dé sin preconceptos en la medida de lo posible, sin buscar aquello que yo quiero sacar del otro, sino observar primero para saber todo lo que pueda del otro, qué es lo que puede, qué es lo que me parece que no puede, cuáles son sus fortalezas y sus debilidades. Tengo que tener una mirada absolutamente abierta, en la cual yo pueda realmente vincularme con el otro. Eso vale para el trabajo del director: yo tengo que descubrir cómo trabaja ese actor -supongamos que no lo he visto nunca, que no lo conozco- y, en el caso del docente, tiene que tener una mirada desprejuiciada sobre el alumno y no estar preocupado sobre qué hay que decirle para que crezca. Es decir, la gente crece o no crece con independencia de lo que yo estoy pensando; lo que importa es que siempre yo tengo que tratar de ver al otro para comprenderlo y para vincularlo. Si no consigo construir un vínculo, no existe tal observación, sino simplemente una mirada unilateral de mi parte, a través de la cual yo le digo lo que tiene que hacer -a veces coincide, a veces no-. Entonces, la observación es no sólo la mirada. Yo siempre digo: "miro y escucho", porque a veces uno completa con lo que escucha, con el sonido de la voz del otro -sea el actor, sea el estudiante-, qué es lo que en el fondo está sintiendo o pensando esa persona; es decir, qué es lo que nos dice. Las palabras, muchas veces, es más lo que ocultan que lo que dicen; son la punta del *iceberg*. Entonces, uno tiene que tratar de descubrir qué es lo que hay detrás de las palabras y, para descubrirlo, tiene que sentarse de manera totalmente desprejuiciada para poder escuchar no sólo la etimología de las palabras que usa, sino los sonidos con que produce esas palabras. Porque las emociones cabalgan en los sonidos. Lo que construye el clima en la escena son esos sonidos y esas miradas. El espectador de teatro nunca ve los ojos del actor, porque está lejos, salvo que lo tenga ahí en una sala muy pequeña, pero la intensidad de la mirada que el espectador puede descubrir en el actor, se le revela en el clima que genera ese cuerpo; esa intensidad está en cómo mira el cuerpo y es tan potente que uno dice: "¡qué mirada!", y no le está viendo los ojos, pero eso trasciende en el espacio. Es la mirada del cuerpo; porque el actor es esencialmente su cuerpo. Entonces, tengo que mirar cómo camina, cómo es su cuerpo y escucho; tengo que ver los sonidos que produce. Eso es tan válido para el director con los actores, como para el docente con los estudiantes. Es mucho más complejo en este último caso, porque



como director tengo los actores que vinieron a hacer una obra, mientras que si estoy al frente de un aula, los intereses de los estudiantes que tengo son múltiples; cada uno es un mundo en sí mismo. Mi entrenamiento para mirar y escuchar -si tengo 20- tiene que permitir poder saber qué quiere cada uno de ellos y no cortar por el mínimo común denominador, como corta generalmente la institución educativa: se queda con la medianía, porque los que están arriba, que son fantásticos, se embroman y los que están abajo quedan desvalorizados. De ese modo, se mata la creatividad y no se ayuda a crecer a los otros. Volviendo al eje de la observación, es el descubrimiento de los procesos individuales que tiene cada uno de esos actores o alumnos. En el caso de los actores, cómo funcionan. En el caso de los alumnos, cuáles son sus expectativas, qué sienten y, por supuesto, cómo funcionan. Me refiero a alumnos en formación. En las clases teóricas, no cortarles la posibilidad de exponer. Porque a veces hay docentes que interrumpen, al encontrar que algo no está bien y no dejan terminar al estudiante. En cambio, el proceso de entrenamiento de la observación y la escucha en una clase teórica es: no dijo lo que debía decir, no fue preciso. En mi caso yo espero a ver si alguno de los otros tiene una reacción, si eso que dijo le hizo ruido. Entonces, estímulo a que opinen, a que pregunten, a que debatan y siempre sale alguno que no entendió; entonces, le pedís al que no se explicó bien que lo vuelva a decir y a lo mejor perfecciona su expresión. Porque, en realidad, las ideas solamente se perfeccionan cuando se expresan y el tema es que -siempre se lo digo a los alumnos- sólo es posible expresar aquello para lo cual los medios expresivos están maduros. Eso vale tanto para el actor como para el estudiante. Si el estudiante no sabe desarrollar una idea, yo tengo que ayudarlo a que lo pueda hacer y solamente lo va a poder hacer en la medida en que siente que el entorno le permite esencialmente equivocarse, que no se espera que él haga una manifestación verbal perfecta. Se va abriendo el tema para que él vaya descubriéndolo. Ése es el eje de toda la observación.

