



Poner en escena a René Pollesch: de la consigna a la explosión teatral.
Entrevista a Luciano Cáceres acerca de Ciudad como botín.

Pamela Brownell
(Universidad de Buenos Aires)

René Pollesch llegó a la escena de Buenos Aires por primera vez en 2006, a instancias del Instituto Goethe que convocó a Luciano Cáceres para dirigir *Sex según Mae West*. Antes de conceder la autorización para la representación local de su obra, Pollesch trabajó junto a Cáceres y las actrices sobre los procedimientos fundamentales de su poética. En mayo de este año, el director y un elenco ampliado decidieron redoblar la apuesta-Pollesch estrenando *Ciudad como botín*¹.

En su prolífica trayectoria como actor y director, Luciano Cáceres se ha mostrado siempre dispuesto a los nuevos desafíos. "Hice todo tipo de teatro y me sigue interesando todo. Si ves las distintas obras que dirigí, en realidad no sabés si las hizo la misma persona", comenta. En los últimos años, algunos de sus trabajos destacados como director han sido *Paraísos Olvidados* (2003) de Rodolfo Roca, *Criaturas de aire* (2004) de Lucía Laragione, *4.48 Psicosis* (2006) de Sarah Kane y *Automáticos* (2007) de Javier Daulte

-Ciudad como botín resulta una obra paradójica en cierto sentido: por un lado, se aproxima a una nueva forma de teatro de tesis; por el otro, está construida a partir de un estallido de lo performático. ¿Cuánto de esto pertenece al programa de René Pollesch y cómo trabajaste a partir de él?

-Te cuento un poco el procedimiento que propone el autor y por qué yo lo hago así. Son varias cosas. Primero, él escribe un texto para actores determinados, no para cualquier tipo de actor. Él ya sabe con qué actores va a trabajar; entonces, empieza a llevar los textos y los actores empiezan a elegir qué dicen y qué no:

¹ Véase de Pamela Brownell, "Ciudad como botín: entre el teatro posdramático, el teatro de tesis y el café-concert", en *telondefondo*. Revista de teoría y crítica Teatral (www.telondefondo.org), año 4, N°8, diciembre 2008.



“esto no lo quiero decir”, “este que te puso a vos me gustaría decirlo a mí” o “esto no lo quiere decir ninguno”. Lo que rechazan lo tiene que tirar. Entonces, ahí hay una primera dificultad. Por eso él no da sus obras. Conmigo hizo la excepción después de conocerme acá, de conocer a las actrices. Fue una especie de audición para mí y para ellas. A mí me convoca el Instituto Goethe para dirigir esta obra de él, pero, si no pasaba el workshop de esa semana, no se hacía. Decía que entonces ahí hay una primera dificultad a la hora de poner en escena una obra de Pollesch, porque, originalmente, hay un punto de vista y de acuerdo que tienen los actores que están eligiendo decir esos textos, y se trabaja un poco con el deseo de decir esos textos y con lo que piensan ellos de esos textos. Por algo los eligen. Entonces eso acá ya se vuelve otra cosa. En segundo lugar, Pollesch trabaja con el teatro de la no-representación. Siente que nadie puede hacer de otro. Yo no puedo sentirme vinculado a la historia de Hamlet o sentirme identificado con ese personaje porque no tengo nada que ver con él. El teatro universal parece llevar a eso y de pronto uno se pregunta “qué hago yo en 2008 sintiéndome identificado con eso”, y menos una mujer, porque también está el tema del género. Según el género, se empiezan a atribuir roles y eso lleva a una reflexión filosófica sobre lo que se ve. Si yo tengo un negro en el escenario hablando de la libertad, estoy hablando de la libertad de los negros. Si yo tengo una mujer, estoy haciendo una obra feminista. Si yo tengo un hombre blanco, estoy representando a alguien que está hablando de la libertad de todos. Entonces un poco se debate esta actitud. La cuestión de los géneros y los roles dentro de personajes. Pollesch dice que esto no le interesa. Dice que lo que él hace no es teatro. Claro que, sin embargo, es director de un teatro y gana los premios de teatro más importantes de Alemania.

