



rtc 39

revista teatro/celcit

Revista de teatrología,
técnicas y reflexión
sobre la práctica
teatral iberoamericana .
Editada por el CELCIT,
Centro Latinoamericano
de Creación
e Investigación Teatral.

SEGUNDA ÉPOCA
AÑO 20, NÚMERO 39
2012

ISSN 1851- 023X

JUAN CARLOS GENÉ (1928-2012)

Revista Teatro/CELCIT

Número 39

5 ■ *Carlos Ianni*
EDITORIAL

R ETRATOS DE FAMILIA

7 ■ *Verónica Oddó*
CONTANDO EN FOTOGRAFÍAS PARTE DE NUESTRA HISTORIA EN CARACAS, DESDE 1981 A 1993

54 ■ *Hernán Gené*
STARDUST MEMORIES

D ESEDE EL CELCIT

59 ■ *Luis Molina López*
MÁS QUE AMIGO, HERMANO

61 ■ *Elena Schaposnik*
PARA JUAN

63 ■ *Teresita Galimany*
LA PRESENCIA DE UN MAESTRO

D ONDE QUIERA QUE ESTÉS

66 ■ *Pepe Soriano*
QUERIDO JUAN...

67 ■ *Walter Santa Ana*
AL HOMBRE DE LA PALABRA

68 ■ *Mauricio Kartun*
BICHO DE TEATRO

69 ■ *Juan Carlos De Petre*
UNA CARTA UN TANTO EXTRAÑA

70 ■ *Claudio Di Girólamo*
TRES MIRADAS DESDE EL MISMO ESPEJO

76 ■ *Luis Masci*
TREN SIN RIELES EN LA MEMORIA DE ALGUNOS DÍAS

82 ■ *Florencia Saraví Medina*
LAS DELICADAS CRIATURAS, RECURRENCIAS Y EL COMINO

86 ■ *Maia Francia*
EXPERIENCIAS INOLVIDABLES Y TRANSFORMADORAS

90 ■ *Daniela Catz*
ACTO DE AMOR

93 ■ *Eloísa Tarruela*
JUAN, EN LOS SUEÑOS, EN EL ACTO



Revista Teatro/CELCIT

Número 39

COMO YO LO RECUERDO

- 95 ■ *Carlos Gorostiza*
RECORDANDO A JUAN
- 97 ■ *Roberto Cossa*
MI RECUERDO
- 99 ■ *Federico Luppi*
SOBRE JUAN
- 101 ■ *Olga Cosentino*
ADIÓS A JUAN CARLOS GENÉ
- 104 ■ *Guillermo Heras*
MEMORIA Y MAESTRÍA
- 106 ■ *Alberto Isola*
UNA CONVERSACIÓN MOMENTÁNEAMENTE SUSPENDIDA
- 108 ■ *Carlos José Reyes*
RECUERDOS DE JUAN CARLOS GENÉ
- 112 ■ *Nissim Sharim*
JUAN CARLOS: IMAGEN
- 114 ■ *Ugo Ulive*
RECORDANDO A GENÉ
- 116 ■ *Basilio Álvarez*
EL ÁNGEL DE DOS CABEZAS
- 119 ■ *Violeta Zorrilla*
EL GRAN DEMIURGO

TEATRO COMO FILOSOFÍA

- 121 ■ *José Monleón*
ÉTICA, MISTERIO Y TEATRO
- 130 ■ *Ivana Costa*
JUAN CARLOS GENÉ Y SÓCRATES
- 136 ■ *Jorge Landaburu*
SI UN GRAN HOMBRE...
- 141 ■ *Magaly Muguercia*
PONER EL CUERPO
- 148 ■ *Carlos Cordero*
APROXIMACIONES

ANTICIPO

- 160 ■ *Olga Cosentino*
CAPITULO 5

Revista Teatro/CELCIT

Número 39

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana
Editada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT

SEGUNDA ÉPOCA / AÑO 20 / NÚMERO 39 / 2012 / ISSN 1851-023X

COMITÉ EJECUTIVO INTERNACIONAL

Director General LUIS MOLINA LÓPEZ

Directores ORLANDO RODRÍGUEZ · CARLOS IANNI · ELENA SCHAPOSNIK ·
HÉCTOR RODRÍGUEZ MANRIQUE

Delegados Especiales VERÓNICA ODDÓ · FRANCISCO GARZÓN CÉSPEDES ·
CONCHA DE LA CASA

REVISTA TEATRO/CELCIT · STAFF

Editor LUIS MOLINA LÓPEZ

Director CARLOS IANNI

Redacción MAGALY MUGUERCIA

Consejo de Redacción CARMELINDA GUIMARAES ·

MARÍA DE LA LUZ HURTADO · FRANCISCO JAVIER · JOSÉ MONLEÓN ·
CARLOS PACHECO · CARLOS JOSÉ REYES · BEATRIZ RIZK ·
ORLANDO RODRÍGUEZ

Consejo Asesor EUGENIO BARBA · MARCO ANTONIO DE LA PARRA ·
CLAUDIO DI GIRÓLAMO · GUILLERMO HERAS · JUAN ANTONIO HORMIGÓN ·
PATRICE PAVIS · ROBERTO PERINELLI · EDUARDO ROVNER ·
JUAN VILLEGAS

Diseño y puesta on line MOEBIUS DIGITAL · moebiusdigital.com.ar

Las notas expresan el pensamiento de los autores y su publicación no supone,
necesariamente, adhesión por parte del editor ni la dirección.

Redacción y administración: Moreno 431, (1091) Buenos Aires. Argentina
Teléfono: (5411) 4342-1026 · e-mail: correo@celcit.org.ar · web: www.celcit.org.ar



EDITORIAL

Por Carlos Ianni

Aunque su fama lo precedía, lo conocí personalmente una mañana de 1984 en Buenos Aires. Había viajado especialmente desde Venezuela para apoyar la realización del Encuentro Regional de Investigadores de la Historia del Teatro de América Latina, que Francisco Javier, en ese entonces Presidente del CELCIT de Argentina, había organizado. Fue un encuentro breve en el que me enteré del trabajo que estaba haciendo en Venezuela y de las actividades que llevaba a cabo con el Grupo Actoral 80, que había fundado en Caracas y dirigía.



Juan Carlos Gené junto al elenco de *Factor H* (2008)

Volvimos a encontrarnos en 1986, cuando en un nuevo viaje a Buenos Aires, y también a partir de una iniciativa del CELCIT, dictó el taller “Conducción del actor en el proceso de la puesta en escena” en el desaparecido Teatro Fundart. Fueron unas pocas jornadas, deslumbrantes para mí, que me señalaron que ahí había un tipo que había que aprovechar, que tenía una sabiduría, una claridad y un rigor conceptual que parecían inagotables.

Pero no fue sino en 1987 y en Venezuela donde empezó a forjarse una sólida amistad que me acompañaría durante casi 25 años. La vida, generosa, permitió que volviéramos a reunirnos dos o tres veces por año, ya sea en Caracas, Bogotá, Cádiz, Madrid o en sus cada vez más frecuentes viajes a Buenos Aires. Y fue en esos encuentros donde, desde el CELCIT, empezamos a planificar su regreso al país con la meta puesta en 1993. La elección del plazo

no era arbitraria: pensaba que era el que el Grupo Actoral 80 necesitaba para consolidarse y poder seguir adelante sin él como ha hecho. Recuerdo su preocupación a la que me costaba dar crédito: “¿Podré ganarme la vida en Buenos Aires? ¿Se interesará la gente de teatro por lo que podría llegar a aportar?”...

Y llegó ese año y, con él, el regreso de Juan a la Argentina, luego de casi veinte años de ausencia. Contar con él, en forma permanente, como maestro de actores y directores, como dramaturgo, como actor y como director significó para el CELCIT un cambio cualitativo. Es imposible hoy poder imaginarse al CELCIT sin Juan. Sabemos que ya no está pero aún, si nos distraemos por un momento, esperamos verlo llegar a sus clases, a sus ensayos o a sus funciones.

Nos ha dejado un legado inmenso. No solo sobre procedimientos técnicos en cuanto a la actuación o la dirección, aunque eso solo ya sería abrumador. Sino una sólida concepción sobre el teatro como celebración de la vida, de arte con dimensión humana, y una férrea postura ética sobre la profesión.

Ya sea teniendo Juan 60, 70 u 80 años yo siempre decía “Ojalá cuando tenga la edad de él pueda hacer la mitad de las cosas que hace”. Tal era la pasión con la que abordaba su trabajo, una pasión que desbordaba una energía que parecía no encontrar obstáculos.

Durante casi 25 años compartimos sueños y proyectos, muchas veces concretados, nos lanzamos a aventuras creativas con alegría, importándonos más los procesos que los resultados... Compartimos también nuestras preocupaciones sobre la realidad profesional y alguna que otra frustración. Siempre digo, y lo voy a repetir aquí: Juan fue para mí no solo un maestro del teatro sino también de la vida.

Lo echamos mucho de menos. Pero, al mismo tiempo, celebramos su vida plena, apasionadamente creativa, su derroche de talento. Fue y es fuente de inspiración y ejemplo para todos los que día a día hacemos del CELCIT una realidad que persigue una utopía: una América Latina integrada culturalmente, unida y solidaria.

Esperamos ser merecedores de la confianza que depositó en nosotros.

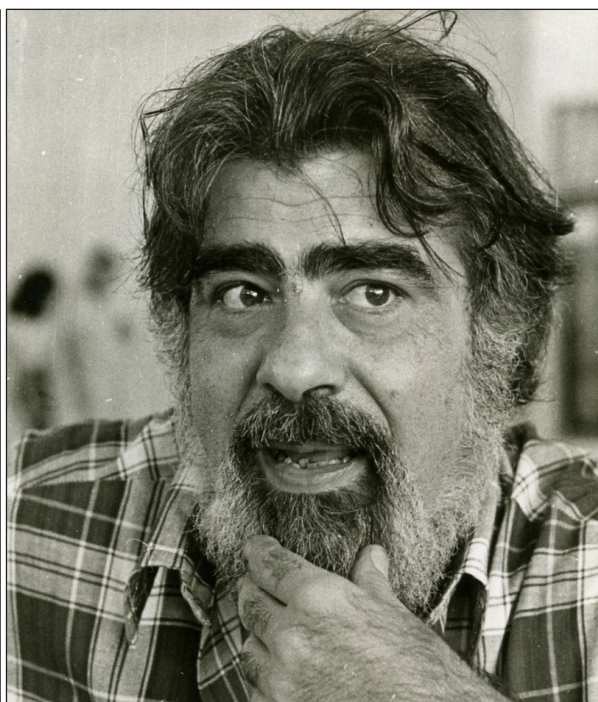
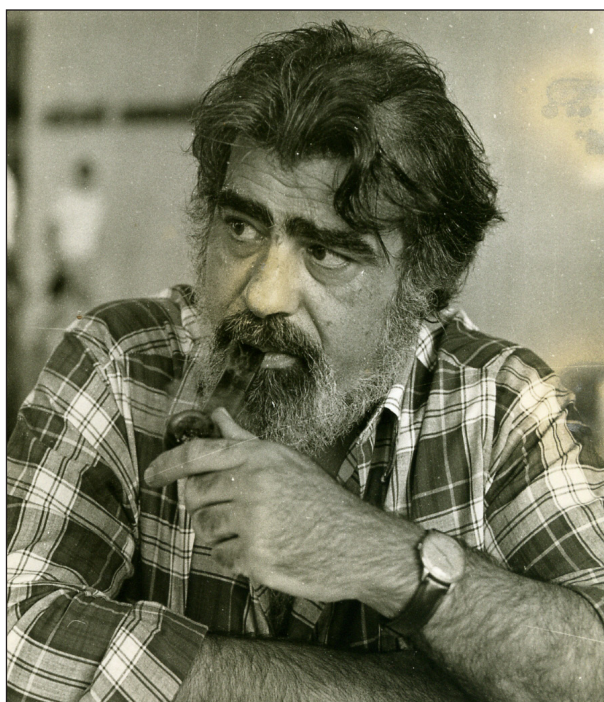


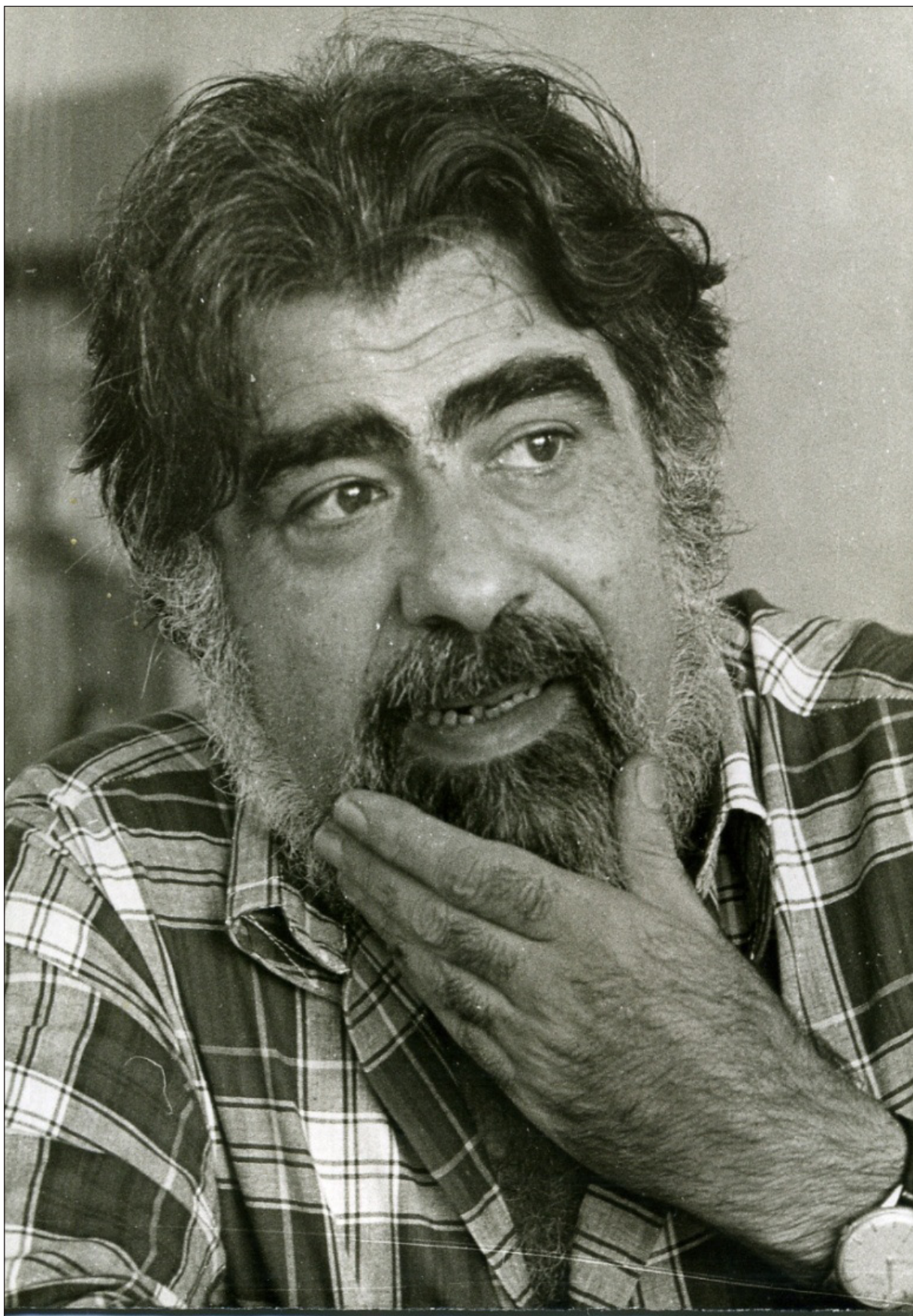
CONTANDO EN FOTOGRAFÍAS PARTE DE NUESTRA HISTORIA EN CARACAS, DESDE 1981 A 1993

Por Verónica Oddó



En 1992 en un ensayo de *Guarda mis cartas*.
Al año siguiente nos vendríamos a Buenos Aires.