**- Creo que esto tiene mucho que ver con la integración de tu formación humanística y teatral.**





- Por supuesto. Lo que yo he aprendido a lo largo de mi vida y de mi entrenamiento en el mundo del teatro independiente, que transitó muchísimos años, es que la vida, que el pensamiento y las emociones no son compartimentos estancos; que lo que es necesario romper -eso que nos enseñaron terriblemente desde la escuela primaria- es ese antagonismo entre el pensar y el ser, entre las emociones y los pensamientos; porque, en realidad, son una misma cosa. Hay gente a la que los procesos emocionales le permiten clarificar su pensamiento o se los confunde totalmente. Muchas veces se ve eso clarito en las escuelas primarias y también en las secundarias: vos ves que hay un alumno que no funciona y, entonces, lo empiezan a tratar como el tontito del batallón y, en realidad, ese alumno tiene unos conflictos emocionales terribles por historias familiares o por lo que fuere y esos conflictos operan como un bloqueador de su inteligencia. Lo que yo aprendí es -y por eso insistimos tantos años en que el Teatro se incorporara a la currícula- que el teatro que integra cuerpo y espíritu, pensamiento y existencia, ayuda a eliminar ese bloqueo emocional y a la estimulación de las inteligencias múltiples que tienen las personas.

**-Esto también nos lleva a pensar en cómo fue el tránsito de la organización de los Talleres de *Andamio 90* a la idea de configurar un terciario, el cual sabemos que pasó a ser el Colegio de Artes del Teatro y la Comunicación. ¿Cómo surgió esta idea y cuál fue tu intervención en esto?**

- Mirá: ya desde hace muchos años -te puedo decir que se remonta a los 70- nosotros incorporamos a los Talleres que hacía Alejandra en nuestra Escuela, Historia del teatro, Historia del arte, y observamos con el tiempo que a la gente le interesaba pero que como no era una obligación, iba dejando. Y siempre estuvimos preocupados por la formación cultural integral del actor. Alejandra siempre decía que lo que le preocupaba era la cultura y que llegó al teatro precisamente por su interés en la cultura, a la que consideraba la columna vertebral del país. Entonces, esta mirada cultural que había en los teatros independientes se fue perdiendo con el tiempo, porque la gente se dedicaba a la técnica interpretativa; y esta también tenía sus modas: hoy *la memoria emotiva*, mañana *el cuerpo* y la *memoria*



*emotiva*, afuera. Pero aquello que tenía que ver con la formación cultural integral del actor se fue perdiendo. En aquella época de los teatros independientes, vos no veías a ningún integrante que no leyera. Y, cuando entre función y función -porque se hacían funciones tarde y noche- íbamos a comer, yo presenciaba discusiones sobre libros, sobre política y antes de entrar al teatro, temprano, se juntaban a tomar algo y siempre había junto a los temas cotidianos de la vida y de las cosas divertidas que se hacían, temas y libros sobre los cuales se conversaba. Con el tiempo, alguna gente piensa que todo se resuelve con técnica. Y, en realidad, lo que ayuda al desarrollo de la técnica es la riqueza cultural que el individuo puede adquirir. Puede ser mejor o peor desde el punto de vista técnico, pero la riqueza cultural le abre los ojos, la mente y le permite comprender que la técnica es solamente un instrumento para expresar algo que se quiere decir. Pero si no tenés nada para decir, si por adentro no te pasa ninguna emoción, ningún sentimiento, no hay técnica que te lo resuelva. La técnica te puede funcionar cuando un día te duele la barriga y lo mismo tenés que hacer la función, y las emociones van a estar un poco complicadas. Aunque el actor pueda estar con 40º de fiebre antes de subir al escenario, cuando sube al escenario se cura y cuando baja la fiebre le vuelve a subir: eso es lo magnífico que tiene el teatro. Volviendo, hacía tiempo que lo intentábamos hacer, que íbamos incorporando muchas cosas; como te decía: Historia del teatro, Historia de la cultura, diferentes enfoques de la Historia del arte, como el psicológico, el sociológico, clases de mimo, de acrobacia, de vocal. Eran clases que iban junto con el Taller de actuación y, como además no se cobraba adicional, la gente entraba y salía y solamente quedaba ese núcleo fantástico, de fierro, que hay siempre en todos lados, que llegaba hasta el final; pero el grueso se perdía por el camino. La transformación de los Talleres en un Instituto terciario la empecé a plantear a principio de los 80, pero no había posibilidades. La volví a plantear en los 90 y me puse a trabajar en firme sobre el tema, allá por el año 95. Alejandra insistía y batallaba mucho con la incorporación del Teatro en las escuelas y, en algunos lados, si iba incorporando: en las privadas especialmente y en algunas escuelas en que los directores tenía una mirada cultural más amplia y armaban un tallercito fuera del horario. Pero, esos tallercitos los tenían un actor o una actriz que no conseguían trabajo, un estudiante que había hecho algunas cosas