-¿Ustedes también realizaron el mismo trabajo de selección de los parlamentos para conformar el texto dramático final de la obra?

-No, está la obra completa de él y la traducción. Pero sí me dio la libertad de que, si había algunos textos que no querían decir, que no los dijeran y que, si había otras cosas que querían decir, las dijeran.



-¿Y hubo indicaciones específicas para la puesta en escena?

La consigna para mí era: este texto tiene que ser dicho, no en velocidad, pero sí sin silencios, y eso lleva a una suerte de velocidad. El texto no tiene que ser interpretado. Nunca está interpretado el texto. Lo que sí hay son interpretaciones de situaciones que yo monto en esas escenas. Es como si el texto fuera por un solo lugar, un único discurso, que a veces está dialogado, pero es como cuando dialogamos con nosotros mismos en la cabeza. Tiene esa lógica de un solo discurso. Y en paralelo, hay otra situación, que puede ser representativa, pero no del texto que él me propone. Entonces, en el trabajo con los actores, yo nunca les pedí que actúen esos textos. Por eso es tan difícil esta obra. Ellos me decían "¿Y entonces qué?". Yo quiero que digan el texto y después les estoy pidiendo otra consigna. Por sumatoria, empieza a cobrar sentido, pero no tiene que ser desde la cabeza, porque en cuanto ellos conocen el sentido y lo empiezan a interpretar, se vuelve teatro de interpretación, y ése es el problema del procedimiento que tiene esta obra. Entonces, yo cumplo con el procedimiento que me delega el autor y, a la vez, juego con la puesta que quiero. Finalmente, a mí me parece que lo que él propone, -y por eso el texto se repite- es que quede un concepto, que queden algunas ideas, y que el espectador decida con qué está de acuerdo y con qué no, y que lo siga debatiendo. En cuanto a las acciones, en el texto no hay ni una acción marcada. Lo único que está en la obra son las acciones dentro del texto, que son los cambios de volúmenes. Hay partes que están en mayúsculas que son gritadas al máximo. Después, sí está marcado que está separada por clips, que pueden ser lo que uno quiera. Lo que quieran ellos, en realidad. Por eso, cada uno armó un número. Dolores armó más, porque ella quería cantar. Cada uno eligió lo que quería hacer. Después trabajamos con la coreógrafa para armarlos mejor, para incluir a todos.

-Si bien hoy en día hay cierto consenso en torno a la idea de que todo teatro, por su propia naturaleza, es político, Ciudad como botín se posiciona explícitamente en ese terreno. ¿Cómo pensás vos la relación entre teatro y política, en especial a partir de esta obra?



-Sí, esto es teatro político, por decirlo de alguna manera. Yo creo que está bueno desde este lugar, en donde, si yo voy a hablar de ideas, te voy a contar el discurso, pero no voy a decírtelo como una verdad. No voy a hacer un panfleto de esto. Creo que ésa es la diferencia con el teatro de discurso cuando era un panfleto. Es que en un momento se necesitaba hablar de cosas de las que no se había hablado en mucho tiempo, entonces era necesario y estuvo bien. Lo que pasa es que el cotidiano va más allá. Entonces, si se pone en un lugar intelectual llano, no pasa nada, por más que el actor llore o lo que sea. En cambio, si se pone en un lugar lúdico, me parece que es interesante. Si alguien me dice que hay una obra que habla sobre el manejo empresarial de los gobiernos de las ciudades, no voy. Ahora, si me decís que pasan una cantidad de cosas y además habla de eso, entonces ya es darle otra vuelta al tema. Me parece que el humor también es fundamental, vinculado a lo lúdico. De todos modos, la obra tiene tintes oscuros. En el final, por ejemplo, que está todo ahí bien iluminado en el centro del escenario, de costado están las imágenes de todo el desastre de diciembre de 2001, de los tipos que murieron en Plaza de Mayo. Es en el momento más esplendoroso de la obra. "Mi ciudad, extraño a mi ciudad", pero miren lo que pasó acá.