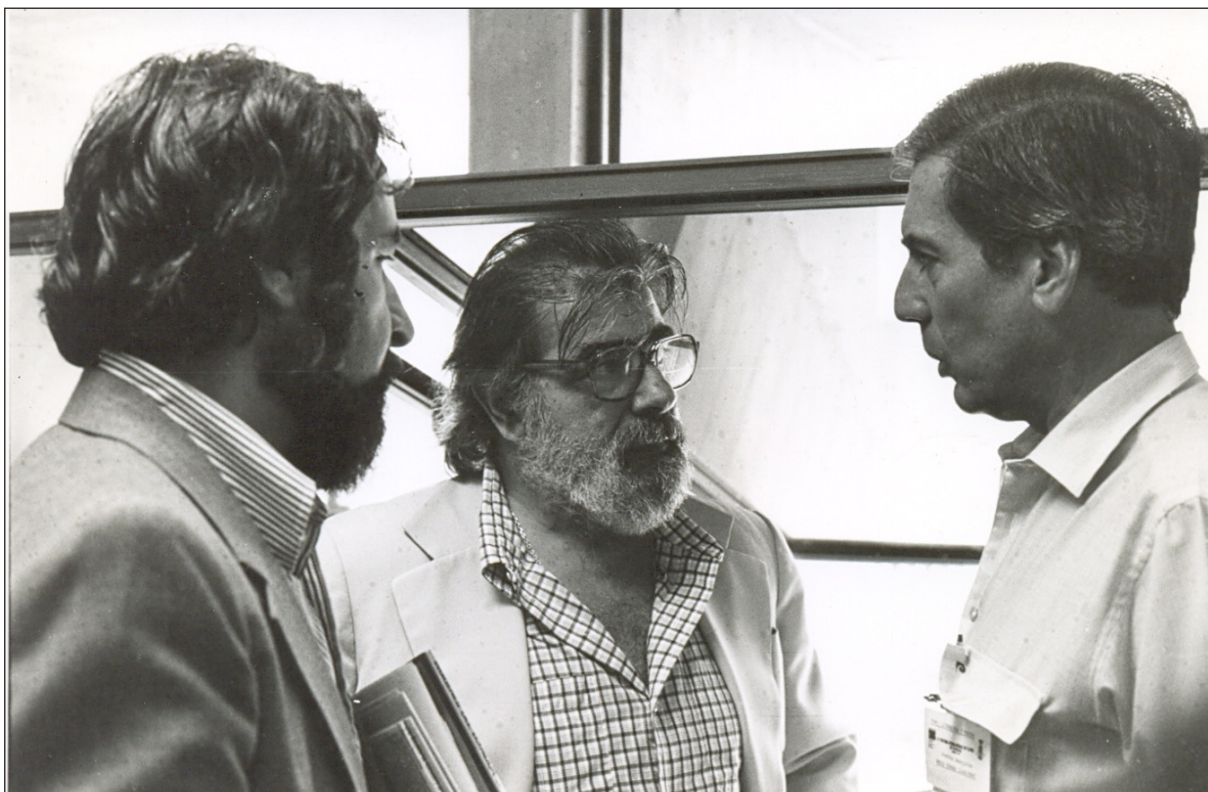
Así era Juan Carlos Gené en 1981 cuando lo conocí en Caracas, Venezuela. Un señor con fama de genio del teatro, con fama de muy mal genio.



Juan al micrófono; sentados: Orlando Rodríguez; Luis Molina López, Director del CELCIT; María Teresa Otero Silva, Presidenta del Ateneo de Caracas; Carlos Giménez, Director del Grupo Rajatabla.



Chacho Dragún al micrófono. 1982.



Luis Molina, Juan y Mario Vargas Llosa. Festival de Teatro de 1983.



Con José
Donoso. 1983



Así era yo cuando, en 1981, llegué a uno de sus talleres, interesada, como docente de movimiento para actores, bailarines y otros oficios del escenario, en interiorizarme del trabajo del actor. Mi primer trabajo como actriz, comenzado en ese seminario, dio origen al GA80 en julio de 1983.

Esta soy yo en el rol de la Polla en *Variaciones Wolf*, adaptación de JCG de *La niña madre* de Egon Wolf, primer montaje del GA80. Julio 1983.



Fermín Reyna
y yo

A ese estreno llegó invitado por el CELCIT de Caracas, el autor de la obra original, el chileno Egon Wolf.

Recuerdo con enorme emoción la pequeña ceremonia que se hizo en la Sala Rajatabla, después del estreno, en donde hablaron varias personalidades del teatro venezolano, chileno y argentino, dando la bienvenida al Grupo Actoral 80 al panorama cultural de esa Caracas que albergaba al exilio latinoamericano.

En noviembre de ese mismo año estrenamos, en una experiencia conjunta del GA80 en pleno con el grupo ALTOSF de Juan Carlos De Petre (quien además dirigió el montaje) *Esta noche se improvisa en busca de personajes*, con motivo de alguna fecha conmemorativa de Pirandello.



JCG con Juan Carlos de Petre



Gené de pie, Oddó de espaldas y a la derecha Carlos Cordero. El resto es público. Cuenta un cuento en un idioma inventado por él, produciendo un silencio mágico.





En esta foto, Alex Hernández, Fermín Reyna, Juan Carlos Gené, Ricardo Lombardi y Carlos Cordero.

En marzo de 1984 debíamos estrenar, en el recién inaugurado Ateneo de Caracas, una obra escrita por un compañero del grupo, también argentino, Ricardo Lombardi, obra que permitía incluir a los egresados del Primer Taller Actoral de ese año. *Pedazos* se hizo con la dirección de JCG (y la mía en todo lo que se debía montar coreográficamente). Además de los alumnos, trabajábamos todos los actores del GA80.



Esta es Gladys Prince, la protagonista de la historia. Al frente de ella Ricardo Lombardi. Todos los demás, atrás.



Yo, en *Pedazos*

....Después de haber bajado esa escalera muy lentamente, envuelta en el manto de la Virgen de los Dolores (incluido el corazón rojo atravesado de puñales), que pesaba como 12 kilos. Al llegar abajo me desprendía de él y surgía esta, bailando al ritmo de unos tambores muy contagiosos para desaparecer serpenteando escaleras arriba... *Pedazos* se estrenó en la Sala Ana Julia Rojas del Ateneo de Caracas en noviembre del 1983.

El año 84 fue el año de *Golpes a mi puerta*, obra escrita, dirigida y actuada por Juan Carlos Gené, en el personaje de Cerone. El actor que Juan quería para ese rol, y con quien llegamos a hablar para proponérselo, era Héctor Duvauchelle, extraordinario actor chileno miembro de la Cía. de los 4, residente también en Caracas en esos años. No pudo ser.



Juan Carlos Gené como Cerone. Esta es la foto de portada del libro que editó el Centro Gumilla de la Orden de los Jesuitas de Caracas.



En ensayo.



En función.”...Y Dios no se ocupa de política, ¿verdad hermanita Ana? No, señor Cerone, sólo de la justicia...”



Ana y Úrsula ante el Sagrario. Úrsula es Chela Atencio.



Ana espera a Úrsula en medio del toque de queda. Primeros ensayos.



Llevar a Ana, Fermín Reyna y Héctor Rodríguez M, actual director del GA80 en Caracas. Todavía guardo ese chal. Es el mismo que utilicé en la película ocho años después. Un detalle.



Chela Atencio, Alex Hernández (Pablo) y yo. En ensayo.

Desentrañando una escena.





Después del foro dominical.

La obra tuvo tal repercusión en la Iglesia de Caracas, que vinieron monjas de todo tipo a las funciones y los domingos nos quedábamos a un foro con la gente que quería saber más de los personajes, de los conflictos de la obra. Rara vez aparecían inquietudes relativas a los actores. El diálogo se armaba en torno a las circunstancias de la trama.

La Sala que albergó esta primera temporada de *Golpes a mi puerta* se llamaba “Juana Sujo” y era una casita en una calle residencial de Caracas, de modo que se ocupó parte de la estructura verdadera de la casa, lo que le daba, supongo, un toque de posible realidad muy inquietante. Las otras temporadas serían en teatros más tradicionales: Rajatabla y Teatro Nacional.



Y esto es *Ardiente paciencia*. De Antonio Skármeta.

Puesta en escena que hicimos entre diciembre de 1984 y marzo de 1985. Solo alcanzamos a hacer cuatro funciones en la Sala Alberto de Paz y Mateos de Caracas. El motivo de tan corta temporada fue nuestra primera invitación internacional, de Madrid venía. Me parece que al Festival Internacional de Otoño... que se hace en primavera. Debíamos llevar *Golpes a mi puerta* y *Ardiente paciencia* a la regia Sala de Bellas de Artes.



Juan Carlos Gené como Pablo Neruda y Héctor Rodríguez como el cartero.



La señora Rosa le reclama a don Pablo la clase de metáforas
que le enseña al carterito...



MADRID, marzo de 1985

En el Paseo Recoletos, Madrid, buscando la crítica del ABC. La foto la sacó mi hermano Willie Oddó, que estando en Inglaterra había alcanzado a llegar a la última función de *Golpes de mi puerta*. Él, como el resto de mi familia, nunca me había visto actuar.

MADRID

DIARIO "ABC" 10 MARZO 1985.

DOMINGO 10-3-85 ESPECTACULOS

V Festival Internacional de Teatro

«Golpes a mi puerta», teatro de combate de Juan Carlos Gené, por el CELCIT

Título: «Golpes a mi puerta». Autor y director: Juan Carlos Gené. Escenografía: José Luis Gómez Fra. Interpretes: Verónica Oddio, Herclia Velázquez, Chela Atencio, Alex Hernández, Fermín A. Reyna, Juan Carlos Gené, Carlos Cordero, Héctor Rodríguez, Iralda Tapias, Gladys Prince, Dimas González. Montaje del CELCIT, Venezuela. Teatro Círculo de Bellas Artes

Después de su excelente presentación con «Ardiente paciencia», el grupo venezolano CELCIT ratifica su alta calidad con «Golpes a mi puerta», de la que es autor Juan Carlos Gené, alma del grupo, un extraordinario actor dueño de todos los registros necesarios para incorporar personajes tan dispares como su idílico Neruda del primer día y su hipócrita, fariseico, implacable alcalde Cerone de esta nueva comedia.

«Golpes a mi puerta» plantea con elocuencia rayana en el melodrama la situación trágica de no pocos pueblos hispanoamericanos, afligidos por tensiones sociales y políticas que los mantienen en un permanente estado de revuelta, de guerra civil, de intervención de los países vecinos en una pugna de influencias de potencias extranjeras que aspiran a imponer sus radicalmente opuestas concepciones sociales.

Situación límite. Un joven agitador encuentra refugio en la casa-convento donde viven y trabajan unas monjitas que han renunciado a la paz conventual, a los hábitos tradicionales, en un movimiento eclesial que aspira a identificarse con el pueblo que lucha por su libertad frente a oligarquías opresoras y presiones extranjeras. El alcalde Cerone, cabeza visible

del bando opresor, trata de obtener que las monjitas entreguen a su protegido a fin de evitarse roces con la jerarquía eclesiástica. Lo que resulta de esta situación es el choque irreconciliable entre la conciencia de una de las monjas, Ana, y la propuesta de mentir para salvarse.

La comedia está tratada con gran habilidad dialéctica, y si su tendencia es clara, Gené ofrece al espectador las razones opuestas, intercalando entre unas y otras, por medio de transparencias ajenas al conflicto en sí mismo, pero interpoladas en él, textos evangélicos que subrayan la tesis populista, rebelde, del bando popular al que por motivos de fe y caridad se une irremediabilmente la heroína.

Hay que destacar el espléndido trabajo como Ana de Verónica Oddio, una actriz llena de recursos técnicos, dotada de una capacidad de sinceridad, emoción y naturalidad, sólo asequible a actrices de primerísimo orden. En todo momento se muestra humana, sensible, femenina, elevada y emocionante. Suyo es el gran papel de la obra. Le hace el parangón Gené, en magnífico actor. Su creación es riquísima, sugestiva, llena de matices. Estamos ante dos actores de primera línea. Chela Atencio es eficaz, segura, válida alternativa al tipo de Ana. Alex Hernández da una fría naturalidad a su idealizado tipo de luchador cercado. El resto del reparto actúa con loable disciplina. Están cuidados los sonidos, verdaderos personajes secundarios. Manejado con soltura un decorado emergente, apropiado a la trashumancia del festival.

Merece elogio el CELCIT venezolano, que debería tener más días y local más amplio a su disposición para ofrecer su buen trabajo a sectores más amplios del público madrileño. Como simple muestra corrobora la ya establecida opinión de que en Venezuela se hace una fecunda labor de creación teatral. Para el intercambio sería conveniente disponer de medios recíprocos planeados con mayor perspectiva. El Festival sirva, pues, de simiente para ese más elaborado reconocimiento.

Lorenzo LOPEZ SANCHO

La figura de Mozart, a debate en el Club Cultural Zayas

Madrid. S. E.

«La película «Amadeus» no es una biografía de Mozart, sino una fantasía en torno a ciertos aspectos de su vida.» De esta manera definió el doctor Vallejo-Nágera, psiquiatra, la cinta recientemente estrenada durante una cena-coloquio que mantuvo el pasado viernes en el Club Cultural Zayas, y en la que también intervino el crítico de música Antonio Fernández-Cid.

Tanto el uno como el otro se refirieron a esta deformación del gran músico que se nos ofrece en la película. En opinión de Fernández-Cid, es quizá ésta «la faceta más desleal y discutible de una película realmente colosal». Por su parte, Vallejo-Nágera se preguntaba hasta qué punto era necesario defor-

Crítica de Lorenzo López Sancho que apareció en el ABC de Madrid el 10 de marzo de 1985.

El nombre de Juan Carlos Gené y su grupo venezolano había dejado una huella de respeto y admiración en Madrid.



De regreso en Caracas parte del grupo empieza a ensayar una obra del venezolano Ibsen Martínez, dirigida por Enrique Porte. En ese momento, el joven director venezolano había regresado hacía poco tiempo a Caracas, después de una larga permanencia en el Drama Center de Londres. También era parte del equipo docente del CELCIT.



Carlos Cordero y Juan Carlos Gené



Con Norberto Vieyra. Este personaje le permitió a Juan desplegar sus dotes actorales a pleno, sorprendiéndonos con su comicidad y desparpajo. Y creo que también a él.

Este proyecto completaba el repertorio que debíamos llevar ese mismo año a Buenos Aires. Era la primera vez que Juan venía a su país mostrando los frutos de su trabajo en Venezuela. En julio de ese año llegamos a Buenos Aires con cuatro obras: *Variaciones Wolf*, *Humboldt y Bonpland*, *Ardiente paciencia* y *Golpes a mi puerta*. En nueve días debíamos mostrar nuestro repertorio en las diferentes salas del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires y algunos lugares del interior. Menudo reto para este grupo venezolano que sentía la enorme responsabilidad de hacer una temporada inolvidable para el público porteño. Era la mejor manera de retribuir a nuestro director y guía.