y repetía con otros los ejercicios que le habían hecho hacer a él; o ese tallercito se lo daban al profesor de Educación Física o a la Maestra jardinera, que tenían alguna vocación teatral. Y, en realidad, nosotros insistimos mucho en que cualquier docente, de cualquier materia, tiene que tener el conocimiento de la materia que va a dictar, pero a la vez tiene que tener las herramientas pedagógicas, didácticas que le permitan dictarla bien. Hay gente que sabe muchísimo, pero no lo puede transmitir y no tiene las herramientas para ayudar al otro a que se desenvuelva. Cuando hace muchos años, María Rosa Gallo vino a nuestra escuela a dar clases de teatro -era una gran actriz y tuvo épocas sin trabajo- fue porque Alejandra le dijo: "Vení a dar clases acá". Y María Rosa decía: "pero yo no sé dar clases, ¿qué voy a dar?". Y mi vieja le dijo: "Nada; contá simplemente cómo hiciste vos para construir los personajes que interpretaste". Eso es importante, porque te encontrás con una actriz de tamaño envergadura que cuenta cómo construyó los personajes; es un aporte, pero no es un trabajo de formación con pedagogía y didáctica. Entonces, con el teatro pasa como con cualquier materia; no es porque sea una materia más, sino porque hay que saber transmitirla. Y es muy difícil trabajar con el estudiante de teatro, porque están muy mezcladas las emociones, los sentimientos. Por ejemplo: yo entrevisto a la gente que viene y pregunto "¿qué hacían?". Y me contestan: "improvisación". Y sigo preguntando: "pero ¿tres años improvisación?". La improvisación es una técnica que sirve para determinadas cosas, pero no es lo único. Y pregunto también: "¿nunca trabajan textos?" y me contestan: "no" o "sí, trabajamos un texto". Entonces les digo "Pero ¿qué texto?" y me responden: "el que escribía el profesor". Y no es así; porque, cuando vos trabajás textos bien escritos, ayudás a la comprensión del actor sobre el proceso del personaje y además ese texto va guiando al actor y al director. Y, por otro lado, está el respeto que hay que inculcar a la tarea del autor que en soledad escribió algo para que después pueda realizarse. Por eso yo estoy en contra y combato terriblemente cuando de repente aparece tal obra y no te ponen el nombre del autor. Y dicen a veces: "Nos olvidamos". No lo tiene en la cabeza o como ocurre en algunos otros lados -en América Latina bastante-, hacen un plagio de una obra escrita y le ponen otro nombre y otro autor. Me contaba una vez Tito Cossa que, estando no me acuerdo si en Venezuela o en Colombia, lo invitaron a ver una obra y cuando



empezó dijo: "Pero esta obra es de Rovner". El caso es que Eduardo no figuraba en ningún programa y la obra se llamaba diferente.