-En la etapa de los ensayos, ¿qué tanta importancia le dieron ustedes a esos nudos temáticos más referenciales del texto?

-Lo temático se habló, pero, en cuanto se vuelve muy intelectual, yo lo corto. Igual, eso lo hago con una obra intelectual como con una que no es intelectual. Siento que cuando queda mucho en la cabeza y no pasa por otro lado, no pasa nada. Si el actor lo necesita, lo hablamos mil veces, pero yo intento no engancharme con eso, porque es un problema. Además, en este caso, la consigna misma va en contra de eso. Pollesch dice "no seamos intelectuales, estoy pidiendo otra cosa". El texto apunta a lo intelectual, pero lo demás no. Es como si yo pudiera leer este texto mientras estoy viendo otras cosas. Las cosas van dialogando igual, no es que están separadas. Eso hace que algunas cosas las actúen, como en un momento que se ve una familia mirando televisión, mientras se está hablando de venderse en el hogar. Entonces hay una televisión ahí y uno hace de bebé, otro del abuelo, está la mujer



y está el tipo, pero cobra un sentido distinto. Vos te preguntás qué se armó ahí. Parece una familia, porque los ves así reunidos, pero tampoco es la familia ni me explico en eso. No se habla de la familia en la escena, pero toda la gente me dice "la escena de la familia", porque se armó así. Dura tres minutos esa escena.

-Ese mensaje del texto en torno a la generalización de la lógica del marketing y al quién gana y quién pierde con la deslocalización del capital se ve boicoteado por el caudal y la velocidad de los parlamentos que hacen que sea casi imposible seguir lo que se dice.

-Sí, es lo que sucede en la obra. Yo además juego con la idea de la casa inteligente, con la multimedia a full, con todos los filtros que hay, con la imposibilidad que yo tengo de comunicarme con el otro si no me comunico a través de la pantalla, con otra pantalla que hay adentro de un camarín. Hay algo que está coartado.

-Los espectadores, al principio, se interesan por ver lo que pasa en ese sector lateral donde están en muchos momentos los actores, pero donde no se los ve bien. Sin embargo, después se acostumbran a mirar sólo el escenario y la pantalla.

-Eso de arriba no se tiene que ver, tenés que mirar la pantalla. Lo que va para la historia te lo cuenta la pantalla. En la pantalla, vos ves lo que yo elijo que veas. El vivo y el directo tira, por eso al principio pueden estar inquietos por ver. Lo que te da la pantalla es la posibilidad de generar primeros planos y la multiplicidad de espacios. Hay un escenario chiquito, pero le sumamos dos camarines, el pasillo y varias partes más. Hay unos siete escenarios. No podría meter a los espectadores ahí.

-La puesta se maneja en un código muy hiper: hiperkinética, hiper-verbosidad, muchos gritos.



-Eso lo pide el autor. Que por momentos se grite y por momentos se hable fuerte. Hay momentos en que baja un poco, pero después vuelve. La dirección fue muy musical. Tiene que ser no tolerable. Es lo que pide él. Al que no le guste, que se vaya. El otro día se fueron cuatro, hay días que se van diez, hay días que se van tres. Pero bueno, es fiel al procedimiento que él me pide. Yo no sé si yo escribiría una obra así, pero es un procedimiento que le funciona. Yo vi tres puestas de él en Berlín y son una fiesta. Acá se da pero de otra manera. En Buenos Aires, yo tengo que contrastar más. No puedo poner ideas y nada más. En Berlín, la filosofía es diaria. Acá tiene que haber algo más físico, más cuerpo. En Sex... tuve que poner un tipo que contraste con ellas, que las toque, que las manosee. El contraste es necesario. Acá estamos mucho más avanzados en otras cosas, pero lo filosófico, por llamarlo de alguna manera, el tema de las ideas, no es fluido, es aparatoso. Acá cuando hablamos del raciocinio aparece algo más ligado a lo psicológico, el carácter, no al funcionamiento urbano, por ejemplo. Como decía una de las chicas, un grito puede ser un llamado de atención de alguna palabra, de alguna cosa. No se trata de autoritarismo, pero sí de un grito. Si te gritan, te das vuelta, o te detenés o te podés horrorizar. Es un alerta. Y además es música. Pollesch habla de una cosa instrumental.