Conferencia de prensa en el hall de la sala Casacuberta
en el Teatro San Martín de Buenos Aires.



Elenco completo más actores invitados. Norberto Vieyra (invitado) es el primero de pie a la izquierda; hacia la derecha Fermín Reyna, Hercilia López (invitada), Enrique Porte (director de *Humboldt y Bonpland*, Héctor Rodríguez Manrique y Dimas González. Abajo a la izquierda Alex Hernández, Iraida Tapias (invitada), Carlos Cordero, Ricardo Lombardi, Gladys Prince, Jimmy Magüida (músico invitado), Verónica Oddó y Chela Atencio.

Finalizamos la gira en el Teatro Solís de Montevideo donde tuvimos el privilegio de contar con la presencia de don Atahualpa del Cioppo, personaje ineludible del teatro latinoamericano.

Al finalizar la última función, el personal del teatro, con el que habíamos compartido días enteros para llegar a tiempo con cada obra, nos hizo uno de los homenajes más bonitos que me haya tocado presenciar. Mientras saludábamos todos los integrantes del grupo venezolano desde el escenario, se abrieron las puertas del precioso teatro y por cada puerta entró un grupo de acomodadores en formación, aplaudiendo y avanzando, mientras desde atrás, desde las entradas al escenario iban apareciendo todos los trabajadores de entre cajas, también aplaudiendo, hasta dejarnos encerrados en un círculo de respeto y amistad, a modo de saludo y despedida. Hermoso.

Y volvimos a Caracas...

El grupo había perdido la inocencia. La gira nos había hecho crecer y con ello, las diferencias entre nosotros se acentuaron. Pequeña crisis interna. No recuerdo detalles, sino que

trabajamos en pequeños grupos, en iniciativas distintas. Una de ellas la propuso el director Enrique Porte: dirigirme en uno de los monólogos de Dario Fo, *La donna sola...* Aceptamos.

Pero simultáneamente Juan había sido invitado a Buenos Aires para dirigir la mismísima puesta en escena que habíamos llevado nosotros de *Ardiente paciencia*. Nos habían permitido hacer sólo una función porque los derechos para Argentina los tenía el Teatro San Martín. Juan respondió que no podía hacer la puesta sin mi colaboración (había mucha coreografía, varias complicadas, con banderas y manteles volando sincronizadamente con una abundante banda de sonido y otras cosas que requerían de mi intervención). De ese modo, en 1986 vinimos a hacer esa puesta en escena en la Sala Casacuberta con Walter Santa Ana, como Neruda, puesta que se mantuvo en cartelera largo tiempo, incluyendo la temporada de Mar del Plata del año siguiente. En agosto del 86 estábamos de regreso en Caracas. Retomamos los ensayos del *Memorial del cordero asesinado* y de *La donna sola* que rebautizamos como *¿Quién necesita qué?*

Estrenamos en octubre de ese año, mientras Juan intervenía una vez más en alguno de los eventos del Festival de Cádiz de ese año.



¿Quién necesita qué? Alex Hernández, Héctor Rodríguez y Dimas González me acompañaron en la aventura.



La donna sola y el brazo del muchacho (Alex Hernández).



Con Enrique Porte la noche del aplaudido estreno.



Juan, ese mismo año en Fuentevaqueros. A su lado un joven Darío Lopérvido.

Simultáneamente habíamos estado ensayando el primer *Memorial del cordero asesinado*, homenaje a Federico García Lorca en el cincuentenario de su asesinato.

Se estrenó en el Teatro Ateneo de Caracas. Sin embargo, no terminaba de ser el homenaje que Juan había imaginado. A pesar de haber estrenado, seguimos ensayando una segunda versión, que mostramos al año siguiente en el marco del Festival Internacional de Caracas.



Primer Memorial..., 1986.



Segundo Memorial..., en la Sala del GA 80.



Fermín Reyna (Filemón) Ricardo Lombardi (Rómulo), Juan Carlos Gené (El Padre),
Dimas González (Decio), Alex Hernández (Asdrúbal), Gladys Prince (Gracia),
Verónica Oddó (La Madre).



Este montaje fue invitado a participar del Festival Internacional de Teatro de Cádiz 1987, con posterior gira por Andalucía. ¡Otra vez un reto importante! ¡Llevar el ataúd con el cuerpo de Lorca asesinado a los andaluces...!

¡Hermosa y rara experiencia!



Elena Schaposnick, mentora fundamental de la gestión del CELCIT, tanto en Caracas en aquellos años como ahora en la sede de Almagro. Atrás, Gladys Prince, Ricardo Lombardi, Juan y yo en alguna parte de la gira por Andalucía.

Por su parte, Ricardo Lombardi, que ya se perfilaba como un impulsador y director de proyectos, con otros integrantes del grupo más los estudiantes de ese año, se lanzaron a la aventura de hacer *Sueño de una noche de verano* en un precioso espacio abierto dentro de uno de los Museos de Bellas Artes de Caracas, que a su vez, quedaba dentro del Parque Los Caobos. Una puesta en la que el típico canto de los sapitos diminutos caraqueños, de dos o tres notitas delicadas, hizo la banda de sonido del montaje.

La segunda parte del año 1987 la dedicamos a un proyecto conjunto con el prestigioso Nuevo Grupo de Caracas que aportaba la Sala de Alberto de Paz y Mateos y la actuación de algunos de sus miembros destacados y GA 80, bajo la dirección de JCG, en una obra de Isaac Chocrón, una de las tres figuras fundamentales de la dramaturgia venezolana. La obra: *Clipper*.



Preciosa obra biográfica del autor, en la que la condición de judío sefardí es el soporte principal de la trama.

1988. La siguiente puesta fue *Fuera de quicio*, de José Alonso de Santos, y me parece que fue el último montaje que hicimos con la mayor parte del elenco original.

Una disparatada y graciosa obra española que logramos disfrutar. Creo que si el espacio lo permite, vale la pena detenerme en una situación digna de mención. Una de las amistades más lindas de esos años para mí fue una pequeñísima monja, comunicadora social, que no se perdía ninguno de nuestros estrenos. Yo había omitido expresamente invitarla al estreno porque en el escenario había un desfile de monjas y monjes medio degenerados, pero por sobre todas las cosas yo quería preservarla de una escena de encuentro sexual entre el director del Asilo de Locos y la monja superiora de la institución que cuidaba a las loquitas...

Y se apareció a una función cualquiera. Uno de los compañeros del grupo, muy agitado, llega a los camarines diciéndome, “Vero... ahí afuera está la monja...” Había comprado su entrada y esperaba con el público. Le pedí que la hiciera entrar a un sector del teatro donde pudiera hablar con ella sin testigos... “Chipi, le digo... no quiero que pases un mal rato... aquí hay una monja, vestida de monja que se mete a la cama con xxx levantándose los hábitos... Me mira seriamente y me dice, “no doy un paso atrás” (sic) “Pero... Chipi... todo el público va



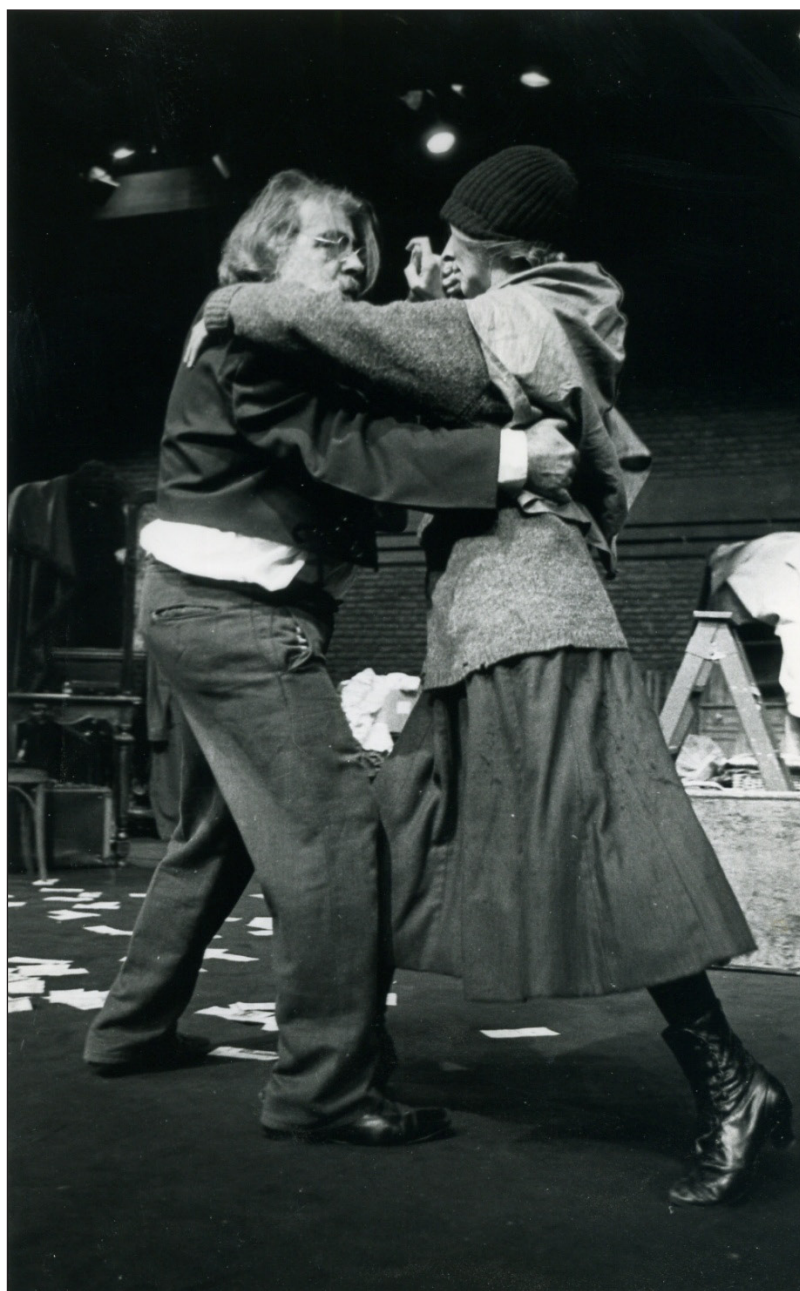
Gladys Prince, yo y Sonia Valle (actriz invitada)

a estar pendiente de ti con ese hábito que pareces uno de los personajes.” “No importa. Me quedo”. Entonces... ¡ven! Y la subí a mi camarín tropezando con los falsos monjes y monjas. ¡”Sácate ese hábito y ponte esto”! Era mi ropa. Un buzo blanco, pantalón y chaquetita, con el que me había vestido ese día. Hay que mencionar que Chipi medía como un metro cuarenta... Le sobraban no sé cuántos centímetros de pantalón que se los dobló y se abotonó bien cerrada la chaquetita. Era raro... Dejó colgados los hábitos verdaderos en el camarín y bajó para acomodarse entre el público donde pudo ver la función para luego venir a devolverme mi ropa y salir del teatro con su hábito blanco...

Segunda mitad de 1988.

En julio viajamos con Juan al frío del sur. A ensayar *Ulf* de JCG, dirigidos por Claudio Di Girólamo, destacado director chileno y amigo.

La obra había sido escrita para dos actores muy reconocidos de Buenos Aires, que por diferentes circunstancias no habían podido hacerla. De esa frustración había nacido este proyecto que se convirtió en un emprendimiento del GA 80 con el Teatro San Martín de Buenos Aires, que a su vez invitó al director.



tro: *Cuerpo presente entre los naranjos y la hierbabuena*. Todos aportamos textos y alguna dramaturgia. La puesta final fue dirigida, naturalmente, por Juan.

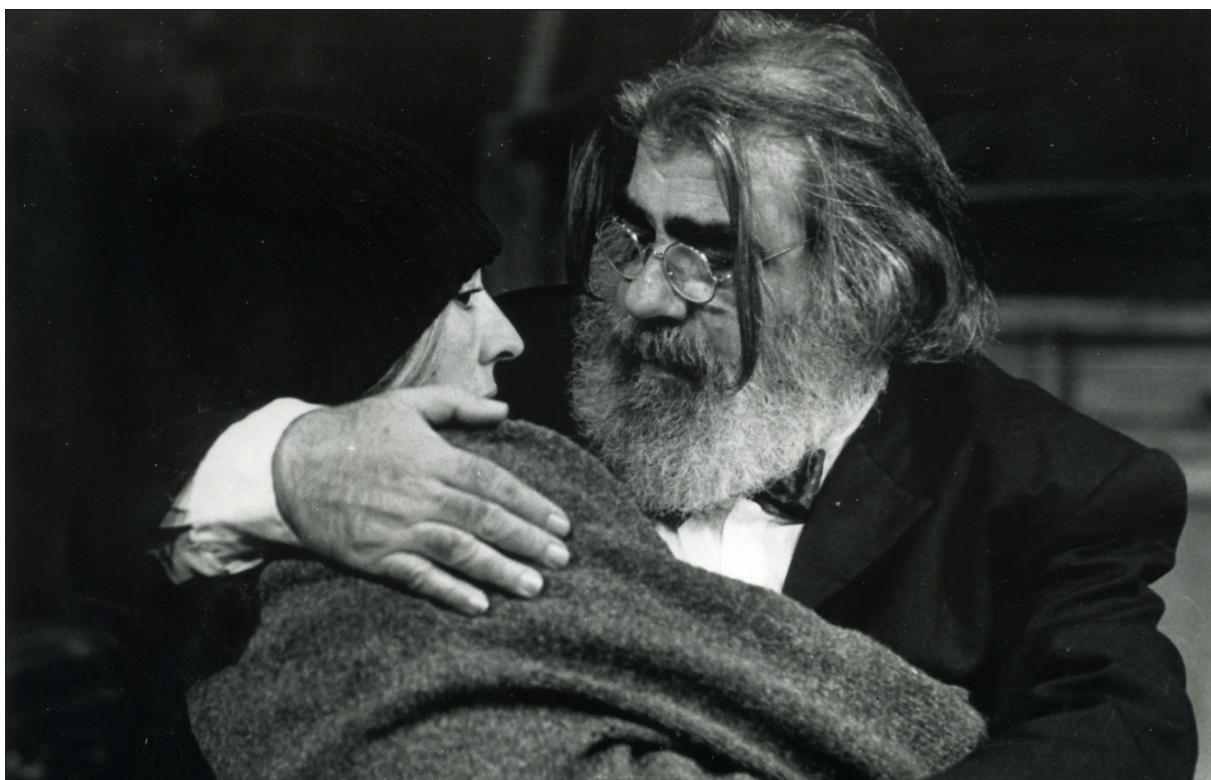
En septiembre de ese año vinimos a montar nuestro *Memorial del cordero asesinado* al Teatro San Martín de Buenos Aires, con elenco de actores argentinos. Aquí Juan Palomino, yo y Carola Reina. También estuvieron en él Alberto Segado (como Rómulo), Ernesto Claudio (como Decio).

Al finalizar la temporada del *Memorial* en Buenos Aires, llevamos *Ulf* en gira a Santiago de Chile, nada menos que al emblemático ITUCH, donde yo había visto las primeras obras de teatro cuando era una adolescente. Y fue la única vez que mis padres estuvieron presentes en una sala donde yo actuaba...