**- No había un reconocimiento como adaptación ni como versión libre.**

- Exacto. Se hace mucho de esto. Después, está el tema del trabajo con los clásicos. Bueno, sí hay que hacer versiones escénicas de los clásicos, inspirarse en los clásicos, porque tienen tanto material. Pero no podés ignorar ni dejar afuera el punto del cual partiste. Entonces vos hacés una versión de tal obra de Shakespeare o de Sófocles. Y si no, cuando la gente no estudia debidamente, te encontrás con obras en las que le quieren hacer decir al autor lo que no escribió. Entonces les digo: "No hagas ese autor; escribí tu obra, no lo distorsiones". Volviendo, la formación integral desde el punto de vista de la cultura y del conocimiento que tiene que tener el estudiante de teatro, le va a permitir comprender no sólo la técnica del actor, sino las obras, la psicología de los personajes. Porque ¿qué obra conviene hacer en cada momento de la historia, de la vida y en cada lugar del planeta? No es lo mismo lo que elijo para programar en la ciudad de Buenos Aires que si voy a tener que hacer una obra en un pueblo que está al borde del Impenetrable en el norte del país. Tengo que elegir otra cosa. No voy a ir con *Casa de Muñecas* allá, sino que tengo que ir –y si mi formación cultural me lo permite-, a investigar en el lugar, a ver qué es lo que conviene hacer, qué es lo mejor para que el arte del teatro sirva al progreso cultural de aquel lugar donde lo voy a hacer.

**- Esto se ensambla, entonces, con lo que veníamos hablando acerca de la transición de los Talleres hacia una integración cultural desde la línea de Alejandra y la tuya, que confluye en la formación profesional artística y docente.**

- Llevó mucho tiempo y te digo la verdad, cuando yo empecé con esto nadie me acompañaba. Alejandra protestaba porque decía: "¡No, no, con el Estado no quiero saber nada! Todo lo que el Estado toca lo congela. Va a venir a inspeccionar lo que yo hago una persona que no sabe nada de esto y me va a querer decir lo que tengo



que hacer". Eso se da, se da. Nosotros en general tuvimos supervisoras muy buenas que aceptaban lo que proponíamos y miraban y aprendían a la par. Alejandra tenía razón, pero, por otro lado, si veníamos librando una batalla hace tanto tiempo para incorporar el teatro en las escuelas, teníamos que paralelamente formar gente con todas las herramientas para que pueda hacerlo. Pero, cuando yo lo planteé, casi nadie me acompañaba. La única desde el primer momento fue Rita, que en paz descanse. La extraño muchísimo.

**- Te quería preguntar sobre cómo impactó e influyó en vos el hecho de haber tenido, en algunos momentos, algún tipo de reconocimiento público de tus tareas, tanto premios como otras distinciones. ¿Cuáles fueron los que -más allá de la emoción de recibirlos- te ayudaron como estímulo, como valoración para continuar tu trayectoria?**

- Mirá: los premios son un mimo que a veces te hacen; pero siempre son extrañas las razones por las que te los dan o por las que no te los dan. En general, uno no trabaja para los premios; trabaja para hacer aquello que la conciencia le indica que tiene que hacer; y, a mí, los premios me dieron una alegría transitoria, pero no alteraron el rumbo de aquello que yo quería hacer. Cuando a mí me dieron en el 2002 el Premio al Mejor Director Visitante en Nueva York, la alegría mayor fue que de los ocho actores, siete tuvieron premios. Y además también fueron nominados la escenografía y el vestuario, que eran míos. Entonces, la alegría se produce cuando vos ves que lo que estuviste sembrando, lo que estuviste trabajando, alguna gente lo reconoce. Para los actores son muy importantes algunos premios, porque, a veces, marcan hitos en las carreras, y en el terreno comercial usan la promoción de los premios. Pero la gente ya no se guía por esto, porque muchas veces se inventan premios para prestigiar al que lo da. Hay otros premios que no, que tienen una seria trayectoria. Cuando uno ha sido educado como en mi caso -y a esta altura de mi vida es difícil cambiar- de modo que lo importante es lo que querés hacer, lo que querés decir y el objetivo es hacerlo y decirlo, los premios no te producen una emoción mayor. Lo que te produce emoción es lograr el objetivo que te fijaste: el de decir aquello que querías decir a través de un autor que has elegido.