-¿Cómo fue para vos la experiencia de esta modalidad de trabajo?

-Para mí estuvo bueno, es otra forma de hacer teatro. Tuve que hacer otras concesiones. Yo siempre trabajo con los actores, pero quizás yo quiero que esto sea así y así, y acá tengo que dialogarlo y no puedo hablar de escena, no puedo hablar de personaje, no puedo hablar de muchas cosas, entonces hay que acordar de una manera muy especial.

-En este sentido, ¿cómo describirías aquello que interpretan los actores?

-Los actores interpretan lo que necesita un momento particular de la puesta. No interpretan el texto, pero sí interpretan roles. Rodolfo Roca se pone de hijo de José María Muscari en un momento, porque lo requiere el diálogo. En realidad, como



decía antes, no hay exactamente diálogos. Se generan diálogos suplementarios. Son como dos fuerzas. El de las chicas, en realidad, es un personaje repartido. Tampoco son ellos mismos. Yo elijo a este grupo particular de actores, entonces los hago dialogar con eso. Y yo también elijo a este grupo particular de actores, entonces los hago dialogar con eso. Dolores quiere cantar y canta; el otro tiene dificultad, pero lo hace igual; Rodolfo no quería cantar, pero me pidió leer un poema; Muscari también hace lo que quiso hacer. Desde ese lugar es el aporte de cada uno y acá firmarían todos. Yo le pongo un orden y me volví loco en armar un lineamiento general de todo esto. A esto me refería también cuando hablaba de la forma de trabajo que tuvimos. Ellos no tenían ni idea, y nunca pueden tener idea porque no están hablando con el otro personaje y no saben lo que se ve en totalidad. Imaginate vos ensayando una escena con alguien que está metido en un baño en el piso de arriba. Es imposible. Dialogan por la cámara. Dialoga el espectador, que es el que junta todo. Es posible si después ven la edición y entienden. En eso se parece un poco más al cine. Igual está todo muy pautado. Yo sé en qué momento los va a mostrar la cámara y hasta con qué tipo de cuadro. Fue un trabajo más grande. Y al mismo tiempo tiene que ser roto, caótico, porque si esto fuera todo prolijito sería una cagada. Tiene que dar lugar al accidente y tiene que poder volver del accidente.

-¿Por esto se vuelve importante la figura del apuntador?

-En el teatro donde trabaja Pollesch, siempre hay un apuntador. Los actores del teatro están contratados por doce obras anuales. Por ahí hacen el lunes y martes Pollesch, el jueves y viernes, Miller, y después el domingo y el otro lunes les toca otra cosa. Los mismos actores tienen en la cabeza doce y hasta catorce obras, porque son compañías estables de un teatro. En este caso, de la Volksbühne. Al apuntador lo vi en las obras de Pollesch, en Sarah Kane y en La muerte de un viajante. En algunos casos está sentado en la primera fila con una lucecita. En otros, como en las obras de Pollesch, lo tiene incorporado a la movida. En una de sus obras, era una chica gorda que iba para todos lados comiendo torta. Era muy divertido. Lo que yo quería recuperar, que a mí me quedó de las obras de René, es



que son fiesta. El clima es de fiesta. Acá también, a estos pibes los ves disfrutando. Aunque arrancan con toda una movida de sufrimiento.