Ulf nos depararía, primero, una larga temporada en Buenos Aires, y luego una especie de gira permanente por diversos países de Sudamérica y Europa: Venezuela, Colombia, Puerto Rico, Italia, España (varias ciudades), México y Chile.

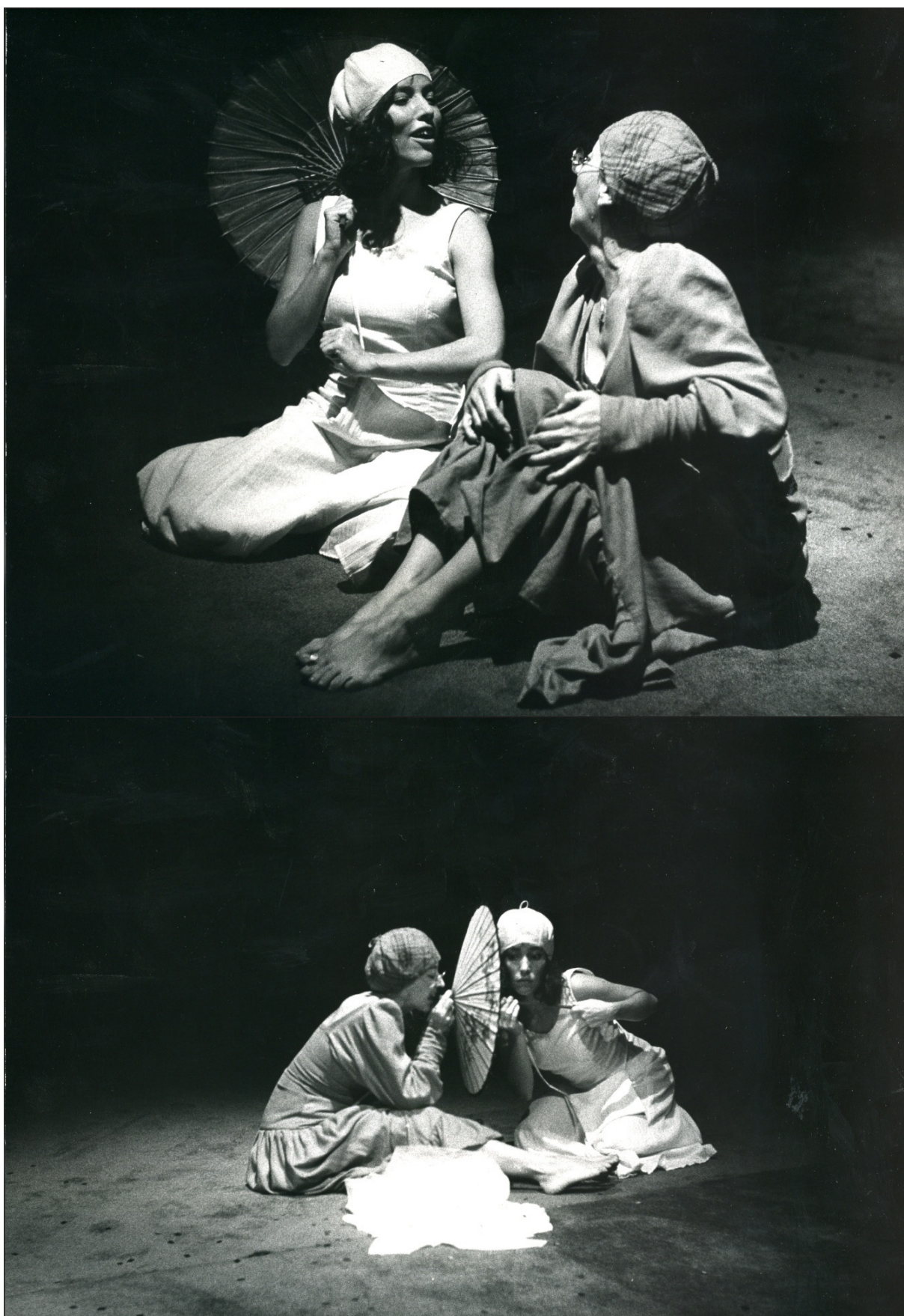
Sé que en los intervalos de la gira íbamos realizando distintos proyectos. La memoria me falla y me los amontoña entre el 88 y el 90.

La larga temporada y posterior gira de *Ulf* provocó un vacío de conducción en el Grupo en Caracas. En 1989 se producen varias deserciones. Los que quedamos iniciamos proyectos posibles. Yo y mi hija Verónica Artigas (en ese momento miembro del grupo Corso Teatro) iniciamos un proyecto Lorca. A él se sumaron Héctor y Juan, de modo que terminó siendo una coproducción GA80-Corso Tea-





Verónica Artigas y Héctor Rodríguez.



Hija y madre en carácter de curianitas de *El maleficio de la Mariposa*.



Espíritus de paz (primera obra mía, dedicada a Gladys Prince), en la que participábamos Héctor R. Manrique, ella y yo dirigidos por Juan.



Yepetto de Tito Cossa, dirigida por Ricardo Lombardi, con Juan y Héctor R. Manrique.



1990. Orden Andrés Bello para Orlando Rodríguez, Luis Molina López y Juan Carlos Gené. Para CELCIT Caracas 1990.



Juan condecorado, mi hija Valeria y yo.

Al regreso a Caracas, en enero de 1991, decidimos hacer el *Zoo de cristal*, con mi hija Verónica como Laura, yo como Amanda Wingfield, Héctor como Tom y Juan como el Tom mayor que deambula por el espacio de su historia mientras ocurre la obra.



Las últimas tres producciones que recuerdo entre 1991 y 1993 fueron: *Guarda mis cartas* (van a servir después). La dramaturgia la hago yo, y en el escenario, junto a Giovanni Realli, actor, bailarín y músico que había estado participando en diversos talleres, terminamos de definir “la coreografía”, el mapa de toda la obra. El día que consideré que el

recorrido de la aventura ya estaba diseñado de principio a fin, vino Juan a co-dirigir.

La película *Golpes a mi puerta* la hacíamos al mismo tiempo que las funciones de *Guarda mis cartas*.





Amanda Wingfield y Tom en *Zoo de cristal*.

En 1992 los cuatro integrantes del GA80 hicimos *Ritorno a Corallina*, obra que había escrito Juan para nosotros. Hicimos una breve temporada, porque debíamos cumplir un compromiso enorme con España. Habíamos sido el grupo elegido para llevar la representación de Venezuela al Festival de Cádiz de ese año, 5º Centenario del descubrimiento de América. Juan había hecho la adaptación de un clásico venezolano *La pluma del Arcángel*, de Uslar Pietri, que requería de todo un pueblo... ergo... ¡treinta actores en el escenario! Yo venía dirigiendo, hacía ya dos años, a un grupo de jóvenes que conformaban el Taller de Creatividad con el que habíamos hecho dos montajes sumamente exitosos. Entre ellos estaba mi otra hija, Valeria. Todos fueron convocados al proyecto como actores, y seis de ellos debían asumir y repartirse la Asistencia de Dirección. Otros actores vinieron de Talleres para Profesionales que impartíamos en esos años.



Giovanni Realli y yo.

Quise que su voz resonara, la que dejó en décimas, canciones y fundamentalmente en sus cartas, las que conservó amorosamente su hija Isabel y publicó en su "*Libro Mayor de Violeta Parra*".

Por esta razón aquí se pronunciarán sólo sus palabras, con una pequeñísima intervención de un poema de Neruda que cantamos con la música que ella compuso para él. No quise hacer la dramaturgia de este trabajo sino con sus "disparos" verbales.

Leyéndola y leyéndola una y otra vez, tantos años después de haber conmocionado mi juventud con ese disparo que le quitó la vida y que ella dispuso, me recordé a su lado; me reapareció ese asombro temeroso de estar siendo testigo de una vida avasallantemente creativa y, tal vez por eso, peligrosa. Sí. Yo tenía miedo ante ella. Un regaño por un rasgueo de guitarra se podía convertir en un reto ineludible, pero además en un gesto inequívoco de su afecto. Tuve ese privilegio. ¡Cuántas veces se me apareció después con sus profecías, cuando Chile se poblaba de muertos... "cueca larga militar"...

Finalmente sólo hice esto, para declararle mi amor, para ayudarla a permanecer, porque no creo que el compromiso con la vida esté pasado de moda. Yo quiero resucitarla durante una hora, para que siga reclamando a viva voz.

Verónica Oddó
Noviembre de 1991

P.D. Abril 1992.

El hecho teatral siempre implica una gran complicidad entre actor y espectador. Esta vez yo apelo a un poquito más de ella.

Este trabajo fue concebido en su idea primigenia en una mesita de restaurant en Enero de 1991 en Santiago de Chile, con mi hermano músico y cantante Willy Oddó. Queríamos hacer algo juntos en el escenario... Yo actuando, él cantando... Yo en Venezuela, él de regreso en su Chile amado. El 6 de Noviembre "*Guarda mis cartas*" emitió sus primeros signos en el Espacio 80; había nacido completa la criatura, en Caracas. Esa noche, madrugada del 7 de Noviembre, mi hermano fue asesinado en una calle de Santiago. Ya nunca será posible nuestro proyecto. Por eso quiero que esté aquí, conmigo y con Uds., compartiendo este recuerdo mutuo de nuestra adolescencia, en la que Violeta lo marcó definitivamente con su guitarra. Para ti, Willy amado, en Uds. amigos espectadores. Gracias.

Verónica Oddó



Guarda mis cartas... (van a servir después).

de Verónica Oddó
(sobre textos de Violeta Parra)

EL Giovanni Reali
ELLA Verónica Oddó

Asistente de Dirección / Belinda Lozada
Diseño de Luces / Juan Carlos Gené
Operador de Sonido / Wolfgang Zambrano
Operador de Sonido / Belinda Lozada
Producción / Fernando Díaz
Prensa / Gladys Ayala

Dramaturgia / Verónica Oddó
Dirección / Verónica Oddó y Juan Carlos Gené

Agradecimientos:
Isabel Parra
Inti - Illimani
Illapu
Danzahoy
Kurt Weil
Kurt Jooss

Violeta Parra descubrió el cantar popular chileno. Al hacerlo develó el rostro oculto y ancestral de ese Chile donde nació el 4 de Octubre de 1917 y donde murió por su propia voluntad y mano, el 7 de Febrero de 1967. Inútil indagar en los motivos de esa decisión. O quizá surja del recorrido de esa vida en busca de sí misma, llena de amor y desengaños, de lucha y de creación, en una suerte de permanente destierro en lejanías repletas de nostalgias que obligaban a regresos teñidos de hostilidad, indiferencias, quizá desprecio. Un tránsito en el que la muerte parecía invitarla al exilio total, después de perder a su hijita durante uno de sus viajes.

Compositora, intérprete, investigadora y recopiladora, la música no parecía colmar su inquietud creativa. Por eso sus tapices, cerámicas, máscaras, sus poemarios. Y las cartas, que intentaban fueran su voz y su mano que alcanzasen a quienes amaba desde la permanente distancia.

De ellas surge, como de su obra, su voz que aquí expresamos, con sus palabras. Las que van trazando estas historias de amor y de muerte entre Chillán y París, Santiago y Ginebra, Buenos Aires y Praga; donde como de un tapiz delirante surgen en sueños, angelitos muertos, un amante que huye, maletas y aves que vuelan hacia lunas de olvido, y un disparo que sobresalta a los vecinos en una tarde del verano santiaguino.

En Chile, según sus dichos, es "más conocida que las moscas". No en todo el mundo resuena así su nombre, pero sí parte de su obra. ¿Quién no conoce y canturrea "*Gracias a la vida*", por ejemplo? Porque al llevar a su Chile por el mundo, Violeta nos llevó en su equipaje de belleza a todos los latinoamericanos.

Por eso hoy, el Grupo Actoral 80, con este lenguaje de sueño: aquel en que Violeta sueña su vida.

Juan Carlos Gené

Textos del programa de mano que aclara algunos datos importantes sobre el montaje.

En el año 1993 vinimos en gira a Buenos Aires. Esta vez trajimos tres obras. *El Zoo de cristal*, *Ritorno a Corallina* y *Guarda mis cartas*.

Al finalizar las funciones, Juan y yo nos quedamos en Buenos Aires, ya no regresamos a Caracas. Empezaba su retorno.



Ritorno a Coralina. Juan y yo.



Ritorno a Corallina. Gladys Juan y yo.



Ritorno a Corallina Juan y Héctor R. Manrique



La pluma del Arcángel, JCG en camarines con Pedro Carrillo y Diego Barrios.



Ya en Buenos Aires. 1993.

STARDUST MEMORIES¹

Por Hernán Gené

A MI PRIMO Y AMIGO GUSTAVO GENÉ,

QUIEN MÁS DE CERCA CONOCE EL VÍNCULO QUE TENGO CON MI PADRE.

Siempre me han preguntado por la relación con mi padre, si ha sido difícil tener un padre (relativamente) famoso, si dedicarnos a la misma actividad fue un peso para mí, etc. Y siempre me resultó difícil responder sin decepcionar, pues en definitiva él era mi padre y desconozco absolutamente la relación de otros padres con otros hijos.

En mi caso la realidad fue siempre esa; la relación padre-hijo fue siempre la que yo tenía con él. Nunca encontré mayor o menor conflicto en los relatos de amigos acerca de las relaciones con sus respectivos padres comparados con la mía. Así las cosas, debo decir que lo que aparentemente pueda resultar atípico para otros, para mí (y desde luego para mis padres también) nunca lo fue.

De la observación a la imitación; de la imitación a la asimilación y de allí a la personalización.

Tal el proceso lógico de todo aprendiz de oficio, ya sea el teatro o la carpintería. Al estilo de las viejas escuelas, lo que de mi profesión aprendí de mi padre se basó en su mayor parte en ese proceso. Tal vez por intuición de ambos o tal vez solo mía, en mis largos años de aprendizaje (que luego resulta que nunca terminan) a su lado, tomé un lugar distante, discreto y despierto que me permitió asimilar algo de sus conocimientos para luego traducirlos a mi mundo, en muchos aspectos tan lejano del de él y en tantos otros tan allegado, y aplicarlos según mis propias reglas.

Nací en 1960. Como mis padres se separaron a poco de nacer yo, parte del tiempo que pasaba con mi padre era compartiendo no sus ratos libres sino sus ratos de trabajo. Así muy pronto aprendí que si quería tenerlo cerca tendría que dedicarme a lo mismo que él. Largas horas en ensayos, grabaciones de TV, funciones de teatro, filmaciones, fueron enseñándome algo del oficio (también estaban por allí Alejo y Andrea Stivel, Pablo y Gabriel Robito, Gustavo y Marcela Luppi, Oski Ferrigno, entre otros niños en parecidas circunstancias.). Veía las funciones tanto que me las sabía de memoria, aprendía los movimientos de los actores y luego jugaba con los otros críos a ser ellos, mejor dicho sus personajes; recuerdo las salas de ensayo

¹ No me gusta escribir a modo o con un tono personal, pero al tratar de narrar mi experiencia profesional junto a mi padre, que además acaba de morir, no encuentro otro modo de hacerlo que dejarme llevar por ese estilo y me disculpo, sobre todo ante mí mismo, por ello.