**- Te referís a los premios como director. Y en relación a las últimas distinciones de 2010 y de 2011, ¿qué nos podés decir?**

- El de 2010 no es un premio; es una designación como Embajador de Paz de la Organización Milenio, que es una organización que trabaja por la paz en todo el mundo. Me nominaron y después me designaron a mí y al *Teatro Andamio* como Embajadores de Paz. Eso tiene otra significación, ya que los conceptos que sostiene la organización de la lucha por la paz son conceptos que yo sustento y entiendo que la lucha por la paz en el mundo es una lucha en la cual no hay que ceder, por más que luchar por la paz no sea decir simplemente: "Bueno, vamos a ser amables y cordiales", sino enseñar y mostrar la hipocresía que hay en el mundo, a aquellos que dicen que están preocupados por la tiranía de Kadafi en Libia, por el pobre pueblo libio y, en realidad, lo que les importa es intervenir en los campos del petróleo. Luchar por la paz es denunciar esa hipocresía; así hay hipocresías en todos los órdenes de la vida. Y con respecto al Premio Konex de honor, es un premio *post mortem* para Alejandra Boero que yo fui a recibir; y ese sí me causó una fuerte emoción, primero, porque el Konex tiene una trayectoria de seriedad notable y hace muchísimos años que existe. Es un reconocimiento importante, muy merecido para Alejandra; y que se le haya otorgado varios años después de su muerte implica un reconocimiento de la comunidad teatral y más allá de la comunidad teatral, que ella se merecía y que nosotros trataremos de honrar.

**- Si tuvieras que revisar un poco tu historia en los múltiples aspectos en los que te desenvolviste como teatrista, ¿en cuál se nota más marcadamente tu vocación: en lo actoral, en la dirección, en la gestión, en la producción, en la escenografía, en el formador? No tenés por qué elegir una sola de estas actividades.**

- Como decía hace poco en otra entrevista, el mío es un perfil raro. Tengo un amigo que decía: "Vos sos un artista. Pero ¿sabés lo que siempre me llamó la atención?: que nunca sacaste el ojo de la boletería". El tema es que eso viene de la formación





del teatro independiente. Si vos querías hacer teatro, tenías que saber que del teatro no podías vivir; por lo tanto, tenías que tener otro trabajo para vivir. Y yo, fiel a ese concepto, toda mi vida trabajé durante las mejores horas del día en otras cosas y, a la noche, a partir de las seis de la tarde, me dediqué al teatro. Entonces, esa actividad que desarrollé en otros campos –que fue una actividad administrativa, de gestión y comercial en la cual me desarrollé bastante- me dio una mirada diferente para la gestión. Por eso, soy un bicho raro en este aspecto. Nunca dije: quiero hacer teatro porque quiero ser actor. Esa formación muchas veces está determinada por las circunstancias en que la vida se va desarrollando y no por elecciones. Seguramente, si yo a los 20 años hubiera tenido la posibilidad de ganarme la vida como actor, y... no sé si me hubiera desarrollado en este perfil que hoy se me conoce, porque a lo mejor me hubiese desenvuelto como actor. Pero las circunstancias de la vida me llevaron a trabajar en otras cosas de las cuales no me he arrepentido, porque fueron de un gran enriquecimiento para mí. Entonces, a partir de las seis de la tarde, dábamos los Talleres de Actuación antiguamente, o las clases de Historia social y demás, y eso me fue dando este perfil. En lo que se refiere a mi mirada sobre la escenografía y la iluminación, bueno... en una época yo hacía todo. Hoy, lo que vos ves que en la Escuela hacen cinco o seis personas diferentes, lo hacía yo solo: vendía las entradas, hacía las luces, barría, hacía de todo y dirigía la obra. Las circunstancias de la vida me fueron formando así. No digo que es bueno, ni malo, ni lo mejor. Fue así. Entonces, si vos me preguntás ahora en dónde me siento mejor: en la dirección y en la formación. Porque, como actor hace rato que no hago nada y en *Andamio 90* fui actor suplente de montones de obras. Cada vez que pasaba algo, como yo conocía las obras y había visto todos los procesos, me decían: "Vení, que hay que reemplazar a Fulano que se enfermó"; entonces repasaba un poco la letra y allí me mandaba, lo cual me divertía mucho, me gustaba mucho, pero no sé si yo hubiese tenido la paciencia de hacer las obras como hacíamos entonces, tres o cuatro veces por semana. Ahora se hacen una vez por semana varias diferentes; el público está muy repartido. Así que en lo que más me siento es en la dirección y en la formación, y me causa muchísima alegría cuando, por ejemplo, los alumnos que terminan el tercer nivel de dirección, que tiene que hacer una obrita completa más o menos no menor a una hora, son



capaces de ponerla, y voy pidiéndoles que hagan sus propias reflexiones. Y es ahí donde me siento mejor.