-Más allá de que no puede decirse que cada uno tenga un personaje, en esa secuencia del final en la que cada uno habla de su experiencia con la obra, se nota una diferencia entre el ellos mismos actuando y el ellos mismos no-actuando, por decirlo de alguna manera.

-Si se pudiera hablar de un personaje, sería una versión de ellos mismos muy puestos. Además es algo muy teatral, en el sentido más directo de la palabra. Tienen que salir al público, tienen que cantar, bailar. En esa parte del final, está más o menos establecido de qué va hablar cada uno, pero varía todas las funciones.

-La secuencia inicial del secuestro del elenco de Sex.. en su última función no estaba en la obra original. ¿Cómo surgió esa idea?

-Yo con eso quería darle una vuelta al hecho de que es una trilogía. Buscar un puente. Todo lo del Goethe que se ve en el video pasó de verdad. La gente no sabía y las actrices no sabían en qué momento iban a pasar las cosas. Yo ensayé aparte por bloques y les iba diciendo en el momento cuándo pasaba cada cosa. Había agregado una cámara y la ponchadora. Durante toda la obra fueron interviniendo, entrando con revólveres, y mientras tanto seguía la función. Resultó muy bien. Lo que sí se hizo especialmente para el video fue la parte de la camioneta.

-Acercas del sufrimiento que antes mencionabas, en la primera función que vi, varias veces los actores hacían alusión al padecimiento que parecía causarles estar haciendo esta obra. Después lo escuché menos, pero de todos modos siguió presente esa sensación, un poco en broma y un poco en serio, de una suerte de martirio actoral.



-A las actrices, por ejemplo, les pasaba que no querían hacer esta obra, entonces yo lo potencié a propósito. Les decía "acá están forzadas a hacer esto". Además, yo les puse como condición que o estaban las tres o no estaba ninguna. Por otro lado, está el personaje de Héctor que se ve como corrompido toda la obra. No tiene texto. Él también está obligado a estar acá, porque secuestraron a todo el elenco de Sex... Lo hacen cantar desnudo y él tiene que cantar. En los ensayos, había complicaciones para coordinar horarios o para aprenderse la letra, así que había algo de ese clima de sufrimiento y me pareció bueno blanquearlo.

-En cuanto a los clips, y vinculado a lo que decías de que la dirección fue muy musical, en la puesta estos momentos funcionan como un pequeño descanso de la palabra, sobre todo una canción en especial que está en un idioma ajeno a la gran mayoría

-Sí, funciona así. En Sex... teníamos el Parole con esa misma idea. Los clips en general funcionan como una pausa musical en medio de algo que viene muy arriba. Además, en esa canción que mencionabas, lo que sucede como contraste es que ellos recuerdan Sex... Las imágenes que se ven en la pantalla son de Sex... Entonces se genera un momento nostálgico a partir de lo que ellos están actuando. Fue un pedido de ellos. "Queremos que haya un video de Sex... porque para nosotros fue lo más importante". Así que, sobre todo con los clips, hay algo del histrionismo del actor que yo lo pongo todo ahí. Y después está esta cosa, esta situación que te provoca el actuar, medio de burdel, que vos tenés que mostrar tu cuerpo. Por esto usé la situación del escenario chiquito y de salir a hacer números. Está pasando todo lo otro, pero al momento de salir a hacer los números, no importa que estés llorando, que te esté pasando otra cosa. No importa que estén peleados entre sí. Tienen que bailar y tienen que bailar, que es lo que pasa en la puesta. Hay algo que te lleva a pasar a otra etapa, y después vuelve la cosa.

-Retomando el tema de lo político, ¿la puesta ya la tenías pensada antes de que Mauricio Macri ganara las elecciones para jefe de Gobierno de la



Ciudad? ¿Hasta qué punto es una crítica directa al modelo de gestión que él representa?