Hernán y Juan Carlos Gené



del Canal 11, donde David Stivel marcaba los espacios con sillas y los actores caminaban o se detenían donde les decía que había una pared o una mesa, los camerinos del Teatro Sha, los del Teatro Colón de Mar del Plata, el antiguo Canal 7 donde aún veo a Norma Aleandro enseñándole a mi padre un puñado de caramelos que se pondría en la boca, supongo que para simular suicidarse (este es un recuerdo particularmente vivo porque Norma estaba en el plató y mi padre, que era el director del programa, en el control; ella le enseñó la mano llena de caramelitos a la cámara que tenía delante, y él -y yo- veía lo que ella enseñaba en las pantallas de los televisores que estaban en el control. Un momento mágico para un niño de ¿cuánto?, ¿ocho años?)

Un día hubimos de desalojar el mismo estudio por una amenaza de bomba: todos fuimos al bar de enfrente a esperar. Menuda tontería; si estallaba una bomba, los que estuviéramos en el bar de enfrente seguramente nos veríamos seriamente perjudicados también.

Tengo que señalar que como mi madre también era actriz, el esquema, sobre todo en el teatro, se repetía en paralelo. A los 13 años, gracias a ella, que formaba parte de la cooperativa que llevaba el Teatro Lasalle, tuve mi primer trabajo en un teatro: limpiaba, preparaba los tableros para la venta de entradas y cosas por el estilo.^o (De niño mis padres nunca me permitieron ser actor hasta que lo hice por mí mismo ya adolescente.)



Juan Carlos Gené junto a los integrantes
de El Clú del Claun

Más adelante comencé a trabajar en teatro con mi padre, un puñado de espectáculos en unos 20 años. Trabajos esporádicos, sin continuidad.

De los dos primeros -fechas inciertas aunque más o menos acertadas-, el término “ayudante” debería describirse como eso, el de alguien que ayuda.

1975: EL INGLÉS.- AYUDANTE

Yo era un muchacho de 15 años cuando *El Inglés*, una obra suya interpretada por Pepe Soriano y el Cuarteto Zupay, y el espectáculo ya estaba montado, ensayado, estrenado cuando llegué, y se ponía en el Teatro Municipal San Martín, en doblete: luego de la función de la tarde/noche, se representaba en algún barrio de la ciudad, e incluso una vez en la cárcel de Devoto. Allí estaba yo, para aprender el oficio desde lo más bajo (fiel al estilo inaugurado de la mano de mi madre en el Teatro Lasalle). Mi tarea era acompañar en el montaje de por

la mañana, visita al lugar, siempre con precario escenario, montar luces (entre ocho y diez focos, nunca más), adaptación de la puesta al nuevo espacio, etc. Por la noche, después de la función “oficial”, desmontar el escenario del San Martín, cargar la furgoneta, llegar al barrio en cuestión, montar –no recuerdo qué hacía durante la función, probablemente nada o muy poco-, desmontar al término, volver a cargar la furgoneta, regreso al San Martín. Desde ya que no era yo el líder ni el responsable de esta tarea sino, como ya dije, un mero ayudante y creo que prescindible ya que Charly (¿se llamaba así?), el asistente del espectáculo, se bastaba por sí mismo más que bien. Pero allí estaba yo y aprendía mirando, como en las viejas escuelas. Aquí Padre me enseñó a cruzar los haces de luz para no hacer sombras y a cubrir el escenario con luz a pesar de contar con pocos focos. Me fue muy útil años después cuando fui el responsable técnico de El Clú Del Claun, el grupo de payasos que formamos en los 80 y que tanto éxito nos reportó a sus integrantes. De toda esta experiencia de *El Inglés* fue ese, recuerdo, el único momento en el que mi padre se dirigió a mí para decirme “esto se hace así”. Lo demás fue mirando.

1982: *ESPERANDO A GODOT*.- AYUDANTE

Años después, de visita en Caracas, donde él vivía su exilio, ayudé en los primeros ensayos de *Esperando a Godot*, de Beckett. Aquí vi por primera vez cómo montaba. No llegué al estreno; mis vacaciones terminaban y yo debía volver a Buenos Aires. Recuerdo la precisión de los pasos que había que dar y la manera en que la obra se manifestaba ante mí y otra vez, sacar conclusiones profesionales mirando.

1984: *LOS GRINGOS* (TV).- ACTOR

Un pequeño regalo de mi padre. Escribió desde Caracas el guión de una serie de televisión, que David Stivel dirigiría en Canal 7, e incluyó un personaje para ser interpretado por mí. Había escrito varios papeles para sus allegados pero Stivel sólo respetó el mío y puso a los actores que él quería en los demás. Una gran experiencia: en el elenco estaban Bárbara Mujica, Miguel Ángel Solá, Emilio Alfaro, Osvaldo Terranova...

Una vez más, me recuerdo mirando y mirando con ojos muy abiertos lo que ellos hacían, cómo lo hacían. Siempre que he estado junto a grandes actores me he sentido maravillado por ver cómo van creando las escenas y sobre todo cómo pulen los detalles.

1985: *ESCUELA DE PAYASOS*, Y 1989: *LA HISTORIA DEL TEARTO*.- ACTOR

Luego vino la experiencia con el Clú del Claun.

Antes del estreno de *Arturo* el grupo recién formado y mi padre convinimos en montar *Escuela de Payasos*, al año siguiente, bajo su dirección. Era 1985, había comenzado la primavera democrática a la caída del último período de dictaduras (1976-1983); los exiliados volvían a su



casa y todo era posible. Supongo que a la par de tratar de darme una mano con mi profesión mi padre vio allí la posibilidad de asomarse a la escena porteña después de tantos años (*El Inglés* había sido su último trabajo en Buenos Aires). Lo cierto es que hicimos *Escuela de Payasos*. Dos años antes, poco antes de caer en los cursos de clown de Cristina Moreira, me encontraba muy desorientado con mi trabajo. Tenía una carrera promisorio pues ya había hecho algo de teatro, televisión e incluso cine y no me había ido mal; pero, sin embargo, secretamente me sentía desilusionado y muy aburrido: aquello, ese estilo, ese modo de relacionarse con la profesión no era, lo sé ahora, en absoluto para mí. Jamás confesé esto a nadie y probablemente no lo supiera entonces. Padre me dio un consejo que me marcó tanto para bien como para mal. Me dijo, como le oiría decir tantas otras veces, que si quería hacer teatro no tenía más que juntarme con la gente que yo quisiera y hacerlo. Al año nació ECDC. Así me hice fuerte y llevé adelante mis proyectos tanto en Buenos Aires como en España, donde vivo desde hace quince años. Hacer teatro por uno, no esperar a que alguien te pida que lo hagas, ser el propio gestor de tus sueños, no esperar a tener dinero, ni sala, ni nada más que no sea las ganas de hacerlo. Esto fue para bien.

Sin embargo, nunca me habló de cómo relacionarme con el otro aspecto de la profesión: el de ese actor que a lo largo de su carrera ha alternado el teatro más sumergido y el más vistoso, la televisión, el cine, etc. Un aspecto de la vida teatral que él frecuentó también y al que nunca se refirió mucho respecto a cómo afrontarlo. Y esto fue para mal. Pocas veces se refirió a -lo sé ahora- la casi inevitable necesidad de todo artista, a no ser que sea profundamente afortunado, de tener dos trabajos. Padre subsistió durante muchos años escribiendo telenovelas para las televisiones venezolana y colombiana y, lo mismo que yo, dando clases de teatro.

Son trabajos paralelos que, si bien se acercan a, no son en absoluto aquello a lo que te hubiera gustado dedicar la vida: ser actor.

Escuela de payasos se montó en la antigua sala del CELCIT de la calle Bolívar aunque por entonces pertenecía al grupo Los Volatineros y *La historia...* en la Sala Argentina del Teatro Nacional Cervantes. Allí, inevitablemente comprometido físicamente, repetía una y otra vez junto a mis compañeros las indicaciones de mi padre sin entender muy bien adónde íbamos. En ambos casos el resultado final se ponía de manifiesto cuando, una vez estrenado el espectáculo, Padre volvía a Venezuela y ECDC se apropiaba del escenario, le faltaba absolutamente el respeto al director como pocas veces vi hacerlo, y daba al show su definitivo y personal sello. Una curiosa manera de colaborar, pero sin duda muy eficaz. Aprendí mucho, aunque necesité muchos años de experiencia para entender lo que había aprendido. Así, como director, fui marcado por su estilo, y el mío propio; parte de lo que me gustaba de él y de lo que no. Aprendí a ejercitar la paciencia, algo que él nunca tuvo a la hora de dirigir; aprendí a ser preciso en mis indicaciones a los actores y a hablar en términos de acción, cosa en la que él insistía mucho; aprendí a escuchar las opiniones de mi equipo, cosa que él hacía más bien poco. En esa relación dialéctica entre lo que uno es, lo que quisiera ser y lo que no, teniéndolo como un punto de referencia claro, aunque no el único y desde ya no el principal -tuve más y más importantes maestros en mi vida profesional-, fui haciendo mi modo de dirigir y de vivir el teatro.

Las tres siguientes oportunidades de trabajar con él fueron 1993, *Las delicadas criaturas del aire*, de Federico García Lorca, como ayudante de dirección y Maestro de Clown; 1996: *El*

Avaro, de Moliere, como ayudante de creación; y 1996: *Los últimos días de Emmanuel Kant*, de Alfonso Sastre, como ayudante de dirección, las tres producciones del Teatro Municipal San Martín. Ya más experimentado en la vida profesional mi visión estaba ahora puesta en el abordaje del espectáculo de lo general al detalle. Ahora, ya con casi veinte años de vida profesional, podía dirigir la mirada adonde quisiera. No era ya un joven aprendiz al que todo sorprendía y fascinaba sino que llevaba muchos años en la profesión y mis intereses estaban cada vez más definidos. Vi cómo preparaba sus puestas en escena de acuerdo a una concepción espacial basada en la acción y cómo llevaba a los actores al lugar que a él le interesaba. Desde el primer momento se colocaba, como si ya no lo estuviera, en una posición de poder que rechazaba toda posibilidad de ser cuestionado. Llegado el caso, no me gustó practicarlo, me hizo sentir demasiado solo, así que rápidamente descarté de mi forma profesional ese aspecto que supongo que a Padre le reportaría sus beneficios sin duda alguna.

Entre tanto detalle sobre lo aprendido y lo no aprendido junto a él, destaca por sobre todas las cosas el haber asimilado desde muy joven un concepto ético de la profesión. Padre y Madre me formaron en el respeto y el amor al trabajo teatral, fuera cual fuera la tarea encomendada.

Sin duda alguna faltaría aquí una larga lista de charlas ocasionales, libros recomendados, opiniones vertidas al azar y el sin número de estímulos de la vida cotidiana que de él hacia mí vieron su camino de influencia. Nada de lo que escriba puede estar a la altura del cariño con el que lo recuerdo.

El año pasado monté *Tartufo*, de Moliere, como actor y director. En mi última visita a Buenos Aires, poco antes de su muerte, Padre, mi primo Gustavo y yo tomábamos un café en La Poesía, su bar favorito, casi su oficina, en San Telmo. Mi primo había pasado por Madrid y visto la puesta de *Tartufo* y la elogiaba grandemente. Papá se volvió hacia mí y me preguntó: “¿Cómo lo hacés?”. Me quedé de una pieza. “¿Cómo que cómo lo hago?” “Sí, cómo hacés para dirigir e interpretar eso”. “¡Pero si tú lo has hecho muchas más veces que yo!”, observé. “Sí”, me contestó, “pero siempre con obras mías o pequeñas; nunca con algo tan grande como *Tartufo*. ¿Cómo lo hacés?”

Su admiración me abrumó. Balbuceé una vaga explicación y la conversación derivó a otros terrenos. Jamás olvidaré su voz al decirme “¿Cómo lo haces?”. Tenía un tono imposible de definir, de algo que no se cerraba, de algo en lo que, a la inversa de toda nuestra vida en común, yo podría enseñarle.

Madrid, mayo de 2012



MÁS QUE AMIGO, HERMANO

Por Luis Molina López

*YO QUIERO SER LLORANDO EL HORTELANO,
DE LA TIERRA QUE OCUPAS Y ESTERCOLAS,
COMPAÑERO DEL ALMA TAN TEMPRANO...
[...]TANTO DOLOR SE AGRUPA EN MI COSTADO,
QUE POR DOLER ME DUELE HASTA EL ALIENTO...
MIGUEL HERNÁNDEZ*



Es muy difícil sobreponerse al dolor que produce la desaparición física de un amigo -más que amigo, hermano- tan querido, y seguir adelante con este hermoso proyecto que nos unió durante casi cuarenta años, apostando por la integración teatral iberoamericana y la preparación de nuevos teatristas que tuvieron en Juan al más extraordinario maestro.

Haciendo memoria, creo que fue en 1969 cuando en San Juan de Puerto Rico, lugar donde yo vivía por aquel entonces, supe por primera vez de la existencia de Juan, pues se dio el caso que el puertorriqueño grupo Teatro del Sesenta presentaba su obra *El herrero y el diablo*, dirigida por un compañero argentino con el que pude conversar largamente, no sólo del magnífico resultado de la puesta en escena, sino de aquel autor que era un hombre clave en la historia

del teatro argentino. Un artista que no solo escribía para teatro, sino que en ese entonces presidía la Asociación Argentina de Actores, era maestro de teatro en la Universidad, creador de una de las series más famosas de la TV argentina, Cosa juzgada, y estaba comprometido con las causas más nobles de su pueblo.

Pasaron unos años y encontrándome en Bogotá dirigiendo un Encuentro de Profesionales del Teatro organizado por la recientemente creada Federación de Festivales de Teatro de América, en mi calidad de Secretario General de la misma, le hice una invitación para tomar parte de dicho Encuentro. Juan acababa de exiliarse de Argentina por las amenazas que recibió en su país y dio a parar a Bogotá contratado por un canal de la televisión colombiana. No tuve suerte en ese primer encuentro, pues él se encontraba muy bajo de moral y muy preocupado por las noticias que le llegaban desde Buenos Aires. Durante el poco tiempo que permaneció en Bogotá, es importante decirlo, su aporte fue clave para la televisión de aquel país, con sus guiones basados en las obras más importantes de la literatura latinoamericana. Al conocer que un escritor de tal valía estaba en Bogotá, los productores de la TV del país vecino no pararon hasta que se lo llevaron a Venezuela.

En Caracas, ya creado el CELCIT, nos volvimos a encontrar y le pedí que se incorporase a ese pequeño equipo de iberoamericanos que formaban la familia celciana. Era 1977.

Todo lo que vino después fueron años de lucha, de trabajo, de dar rienda suelta a la creación de varios centros de formación e investigación teatral, de numerosos festivales, de colectivos de teatro como el Actoral 80, el Teatro Itinerante de Venezuela, congresos teatrales en los más apartados rincones del mundo, publicaciones, seminarios...

En esos hermosos y difíciles años compartidos, se fueron incorporando personas claves en la historia del CELCIT, como es el caso de Carlos Ianni o Verónica Oddó, que lo acompañaron en sus últimos años de vida teatral en Buenos Aires.

Desde este rincón de Almagro, ciudad que él visitó en varias ocasiones y en la que dejó constancia de su saber, tanto en el Festival de Teatro Clásico al que fue invitado en varias oportunidades como en su intervención en la Cena-Coloquio organizada por el Ateneo de Almagro, sigo recordándolo, día a día y sigo pensando que se nos ha ido posiblemente el teatrista, creador y maestro más importante de la historia del teatro iberoamericano.

Aquí, en nuestro pequeño teatro de La Veleta, rodeado de la paz que nos ofrece la llanura manchega, con mi compañera Elena, y los compañeros Luis Masci o Patricio, Juan está presente. Amigo, hermano...