**- Porque vas siguiendo el proceso, ¿no?**

- Sí, porque voy siguiendo el proceso. En Dirección, el primer cuatrimestre es absolutamente teórico; hay mucho material para leer. En el segundo nivel de Dirección hay también material, pero tienen que ensayar una escena que presentan a fin de año. Y en el tercer nivel el trabajo es presentar la obra. Pero, cuando en el segundo nivel empiezan a trabajar la escena –que no se ensaya en la misma hora de clase- yo voy siguiendo, voy viendo la escena y le voy diciendo al estudiante que está a cargo de la dirección: “Fijate en esto”. Es una tarea muy individual que hago con cada uno. Es un trabajo muy personalizado. No sirvo para las generalizaciones.

**- Si tuvieras que mencionar un momento muy relevante de tu carrera como teatrista y como formador, uno o algunos momentos que -más allá de los premios y distinciones- haya sido muy significativo para vos, ¿cuál o cuáles destacarías?**

- Algunos estrenos.

**- ¿Por ejemplo?**

- *Herederás el viento*; eran como cuarenta personas en escena en el viejo Galpón de Sur. El estreno de *Los pequeños burgueses*. Recuerdo los estrenos. El de *Volvió una noche* en Nueva York en setiembre de 2001 después de la caída de las Torres; tuve que ensayarlo por pedacitos, porque junto con los actores de Nueva York, yo llevaba de Buenos Aires a Daniel Marcove, que hacía un personaje y del Uruguay a Lilian Aragaray y no podían llegar, porque no salían los aviones. Y allá no podía ensayar porque, de repente, no andaba el subte y no podían llegar. Entonces, ensayé la obra como un rompecabezas y después fui juntando los pedazos. Verla montada allí fue una alegría grande. Tenía sólo cuatro semanas y una se me fue



con todos estos líos, así que ese estreno fue particularmente interesante. Tenía un actor argentino que vive allá hace muchísimos años, Juan Villarreal, que se venía caminando, porque era el que más cerca estaba del teatro y tenía otros dos que venían en bicicleta. Entonces, Juan hacía todos los otros personajes que no estaban y yo podía trabajar actoralmente con los que habían podido venir. Por eso, nos llamaron *el elenco del milagro*. Cuando se cayeron las Torres, el productor estaba desesperado. Decía: "Mandalos a la casa, no se puede ensayar". Y yo le contestaba: "¡Qué los voy a mandar a la casa!". Y él me preguntaba "¿Vos podés resolver el problema?". Entonces fui ensayando por pedacitos y no creían que iba a poder estrenar. Y estrené en la fecha pactada. Por eso, fue particularmente una emoción. Sobre todo, fue una gran colaboración de los actores y de este compañero que hacía todos los personajes.

- **Como en el teatro independiente hacías todas las cosas que se necesitaban.**

- Era argentino. Y los argentinos, como decía Copani en su canción: "Llo atamos con alambre y seguimos adelante". Los argentinos tienen en general una capacidad notable para resolver con lo que hay y salir adelante, en cualquier parte del mundo que los encuentres. Y a veces no encontrás lo mismo en América Latina y menos en los países desarrollados donde están acostumbrados a la tecnología. Yo cuento siempre que, en otra obra que puse en Nueva York, necesitaba en un movimiento que se levantara el telón, que entrara una maquinaria, bajara el telón y bajara más adelante una especie de instalación, mientras las actrices hacían lo que tenían que hacer. Y yo estaba esperando para ensayar, sentado en la platea, y no arrancaban, no avanzaban. Me voy atrás del telón y pregunto: "¿qué pasa?", y estaban ahí debatiendo los técnicos. Porque vos le ponés la tecnología y entonces es fantástico. Pero el teatro tiene una cosa artesanal en el medio en que nosotros nos movemos, que no se debe abandonar nunca. Ellos estaban viendo cómo hacer: "Tengo que ir midiendo el telón, cómo lo subo, a qué altura". Entonces les digo: "Hacé lo siguiente: medí la altura, ponés un clavito acá, le haces un nudo y lo enganchás, y



se terminó. Lo único que tenés que hacer en la función es enganchar; la medida ya la tenés". Como si hubiera hablado Einstein, me miraron como si fuera un genio.