-El caso de la lectura Macri de la obra es muy particular. Vamos al cotillón y había una máscara de Macri como había una de Bin Laden y una de Mickey Mouse. Era barata y yo pensé "ésta la vamos a tener". Si no fuese Macri, si hubiésemos estrenado el año pasado, sería Telerman. Igual, la máscara de Telerman no está. Y la de Macri ya estaba mucho antes de que fuera jefe de Gobierno, porque ya era un personaje público. Es el jefe de turno. Ésta es una ciudad que quiere ser administrada como una empresa, y no desde esta gestión, sino desde la anterior y la anterior. Lo que genera es que nosotros dejamos de ser ciudadanos y nos convertimos en consumidores medio forzosamente.

-Esto tiene mucho que ver con algo en particular de ese video del comienzo, que también, como tantas cosas en esta puesta, resulta interesante para pensar la tensión entre representación teatral y realidad. Me refiero a cuando van en la camioneta y se ven las escenas de la ciudad, y especialmente las tomas de los cartoneros. Más allá del juego de ese video, también éste permite traer esas imágenes reales de afuera e insertarlas ahí en ese momento.

-Ambas cosas se dieron a la vez. Al mismo tiempo que estábamos filmando, estaba pasando. No es que dijimos "vamos a buscar Soldati". Lo hicimos todo en el mismo momento. Al lado del que manejaba puse a la chica con la cámara y la otra iba atrás filmando las escenas. Teníamos 45 minutos en el Goethe y una hora frente al CCC. En el trayecto real de allá acá, en lo que nos tomó llegar desde el Goethe hasta el CCC, metí toda la secuencia de las chicas más todas las imágenes de la chica que tomaba la ciudad y que filmaba a Guillermina, la que manejaba. Y después tuve una hora en la camioneta haciendo la parte de los chicos.

-Hay muchas cosas que pueden pensarse a partir de esta obra...



-Tiene muchas lecturas. El otro día alguien me hablaba del encuentro entre Héctor y Guillermina y cómo se iba construyendo una historia entre ellos. Porque yo también les tenía que dar algo. Yo quería que hubiera otras lecturas. Eso también empieza como algo muy violento, y de golpe se empiezan a encontrar, y cuando se encuentran termina siendo violento también. Ninguno de los dos está en el texto, pero yo puse un chico para que contraste con las chicas y una chica para que contraste con los chicos. Ella fue la que organizaba toda la movida del secuestro. En el Goethe, ella estaba metida entre el público. Todo eso lo vio la gente ese día. Se paró, estaba con un arma, y secuestró primero al apuntador. Pasó todo de verdad ahí.

-¿A qué se debió la elección de hacer la obra en el Centro Cultural de la Cooperación?

-Yo no armo un espectáculo para cualquier sala ni para cualquier teatro. Yo trabajo con el espacio. A mi me parece que hacer una obra con este discurso en el Centro Cultural de la Cooperación no es lo mismo que hacer esta obra en el Multiteatro. Me parece que potencia. Que acá haya un departamento de estudios sociales y que esta obra esté acá debería potenciarse.

-¿Qué pudiste observar en torno a la recepción de la obra?

-En lo que me llega del público hay dos vertientes: me interesó y no me interesó. A muchos les gusta más que Sex... incluso, porque permite escuchar un poco más. Y también hay muchos a los que no les gusta. Creo que tiene que ver con que prefieren un teatro más ortodoxo. "No entiendo", me dicen. Y en realidad no hay que entender. Ésta es la propuesta. Y un poco, si estamos así, es porque no entendemos nada. Estamos acostumbrados a que piensen que no entendemos nada, entonces nos ponen un cartel "La ciudad trabaja", que lo meto en la obra,



pero que en realidad debería ser, “La ciudad trabaja y roba” o “La ciudad trabaja y elige qué hacer con sus aportes” y no entendemos nada.²

pamela_brownell@yahoo.com.ar

Palabras clave: Cáceres - Pollesch - Ciudad como botín - no representación teatro político

Key words: Cáceres - Pollesch - Ciudad como botín - no-representation - political theatre

² Entrevista realizada el 16 de julio de 2008