Sé que para Carlos Ianni, Verónica y tantos otros que estaban a su lado hasta el último momento no debe de ser fácil alzar el telón y que Juan no esté, pero seguro que ya debe haberse juntado con Federico -al que tanto admiraba-, con Atahualpa, con Chacho, con Carella, con Mabel, y con tantos y tantos entrañables amigos y compañeros, con los que en un nuevo escenario, juntos, no dejarán de tramar nuevas utopías...



PARA JUAN

Por Elena Schaposnik

Un feliz encuentro tuvo lugar en el año 1981 cuando me incorporé en Caracas a los talleres de Juan Carlos Gené. Llegué exiliada a Venezuela en 1978, con un hijo de un año, destruida, y durante casi tres años no pensaba más que en poder volver a Argentina y en trabajar para sobrevivir. Pero el tiempo pasaba y tuve la necesidad de recuperar mi vida y volver a hacer teatro. Entonces me inscribí en el CELCIT para un curso de dirección con Juan.

Puede decirse que ese encuentro fue el comienzo de mi nueva vida. Juan me empujó a incorporarme al CELCIT y conocí a Luis Molina, que desde entonces y hasta ahora, ha sido mi compañero de vida y de trabajo.

Juan era mi apoyo en las frecuentes depresiones que me empujaban, sobre todas las cosas, a querer volver a mi país. Él supo contenerme y puede decirse que me adoptó. Fue mi padre venezolano, mi segundo padre durante más de 30 años. Siempre tuvo el consejo preciso, la palabra necesaria...

Y tanto fue así, que trabajamos juntos, en el día a día, durante más de diez años, y que cuando llegó el momento de poder regresar a Argentina, ni él ni yo lo hicimos. Habíamos encontrado en el CELCIT un ámbito para trabajar y crear, él desde la dirección, la actuación, la escritura y la docencia, y yo desde el apoyo productivo que hacía posible que él como tantos otros pudieran seguir teniendo el marco propicio para su creación.

Aprendí mucho de Juan. Dirección y actuación, que cursé con él, no fueron lo fundamental. Sus lecciones más importantes fueron de vida. Compartí su época más prolífica como dramaturgo y pasamos momentos de teatro incomparables con los estrenos de sus obras *Golpes a mi puerta*, *Retorno a Corallina*, *Memorial del cordero asesinado*, *Ulf...* y con las muchas puestas en escena del Actoral 80. Hicimos, juntos, viajes y giras. No todos los momentos eran gratos, porque Juan se gastaba un carácter muy autoritario y trabajar con él era por momentos muy difícil. Pero alternaba sus momentos dictatoriales con otros de una gran ternura.

En los 90, nos separamos. Juan regresó a Argentina, pero yo acompañé a Luis en su regreso a España. Aunque le costaba la informática, logramos comunicarnos por correo electrónico, pero más que nada lo suyo era el teléfono. Fueron varias sus visitas a España, pero sobre todo mis visitas a Argentina, donde además de reunirme con Juan, lo hacía, siempre, con Mabel Manzotti, Juana Hidalgo, Franklin Caicedo, con tantos, tantos amigos... y sobre todo con mi familia.

A pesar de la distancia, en estos últimos veinte años nuestro vínculo siguió intacto. Complementándonos en el trabajo... y en la vida. Juan continuó siendo muy paternal, tanto que a veces me agobiaba un poco, como buen padre, con sus excesivos cuidados. En esas visitas teníamos largas charlas. Siempre me invitaba a comer y yo lo iba a ver al teatro, a su casa de Perú o al CELCIT.

En mi último viaje a Argentina, un mes antes de su fallecimiento, lo visité en su casa, sabiendo ya que no le quedaba mucho tiempo. Estaba sufriendo dolores que mitigaba a base de calmantes, con dificultades para caminar, pero me volvió a dar lecciones de vida que no olvidaré jamás. Se sumaba que mi amiga-hermana Mabel Manzotti había tenido un ACV y estaba también muy mal. Iba a verlos a los dos, consciente de que seguramente era mi despedida. Lo fue. De ambos.

La noticia del fallecimiento de Juan me llegó seis días después de la de Mabel. Me encontró en muy baja forma. Lo sabía, sí... pero creo que en el fondo esperaba poder verlos una vez más... No termino de reponerme de estas ausencias de personas tan trascendentales en mi vida. Me los imagino reunidos con tantos amigos que también se fueron. Físicamente ya no están con nosotros, pero me acompañan y acompañarán siempre, y hasta siento que desde donde estén me siguen protegiendo.

Gracias, Juan, por haber formado parte de mi vida y por tanto que me enseñaste.



LA PRESENCIA DE UN MAESTRO

Por Teresita Galimany

MI SENSACIÓN ES LA MISMA QUE CUANDO UNO HA PASADO UNA BELLA TEMPORADA DE VERANO EN UN LUGAR. DE PRONTO LLEGA EL OTOÑO, SE ESTÁN YENDO LOS VERANEANTES, CAMBIA EL CLIMA: ESE TONO DE LAS OBRAS DE CHEJOV.

UNO MIRA TODO Y SABE QUE SE TIENE QUE IR.

JUAN CARLOS GENÉ

CALLES LEJANAS

Hace unos treinta años, viviendo en Caracas, tímidamente llamé y pedí una entrevista a Juan Carlos Gené, exiliado en aquel entonces, para consultarle por un taller actoral que había abierto. Me citó en su departamento de San Bernardino, del que conservo solamente la imagen de montañas de libros que se habían adueñado por completo de ese espacio diminuto. Enseguida, todo el recuerdo lo toma la impresión indeleble que me causó la entrevista: exhaustiva, profunda, curiosa, reforzada por su mirada sagaz algo escondida bajo la sombra de cejas espesas y gruesos lentes, a la que nada se le escapaba. Así lo conocí. Por un aviso publicado en un diario. Él me abrió ese día la puerta como si fuera la de su casa, pero en realidad la que me estaba abriendo para todo mi futuro era la del teatro. Ese “como si...” del juego escénico que se extendería hasta hoy empezó ahí, con ese generoso gesto suyo. Claro que yo aún no lo sabía.

Lo que sí supe muy pronto fue que ese Maestro era distinto. Dejaba huella su conocimiento inagotable, su modo de pensar el teatro -la profundidad de ese pensamiento-, su exigencia, su precisa mirada, su certero y amplio uso del lenguaje -capaz de transmitir todos los pliegues de un concepto-, su respeto absoluto por la obra y por el actor, su inagotable disfrute ante el hecho escénico y tantas características más que se podrían añadir a una lista muy extensa. Sin embargo, lo que para mí lo distinguía, lo que lo hizo el Maestro grande y único que era -el que sigue siendo en quienes tuvimos el privilegio de estar cerca de él- fue su inmensa y siempre renovada capacidad de INSPIRAR, de contagiar su PASIÓN por el teatro. Y digo pasión en su significado de deseo vehemente y excesivo de algo, porque creo retrata con exactitud ese vínculo. Juan



transmitía sentido de lo sagrado en la tarea. Reconocimiento y reverencia ante el misterio que se vive en el escenario, ese espacio que le era más real, muchas veces, que la vida misma. Él lo decía así, sin rodeos: “Mi vida es lo que hago y mi realidad está siempre sobre el escenario”. También por aquellos años leí durante un viaje en avión un artículo del suplemento cultural del diario El País, de España, que despedía a un gran actor de teatro. El autor se centraba en su voz, en esas voces curtidas por la escena, por años de caminar escenarios. Voces profundas, cascadas algunas, intensas todas, de viejos actores de teatro. Un enorme caudal de voces entrañables que perdemos para siempre, decía. Y hablaba de lo efímero del arte teatral. De lo efímero de nuestra vida. No sé por qué guardé esa nota en mí pero aquí está y hoy vuelve. Ya no podría decir con qué fidelidad, pero la recuerdo. Juan repetía, siguiendo a Borges, que nuestros recuerdos datan de la última vez que los contamos, y estos temas del artículo (la memoria, lo efímero, el oficio tan artesanal del actor) le eran queridos y habituales, así que la asociación es fácil. Pero sucede también que hoy su voz es una de esas voces, la de otro entrañable actor que se ha ido. Y contándolo ahora, esta última vez que lo cuento, el recuerdo de aquella nota cambia y es lo que era más lo que sé hoy: que las voces entrañables no se pierden, que se quedan con nosotros porque lo efímero, comprendo al fin, encuentra en los demás su manera de perpetuarse.

CALLES DE SAN TELMO

Hace días iba del teatro a casa, desde Moreno caminando por Perú, cuando se me puso a la par la nostalgia. Tanta, como para obligarme a varios rodeos para evitar esas veredas por un tiempo. No sé si venía siguiéndome o saltó de repente a mi paso: últimamente no distingo bien qué ruta sigue, sólo sé que llega. Es que me acerco a su casa y alucino: lo veo andando con su bastón, a paso tranquilo y firme, mirando el suelo como solía hacer, sumido en pensamientos e imágenes que luego serían escenario. Y enseguida escucho su voz vibrante, clarísima, y su habitual “cómo estás, querida”, me acompaña unos pasos. Muy difíciles se me han puesto esas cuadras llegando a México. La ausencia es así: no te pregunta nada, te toma por asalto.

Miro la esquina donde estaba El Capri. Su café de siempre y su mozo amigo, tampoco están. Una construcción que avanza fue borrando su presencia. Juan necesitaba un lugar de costumbres silenciosas, que le permitiera la lectura o la charla íntima, calma, junto al cortado y el infaltable simple de miga (de queso). Finalmente lo encontró en la esquina afable, humana (le gustaban las cosas a escala humana, por eso también el teatro) de Chile y Bolívar. La Poesía le dio cobijo y se fue convirtiendo en su segundo hogar, oficina, sala de entrevistas, de encuentros y hasta consultorio cuando ya le costaba demasiado movilizarse más lejos. Y en medio de ellos, siempre, el viejo y querido Aconcagua.

Creo que recorro los cafés para intentar hablar del Juan Carlos Gené de aquí, el de San Telmo, porque fueron cómplices y amigos inseparables. Siempre hay mesas de café enamoradas de los teatros. Y entre las más amantes y amadas, están las del Aconcagua. Es allí adonde



acuden sus alumnos, sus amigos, cuando quieren recordarlo más vívidamente. Es que cuando el CELCIT, la sala y escuela teatral que dirigía, estaba en Bolívar e Independencia (antes de trasladarse a su sede actual en Moreno 431) el Aconcagua era el café que albergaba sus pausas de talleres, sus domingos con el diario, sus charlas. Y por esa costumbre tan suya de organizar todo a su alrededor (gente, pedidos, espacios), los mozos que ahí lo atendían también aprendieron que Juan, el director, ejercía a tiempo completo. Hoy sigue allí el Aconcagua, aferrado con todas sus fuerzas a la esquina de Estados Unidos, sobreviviente orgulloso del viejo barrio, aquel de los almacenes y pequeños comercios amigos. Aquel que Juan más quería.

La gente lo reconocía por la calle, los taxistas todavía le hablaban de *Cosa juzgada*, aquel mítico programa de nuestra naciente televisión. El público se acercaba al CELCIT a ver sus espectáculos aun sin saber específicamente los detalles, porque sí sabían que tras su nombre había siempre calidad, había una experiencia profunda, había verdad. Donde estuviera como actor, director o dramaturgo, como docente o conferencista, pasaba eso. En alguno de esos roles o en varios a la vez, el público lo seguía. Y por su don de contagiar renovado asombro y dar sentido profundo al trabajo en la escena, los jóvenes se emocionaban con sus charlas y eran transformados por su intenso modo de sentir y transmitir. Modos de creador. Modos de mago. “Tomen todas mis afirmaciones como preguntas”, insistía, haciendo suya la frase de Bohr. Así sembraba.

Fue además, un hombre comprometido con su tiempo, un militante y un estudioso, un ser de múltiples facetas y talentos, un profundo conocedor de la historia. Caminar con él era participar de los secretos que escondían esquinas y rincones de la ciudad, muchos pertenecientes a San Telmo. En su escritura aparecen algunos, tan pintorescos como el que incorporó a su obra *El sueño y la vigilia* (2000), que sostenía que el Delfín de Francia (Luis XVII, hijo de Luis XVI y María Antonieta), era un inmigrante francés, ingeniero, que habitó y murió en circunstancias extrañas en la casa de la esquina de Bolívar e Independencia. Hasta abril de 2000, cuando un prosaico análisis de ADN probó lo contrario, triunfaba la leyenda.

Juan Carlos Gené hizo del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral su trinchera para luchar, desde la cultura, por la integración latinoamericana. Y ese espacio sigue abierto, con los mismos objetivos, como continuación de su enseñanza y celebración de su vida. Una vida plena. Afortunada. Las huellas perviven. Siempre. Rituales de muerte y renacimiento, teatro y vida. Por eso no es raro que los sitios a los que fue tan fiel lo añoren y evoquen a diario. No es raro que haya calles que sigue cruzando todavía, o veredas que lo ven caminar pensando escenarios. San Telmo tiene una larga memoria que deja entrever a los suyos, especialmente en las horas en que la luz cambia.

QUERIDO JUAN...

Por Pepe Soriano

Querido Juan, tanto diste... tanto dejaste
y
en el medio la vida...

gracias,
Tu hermano Pepe



AL HOMBRE DE LA PALABRA

Por Walter Santa Ana

Para un dolor nuevo, original (quiero decir de origen, de raíz), se necesitan palabras nuevas para poder sentir y decir.

Tal vez un neologismo, una palabra invicta.

De lo desconocido. Lo conocido.

Del misterio al misterio.

Un sepulcro de rápidas cenizas sobre el desparramado cónclave de los vientos.

No hay lugar para una flor, un libro, una palabra.

Al hombre de la palabra, se le fue el habla.

Juan Carlos Gené con quien tanto quería.

«La muerte, esa región de la cual, ningún viajero a retornar acierte».



Walter Santa Ana en *La última cinta* de Samuel Beckett.
Dirección: Juan Carlos Gené

BICHO DE TEATRO

Por Mauricio Kartun

Mi padre murió cuando yo era muy joven. Cada tanto sin embargo vuelvo a verlo. Sueño con él cada vez que algún problema importante me preocupa y no sé cómo resolver. Aparece en el sueño y a su sola presencia me baña una tranquilidad inefable. Él me lo va arreglar, siento, o me dirá cómo con absoluta precisión. El despertar nunca es angustiante sino nostálgico. Me deja curiosamente esperanzado. Es raro: desde mi adolescencia he sentido esa serenidad, esa seguridad exclusivamente con dos personas: aquel recuerdo ensoñado de mi viejo y la presencia real, consejera y tranquilizadora de Juan Carlos Gené. La sensación de estar ante alguien tan sabio, tan sensato y tan generoso que te podía curar de palabra.

Nos conocimos en el 72 militando en la Podestá, aquella agrupación mítica que habían creado con el otro negro querido: Carlos Carella. Ellos eran ya figuras de rotundo prestigio y yo un pichi que pisaba en puntas de pie el teatro y la política. Con paciencia estoica me escuchó Juan durante horas leerle mis primeras obras en su departamento de Belgrano. Fue por su recomendación que conseguí mis primeros trabajos profesionales. Empantanado en una obra complicada recurrí una vez más a su consejo en los 80, ya en su exilio, y atesoró todavía una larguísima carta desde Caracas, una lección de dramaturgia en la que me explicó con detalle las virtudes y los problemas de aquel texto que me desvelaba. Y me lo resolvió, claro. En los 90, en gira, nos volvimos a encontrar allá en el notable CELCIT de Venezuela. Había construido su sala, Actoral 80, en el segundo subsuelo de cocheras del edificio en que vivía y viéndolo pasar días enteros sin pisar la calle, subiendo a su casa solo para dormir y comer, comprendí lo que era ser auténticamente un “bicho de teatro”.