**- ¿Así de fácil era?**

- Y claro. Porque con la tecnología, acostumbrados a manejar todo con los botones habían perdido la capacidad artesanal que en el teatro no hay que perder. Y hablando de esto, una de las cosas que hay que tratar de rescatar –y es muy difícil con los estudiantes, nosotros se lo vamos enseñando en las clases y en las muestras pero no específicamente- son los oficios teatrales: el vestuarista, el diseñador de luces, el iluminador, el carpintero, el que pinta. Y esos oficios teatrales que son tan importantes, en los teatros oficiales ahora con la historia de la tercerización, al mandar la realización a talleres afuera, se van perdiendo. Se jubilan, se retiran o se mueren, los técnicos más viejos. Los jóvenes no han aprendido el oficio, porque confían en otra cosa. Recuperar lo artesanal del teatro no significa olvidarme de la tecnología que hay que incorporar. En Argentina, vos tenés un escenógrafo como Tito Egurza que ha incorporado lo audiovisual, pero no ha perdido de vista el teatro en su esencia artesanal. Porque en última instancia, todo lo que vos ponés está para subrayar esa comunicación que se establece entre el escenario y el público, que es siempre una comunicación en el aquí y en el ahora del día en que se hace la función. El trabajo de hoy es para hoy y para esto y el de mañana será para este otro; y eso no hay que perderlo.

**- ¿Qué consejos fundamentales les darías a los estudiantes de teatro hoy, sean actores, directores o formadores, profesores de teatro?**

- Que amplíen su cultura, no sólo desde el punto de vista teatral. Eso les va a permitir ver mejor. Cuanto mayor es la cultura, mejor se pueden comprender los personajes, las historias, y en tu oficio específico podés llegar a ser mejor. Si tu cultura es solamente instrumental, si consiste en saber solamente lo que hace falta para hacer esta obrita en el escenario, es limitada. Y el teatro te da la posibilidad de tener mucha mayor cultura; lo demás son accidentes momentáneos, es pura



improvisación. Yo siempre digo: "¿Qué es lo que sabe la persona de sí misma?: que nació y que se va a morir. En el medio, de una punta a la otra es pura improvisación". Entonces, la improvisación será de mayor calidad cuanto mayor sea la cultura que hayas incorporado, porque te ayuda a desarrollara el espíritu. La historia no es un cine continuado que empieza cuando uno llega. La historia empezó hace mucho y cada uno de nosotros es un compendio de la historia humana hasta sí mismo y de la historia de su familia hasta sí mismo. Y todo eso está dentro nuestro, aunque no lo hayamos leído. Pero cuando empezamos a comprender con mayor claridad ideológica aquello que estamos mirando, los horizontes que se nos abren son muchos y la capacidad de conocernos a nosotros mismos se amplía, sabiendo al llegar al día en que se muere quién es uno. Y el proceso de conocerse a sí mismo, que es lo que nos da sentido a través del tiempo, nos permite encontrar una concepción solidaria y fraternal con la gente que nos rodea y con el mundo en general.

**- Creo que en esta entrevista hicimos un recorrido donde se ve justamente la integración de lo humanístico y lo teatral, que la distinción por la Paz también tiene que ver con los premios por el teatro, porque me parece que tu hoja de ruta esta marcada por un objetivo muy claro que tiene que ver con la tradición en que te formaste y con todo lo que lograste desplegar. Te agradezco mucho la oportunidad y el tiempo que brindaste para esta entrevista.**

[scheinindra@yahoo.com.ar](mailto:scheinindra@yahoo.com.ar)

**Palabras clave:** Samek, teatro independiente, dirección teatral, Boero.

**Key words:** Samek, Teatro independiente, stage direction, Boero.