A su regreso compartimos aquí aquella experiencia notable que fue Teatro Nuestro. El orgullo de verlo actuar al fin en una pieza mía es algo que me emociona de solo recordarlo. Tenerlo aquí en Buenos Aires los últimos años fue como la tranquilidad de un seguro. Lo necesitase o no Juan estaba ahí.

Se murió el negro Gené. Me siento desolado y huérfano. En cierto empecinado optimismo que padezco me esperanza pensar que a partir de ahora cuando sueñe le podré presentar a mi viejo.



UNA CARTA UN TANTO EXTRAÑA

Por Juan Carlos De Petre

Caracas, 29 de febrero de 2012

Querido Juan:

Esta carta es un tanto extraña. Sé que no la podrás leer ¿O sí?... En todo caso no espero respuesta, es un saludo necesario.

La última vez que te visité “nos vimos”, y esta frase fue una realidad más allá de nosotros. No eran tus ojos ni los míos, estos que están en la cara, se trataba de las pupilas del alma. De esas castas niñas hablando adentro nuestro para permitirnos tocar la inocencia, y desatar la risa misericordiosa por las travesuras que hicimos en el mundo. El teatro ha sido una de esas picardías, un atrevimiento con el cual intentamos llamar la atención a los fabricantes de ilusiones, a los productores de ficciones causantes de tantos sufrimientos. También de responder al oscurantismo de las dictaduras aunque nos costara el exilio. Que por cierto compartimos sin dejar de crear, a veces juntos.

Te voy a confesar algo, pero guárdalo en secreto. Por eso lo voy a poner entre paréntesis. (Cuando publicaron que habías muerto tuve que tragar otro indigesto ejemplo de esas flagrantes equivocaciones sociales instituidas y decretadas para que las aceptemos sin protestar. Se mueren los muertos. Los que vivieron como vos, haciendo de cada momento un homenaje a la vida, simplemente se quedan entre quienes también siguen practicando el ritual de vivir).

Por favor no lo comentes, algunos creerán que estoy fabulando con pensamientos de otras vidas. Lejos de mí, hablo de esta misma vida que continúa para quienes la ejercieron sin descanso. Y al caso viene otra confidencia, ya personal: jamás te creí cuando me decías que habías perdido la fe; eran tretas del desplazado racionalismo al que muchas veces te rendías para protegerte de esa intensa sensibilidad propia que te laceraba al ver las miserias y holocaustos humanos ante los cuales jamás fuiste indiferente. Escribías, dirigías, actuabas para redimirnos de esos dolores y para rescatarte a vos mismo.

¿Qué más mi querido Juan? Nada más, todo fue dicho. Quizá Hamlet, cerraba con aquella frase el epílogo que correspondía a tu último montaje:

“Después el silencio”.

Un fuerte abrazo

TRES MIRADAS DESDE EL MISMO ESPEJO

Por Claudio Di Girólamo

TU OFICIO DE ACTOR

Querido hermano y amigo Juan Carlos, en mi taller (al fondo del patio de mi casa, que tú conoces), la luz otoñal de un cielo gris hace flotar las cosas y borra las sombras...

Día perfecto para la pintura, y para el recuerdo...

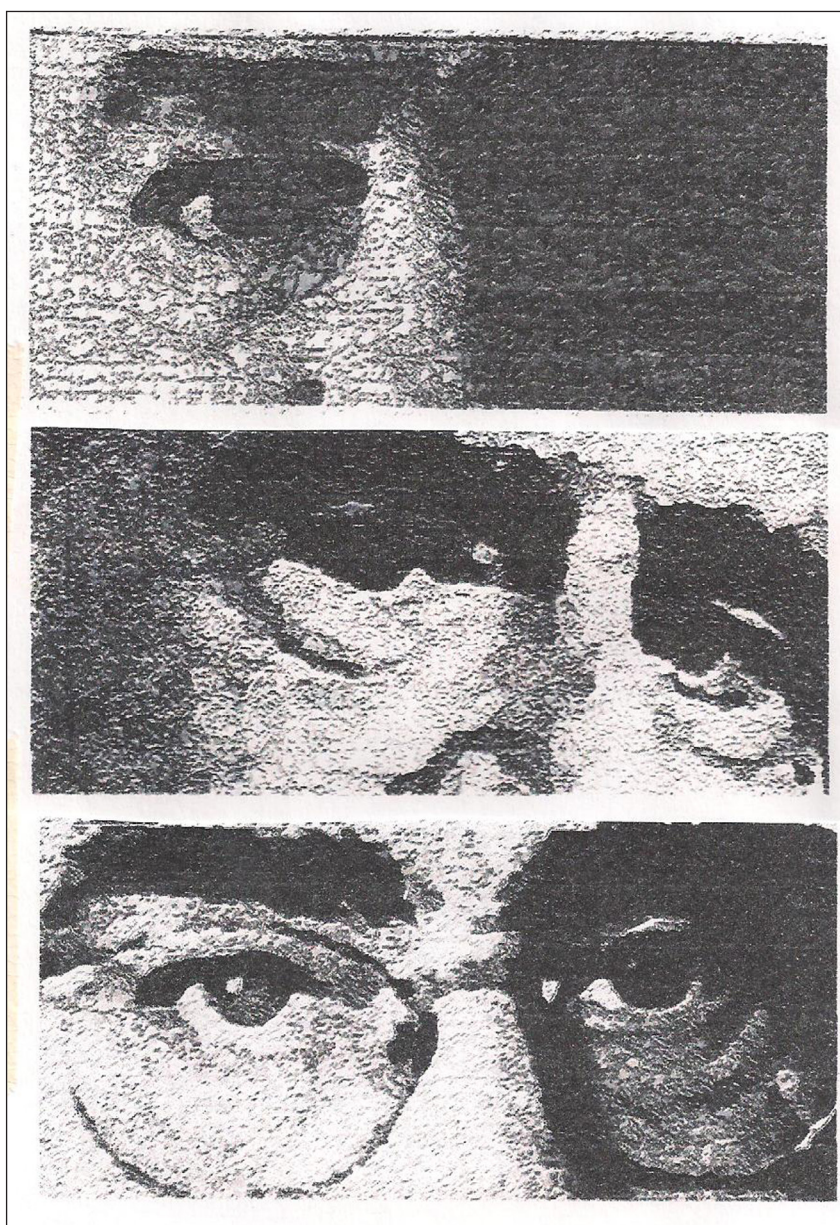
Hace unas pocas horas, me llegó una comunicación de Carlos Ianni, que me pide unas palabras para el número de la revista del CELCIT, dedicado a tu legado artístico y humano... Con ella, recibí recién la noticia de tu partida acaecida hace meses.

No supe nada, ni alguien se acercó para comunicármela...

.....

Frente al atril y a un cuadro recién iniciado, aprovecho la pausa obligada que exige la materia antes de poder volver a la acción, para encontrarme contigo y Vero, con Jacinto y con Paloma...

Hurgué entre mis documentos hasta encontrar el pequeño cuaderno de tapa dura, y hojas cuadriculadas, repletas de anotaciones escritas con esa letrita mayúscula (de arquitecto, como me comentaste alguna vez) que fueron construyendo día tras día, durante varios meses,





mi bitácora de dirección de *Ulf*.

Después que nos dejaste, muchas cosas se han escrito acerca de tu legado artístico para nuestra América, tan querida por ti. Nuestra Patria Grande como tú la has nombrado repetidas veces... Nada más merecido que los elogios que de todas partes brotan espontáneos hacia tu figura que, sin temor ni pudor alguno, me atrevo a definir fundamental en la historia de nuestra cultura y de nuestro teatro al sur del mundo...

Sin embargo, hoy vengo a hablarte de otras cosas, de otros momentos en que, hace ya muchos años, exactamente veinte y cuatro, en 1988, tuve la suerte y el HONOR, sí, así con mayúscula, de compartir contigo y con Verónica la cercanía del trabajo y la creación en común... oficiando de partero para traer a la vida del escenario tu *Ulf*.

Me tocó hacerlo de la mano de esos entrañables personajes de Jacinto y Paloma, recorriendo con ellos, de ida y vuelta, los tramposos y enmarañados caminos de sus recuerdos delirantes, contagiado por su inconcebible esperanza, forjada en una loca espera. Ausencia y memoria, de nuevo en escena, sin dudas los temas que recorren e impregnan la textura dramática de toda tu maciza producción autoral.

Eran tiempos de exilios y de diásporas, de un vaivén obligado de tantos amigos y amigas que deambulaban por nuestra América, llevando a cuestras sueños truncados. De solidaridad y acogida que nutrieron las pequeñas y grandes esperanzas, mantenidas, al igual que Jacinto y Paloma, a costa de esperas largas y dolorosas.

Siempre he creído que las relaciones humanas más auténticas se van urdiendo y tejiendo paso a paso, en la cercanía de un trabajo en común. En la cotidianeidad que no admite máscaras ni maquillajes engañosos. En la convivencia diaria hecha de situaciones rutinarias y al mismo tiempo inesperadas, en las que afloran conductas inéditas que hacen trizas nuestra propia “identidad construida” para dejar fluir, “desde adentro” sin obstáculos de ninguna especie lo que de verdad estamos siendo.

En las páginas de la pequeña bitácora, quedan registrados los encuentros y los desencuentros, las frustraciones y las dudas, las búsquedas y los hallazgos, los vaivenes insoslayables de una creación teatral. A la distancia, puedo afirmar que lo que sucedió entonces fue una bendita ocasión para conocernos en la verdad, para constatar y entender que la amistad, al igual que el amor, como tantas veces repetiste y viviste, está hecha de dulce y de agraz, que decidir emprender un proyecto artístico en común, significa atreverse a poner a prueba su profundidad y su ancho, resistiendo los embates de los egos en contienda, que acechan a la vuelta de cada esquina.

No es nada fácil “dirigir” (que verbo más inadecuado tratándose de la creación teatral) a un actor que además es a su vez director y, más aún, autor de la obra que se está poniendo en escena... Es como atreverse a aceptar una irresistible y peligrosa oferta de “tres en uno”...

Por otra parte, qué difícil debe de ser para el autor-actor-director, abrirse a otra sensibilidad, compatibilizarla con la propia y con eso compartir el mundo que creó en su texto con la mirada del “otro”...

Fue precisamente en el proceso de superación de esas dificultades que pude apreciar tu apertura, tu humildad, disciplina y rigor... sin sometimientos de ninguna especie... ni enfrentamientos destructivos... En esas interminables conversaciones entre ensayos, frente a hileras igualmente interminables de tazas de café, se fue estrechando aún más nuestra amistad en una relación humana y artística directa y sobre todo leal, costare lo que costare...

En el hacer en común, pudimos, y sobre todo yo pude consolidar un lento y profundo proceso de pertenencia al mundo efímero y misterioso del teatro, que aún hoy, a pesar de tu ausencia, sigue operando en mi interior.

Es cierto que ya hace un tiempo que estoy alejado de esas pistas largamente recorridas hasta hoy, durante gran parte de mi vida... actuando en los complejos escenarios de las políticas culturales y educativas; pero puedo asegurarte, estés donde estés, que sigo llevando, y que llevaré en mi mochila hasta el fin de mis días, esa marca indeleble que deja en nuestro interior el teatro vivido y sufrido que, tal como tú lo aseguras, es y seguirá siendo “el espacio de la dignidad del hombre”.

TU OFICIO DE MAESTRO

(De un registro de siete videos en You Tube)

Sentado frente a un micrófono, esperas la primera pregunta...

Ya lo dijiste al comenzar la reunión. “No vengo a dar ninguna charla, como dice el programa, a lo más podré contestar las preguntas de ustedes...”

Estamos en un pequeño auditorio atestado de adolescentes. La moderadora ha hecho la presentación de rigor. A las espaldas de ustedes dos, un cartel reza: “VAMOS QUE VENIMOS 2º Festival de teatro adolescente. 7/11 octubre 2010”... Se han cumplido todos los prolegómenos del rito habitual en esas circunstancias. Tú, el “conferencista” Juan Gené estás tranquilo, sin embargo, tu cuerpo, a pesar tuyo, revela un deseo mal disimulado de que el “asunto” comience. No es impaciencia o apuro. Vives una vez más ese inconfundible estado de ánimo que precede la salida al escenario. Pero aquí no hay ni primera ni segunda ni tercera llamada a escena. Ya estás allí, frente a ellas y ellos, tus interlocutores de un diálogo que ya se viene...

La conductora, “para cortar el hielo” como ella dice, te comunica lo que acordó con los adolescentes que, muy silenciosos, esperan tus palabras:

...“Desean saber, para empezar, qué es lo que, después de tanto tiempo, te impulsa a seguir en lo que haces...”

Después de unas pocas palabras, después del consabido “En realidad, no sé...” que apenas sirven para concentrarte y aclararte, deslizas sin más LA RAZÓN, sin adobo alguno de sesudos argumentos:

...”Porque mi forma conocida de felicidad es estar en el escenario... Mientras la biología me ayude, voy a estar siempre en lo mismo, porque... no sé hacer otras cosas. Lo



demás es literatura...”

Sin embargo, no apenas aparece la palabra “consejo”, tu respuesta, aún en tono amable, es tajante: “No doy consejos a nadie, y, por respeto, menos lo voy a dar a ustedes que deben estar cansados de recibir consejos... lo que más puedo hacer es...”

Y de allí para adelante se pone en marcha tu enorme calidad de pedagogo.

No estamos en una cátedra universitaria ni en una Escuela Superior de Arte Dramático. Durante dos largas horas, con paciencia, pero sin remilgos, contestas una a una las preguntas que, como una avalancha incontenible, brotan de esos y esas adolescentes, ávidas de recibir una pequeña luz siquiera que pueda ayudarles a encontrar su camino.

Tal vez otros se contentarían con entregar unas pocas recetas “muy útiles” a la hora de subirse al escenario. En el fondo, se trata de “adolescentes”... Pero tú no has nacido para hacerse el “simpático y bonachón maestro anciano”... No puedes ni quieres hacerlo. Sabes que **lo único que vale la pena es la coherencia entre lo que se dice y lo que se hace...** Y se lo dices directamente; no les escondes los obstáculos y las dificultades del camino que pretenden transitar. Sin embargo, no insistes en su enumeración, sino que en la posibilidad de vencerlas con rigor, constancia, disciplina y sobre todo con amor por lo que se hace. Sobre todo, les animas a no evitar las dudas y a trabajar con ellas... En el corto tiempo disponible, con una austeridad impresionante de medios y de palabras das libre curso a tu pasión de maestro.

“Maestro”, o “maese”, en las postrimerías de la edad media y en los albores del Renacimiento italiano, era palabra sagrada, pronunciada con respeto y admiración; no era solamente título otorgado en mérito de conocimientos adquiridos. Se refería, con mayor propiedad, a la capacidad misteriosa de abrir claramente y con autoridad rutas hacia nuevas visiones de mundo, y al traspaso paciente y constante de todo lo aprehendido, a otros ojos y a otras mentes, sin presionar, ni desgastar el Saber en formas rutinarias de la mera transmisión de conocimientos.

Significaba tener el don de mostrar sencillamente, de expresar los conceptos más complejos con palabras y gestos entendibles para todos.

El Maestro “mostraba”-eso significa en el fondo enseñar- al discípulo atento sus propias capacidades; le proponía descubrirse, paso tras paso, en su universo interior, en su propia manera, personal y única, de construirse como ser humano y lo guiaba hacia los otros, los interlocutores, los dialogantes para tejer juntos lazos de más vida a través de la belleza del saber y del pensar.

Ese día, en esos adolescentes, sembraste mucho más que conceptos y recetas. Les entregaste a raudales tu “amor furibundo” por el teatro que los acompañará siempre en sus vidas, dentro o fuera del escenario, hasta que logren llegar a ser ellos mismos, conscientes de su dignidad de “personas únicas e irrepetibles”.

TU OFICIO DE VIDA

El pensamiento y el ejemplo de vida de un hombre bueno.

Nada definiría mejor mi experiencia de amistad contigo que la de haber conocido a un “hombre bueno”. (Creo que a nadie se le escapa la diferencia abismal que existe entre lo que queremos decir con eso de un “buen hombre” o un “hombre bueno”).

Texto insoslayable para alguien que quiera conocerte de verdad, es sin dudas el que sirve de introducción-prólogo para tu obra *Golpes a mi Puerta*, que titulas “De destierros, de Patria Grande y de Fe”, en la edición de 1988, de Torres Agüero Editor.

Son apenas veinte apretadas páginas en las que nos dejas lo mejor de ti, en una reflexión profunda acerca de nosotros, de ti mismo, de nuestro tiempo y de esta nuestra sufrida y maravillosa Patria Grande, siempre en proceso inacabado de estar haciéndose... Esta patria continental que, con su independencia dependiente a cuestas, trata de avanzar hacia su desarrollo, entre sueños soñados, destruidos y vueltos a soñar incesantemente. Tu análisis es lúcido y sin eufemismos. Tu lenguaje sigue siendo el mismo de tus textos dramáticos, directo y simple. Va directo al grano, no necesita adornos de ninguna especie. Los que están a la caza de frases para el bronce, lo dejarán, desilusionados.

Este breve texto es la prueba palpable de tu proverbial economía de medios. En tus líneas, largas a borbotones, en una síntesis impresionante de tu visión de mundo y de este mundo en que vivimos. El hoy y el futuro, el pasado reciente y lejano se mezclan sin revolverse. Si tuviera que definir lo que en estos días he leído y re-leído muchas veces, diría que trata de dos temas fundamentales, que, si bien son la materia prima sobre la cual edificaste tu propia obra, aparecen aquí libres de adorno, en su fuerza cuestionadora.

Sin dudas, esos son la POLÍTICA y la FE.

Muchos han conocido y conocen tu pasado político. Estuvo y está a la vista de todos la coherencia y constancia que siempre animó tu acción en ese campo, al igual que en el arte. Los riesgos y los avatares que enfrentaste por no claudicar en tu consecuencia entre tu pensamiento y tu acción. Fiel a eso de que “uno no es lo que dice, uno es lo que hace”. Tal como se lo manifestaste con sencillez a esos adolescentes, tuviste que reconstruirte una y otra vez mientras seguías con porfía y fidelidad tu sueño de siempre: la Gran Patria Americana...

Tu aporte a la creación del CELCIT, tu Grupo Actoral 80, y su mantención heroica contra viento y marea, a través del tiempo, junto a un puñado de fieles compañeros y compañeras, son las muestras más fehacientes, desde hace ya más de treinta años, de tu compromiso con la concreción de ese ideal.

En ambos equipos, según las circunstancias, asumiste, con igual compromiso y entrega, el rol de general o de soldado raso, de arquitecto o de maestro albañil. Menos te quedaste en el rol de pensador o de estratega; te metiste de lleno en los diferentes campos de batalla de esta lucha sostenida, siempre en primera línea, dispuesto a jugarte por la construcción de ese



sueño de unidad en la diversidad.

En esta constante vivencia te acompaña tu marca indeleble de la fe. Es esa misma fe la que alimenta tu testimonio de vida.

No se trata aquí de una fe “sobrepuesta”, como un adjetivo más de una acción humana. Se trata de una fe trabajada y sufrida, en los seres humanos y en Dios, porque, como tú afirmas: “Pensar a Dios desde las sedes del poder, no es lo mismo que pensarlo desde la miseria y la dependencia, la inestabilidad y la violencia, precio que el Tercer Mundo paga para que se mantengan los privilegios de esa cuarta parte de la humanidad que vive bien”... porque podremos... “Disminuir la abismal distancia que siempre nos separa del misterio de Dios, en la medida en que perfeccionamos la revelación fundamental del Evangelio: el camino hacia Dios pasa por los demás hombres. América Latina ha generado una teología sensible, ante todo, en la encarnación de Jesús en rostros de piel morena, marcados por la huella del hambre, de la humillación y de la violencia. Y no solo una teología, sino también una iglesia, una y la misma Iglesia católica (universal), pero que no se propone ya como una multinacional del espíritu, sino como un eje de vida cristiana cuya eficacia depende de su capacidad de nutrirse de la realidad social y cultural que penetra”...

No puedo ni quiero seguir transcribiendo “parte” de tu texto... Palabras e ideas entresacadas a mi antojo de lo que, seguramente con mucho rigor, ya dejaste expuesto en tus páginas.

Estoy seguro de que habrías entendido cabalmente la razón....

Tú sabes que soy creyente y que, por eso mismo, rehúyo de todo aquello que pueda oler siquiera a un intento de manipulación, por muy “bien intencionada” que parezca...

Pero, por esta vez, déjame terminar con tus propias palabras. Se trata de las mismas que concluyen las reflexiones de la última parte de ese hermoso prólogo y se refieren a la “esperanza cristiana”.

Dicen así:...”Estas últimas reflexiones sobre la alegría y la esperanza, son el marco de referencia de *Golpes a mi puerta*. Ana y la obra son alegres, proclaman que Cristo ha resucitado. Y que sólo Dios sabe ver el revés de la trama, los puntos donde se entrecruzan las claves de su plan misterioso... e infinitamente confiable”:

Un enorme abrazo con toda mi profunda amistad de siempre,
Tu amigo y hermano en la fe.

Santiago de Chile, abril de 2012

TREN SIN RIELES EN LA MEMORIA DE ALGUNOS DÍAS

Por Luis Masci

Cuesta a veces decir cosas cuando aún el sentimiento late con fuerza y empaña el espejo de las cosas. Eso es lo que pasa con una ausencia tan grande como la de Juan Carlos Gené. Por eso recurrimos a la memoria posible, la del principio, hace treinta y pico y la de este ayer con distancia. Siempre incompleta, parcial, subjetiva y sin embargo, colectiva y necesaria, porque somos también el río y sin él no existiría ni siquiera la certeza del fluir.



A veces los regímenes del terror consiguen, en contra de su voluntad, resultados diametralmente opuestos a su violento designio exterminador. Son escasas las sonrisas en esas épocas terribles donde los intereses de unos pocos arman el brazo oscuro del mundo y convierten a sus compatriotas en el enemigo, por ello mismo tan importantes.

Y eso nos pasó a nosotros.

Exiliados de nuestros respectivos países pudimos transformar el ostracismo en un espacio de reunión y trabajo, donde volcar nuestra vocación por la unidad latinoamericana, ese sueño federal de los héroes del XIX, de Artigas y San Martín, de Bolívar y Sucre, y después de tantos otros hasta nosotros, como Martí, Mariátegui o Rodó. Eso nos ofrecía, al final de los setenta, el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), heredero de la Fe-



deración de Festivales de Teatro de América (FFTA), que dirigía Luis Molina, con el apoyo del Ateneo de Caracas y de María Teresa Castillo, su presidenta.

Abrir las fronteras teatrales entre nuestros países, selladas a cal y canto por la balkanización del continente, restablecer las relaciones teatrales entre América Latina y España, rotas por el largo silencio del franquismo, y con Portugal, que florecía con la “revolución de los claveles”, se transformó en nuestro horizonte inmediato, práctico, tangible y emocionante.

Junto a Luis Molina, el estudioso chileno Orlando Rodríguez, a quien el golpe de Pinochet había alcanzado en Centroamérica -como también fuera de su patria alcanzó a quienes luego serían Los Cuatro de Chile, compañía en la que formaba filas, junto a los hermanos Duvauchelle, Verónica Oddó-, ya integraba la directiva de la institución. Procedente de la FFTA se había incorporado al CELCIT, desde su fundación, el actor y mimo uruguayo Alberto Rowinsky. En lo que me es personal, acepté la invitación de Luis y me incorporé para dirigir el área de comunicación. Poco después llegó la buena noticia de que Juan Carlos Gené, que venía de Bogotá, se sumaría a la iniciativa en el área de formación. En Bogotá Gené había compartido diáspora con el recordado actor uruguayo Juan Gentile, del Teatro El Galpón, grupo para entonces exiliado en su mayor parte en México.

En realidad fue, después de los días oscuros del sur, un renacimiento y los primeros pasos de muchas cosas: de una institución que aún mantiene su impulso en los tres países donde ahora asienta las tres secretarías que sustituyen la miríada de filiales que se fundaron, por esos años, en todos los países de América, incluido el sur de los Estados Unidos, y que mantenía fuertes lazos con el Teatro Rodante Puertorriqueño y el Festival de Teatro Popular en Nueva York, así como con instituciones fundadas al calor de su iniciativa, como el IBERAL de Claude Demarigny en Francia, el CERTAL de José Monleón en España, y la filial de Suecia, que dirigía el chileno Boris Koslowsky.

Pero también fue un momento decisivo para el surgimiento de muy sólidas relaciones que se prolongaron para toda la vida. Así, en el número 9 de la avenida Juan Germán Roscio, en la quinta Marisela de San Bernardino, en Caracas, sede de la institución, por donde luego pasó el teatro del mundo, se inició un día a día de trabajo y creación, de imaginación y audacia, así como de un decidido compromiso con nuestros objetivos, cada uno de nosotros centrado en sus tareas y todos en el teatro latinoamericano e iberoamericano. No voy a contar la historia del CELCIT, sobre la cual ya hicimos nuestros apuntes cuando arribamos a los 25 y a los 35 años. Solo quiero mencionar que para todos nosotros, de edades, países y pensamientos a veces muy diferentes, ese período enriqueció nuestra propia visión de Latinoamérica. Tanto por el contacto privilegiado en una práctica continental, donde los temas y asuntos del teatro y su circunstancia, en cada país, pasaron a ser nuestros temas y asuntos, como por el aprendizaje que realizamos en términos de la convivencia en pluralidad, la adecuación de nuestras percepciones al logro de metas en común, en un mundo que cada día nos aportaba nuevos amigos, nuevas discusiones y mayores intercambios sobre el eje de una brega sin interrupciones.

Hay una foto que cuelga de la pared principal del Teatro Laboratorio La Veleta de Alma-

gro, que me tocó hacer en 1979, cuando acometimos la realización de los Eventos Especiales del II Festival de Teatro de Oriente en Barcelona, Venezuela, que dirigen hasta hoy Kiddio España y su compañera de toda la vida Giudita Gasparini. En ella se ven, de izquierda a derecha, a Kiddio España, Santiago García de La Candelaria, Luis Molina, Enrique Buenaventura del TEC, Guillermo Schmidhuber de México, Juan Carlos Gené, abrazado al señor de los títeres, Javier Villafañe, Atahualpa del Cioppo de El Galpón y, entrando en ella, Diego Pérez de Ecuador. Refleja la época, nos cuenta de aquel empuje que derivó en tantos proyectos y realizaciones y que en el caso de Juan Carlos Gené significó, entre otras cosas, una fundamental: la paternidad del Grupo Actoral 80, una de sus realizaciones decisivas, tanto como lo fue su interacción con él.

Hombre de ideas sólidas y posiciones firmes, a veces posturas meditadas y otras juego ritual que solía ocultar tras el gesto terminante la fragilidad de una afectividad en carne viva, en esa relación con el GA80 desplegó no sólo su magisterio, como formador de actores y como director, sino que se vio en la circunstancia y posibilidad dar a luz una nueva etapa de su escritura teatral. A tal punto, que su creación de entonces es la escritura de una saga que guarda íntima relación con el trabajo de una compañía para el escenario, a cuyo pie ensayaba, pensaba y respiraba.

Golpes a mi puerta marcó un hito, en una mirada del aquí de esta América herida por las dictaduras y la reverencia del Juan cristiano a las monjas populares que se hunden en los barrios y con-padecen el día a día de sus hermanos. En el personaje de Cerone es posible adivinar rasgos de sí mismo, de esa socarronería lúcida, que comprende pero debe cumplir y que Juan tenía en su propia vida, de la piedad profunda de una mirada que también podía pasar por la gama que va desde la explosión “a la catalana” al “aquí no se discute más”. Con *Ulf*, estamos en otra cuerda de su sensibilidad; pero será en *El memorial del Cordero asesinado*, más que en ninguna otra a mi juicio, donde encuentro al Juan del centro de su vida. El poeta en el ataúd, la compañía paseando sus personas detrás de la máscara, sus saberes pequeños y grandes, unos zancos, un seno, un vestido de bailarina, la risa y las lágrimas, la legua por escenario y la inenarrable orfandad, la sagrada ausencia presente, esa materialidad teatral, vital y eternamente itinerante, del poeta y la poesía. Una bisagra, la puerta de dos mundos, un Lorca que sin ese trópico y esa argentinidad simbiótica de Juan y el GA 80, tal vez no se hubiera abierto.

Venezuela, esa Venezuela, nos enriqueció a todos, nos dejó una huella en la vida y en el alma. Y después de nuestros regresos al origen, siempre retornaba como tema de conversación, esa conversación puntual, ceremonial, que tanto deleitaba a Juan cuando nos encontrábamos años después, en Buenos Aires —usualmente por Entre Ríos y Florida, cerca de donde vive Omar Mouzakis, el hermano que me dio la vida en aquella Venezuela y que rencuentro, religiosamente en su ciudad del retorno. Los que conocen a Juan saben a qué me refiero, esa forma de dirigir las instancias del deleite, la risa tan estentórea como puntual, la prudencia que aguarda, la atención, el afecto o el disparo a boca de jarro, siempre un punto de acuerdo y otro que puede estudiarse, esa frontera para el juego. Técnicas que se hicieron parte de una



forma de vivir la vida como si fuera el escenario y por eso era tan grande, porque el escenario también era la vida. La suya y por ello mismo, la nuestra.

Sabía y a veces creía que sabía, como todos. Recuerdo que aún en Caracas mi coche estaba en el taller y él, que viajaba al sur, me dejó su Mustang rojo, todo un símbolo. Explicaciones, como comprenderéis –así se dice por acá- todas, y alguna más. La máquina era la perfección, tanto que “lo único que tenés que hacer es echarle gasolina y basta”. ¡Qué madrugada aquella en las curvas de Nirgua regresando de Barquisimeto a Caracas! Un toque del freno y el mustang casi se puso de costado –balance, ruedas, volante- y cuando nos detuvimos, solo porque dios es grande–viajábamos con el director uruguayo Mauro Rodríguez, un gran amigo- quedamos prácticamente balanceándonos en la orilla del abismo. Nunca se lo conté; lo hicimos revisar antes de devolvérselo cuando regresó. “¿Un auto bárbaro, viste? Si, notable, Juan.

También hubo momentos especiales. Uno alegre: la primera lectura de mi obra *La trampa del lobo*, sobre Lope de Aguirre, en su diminuto departamento de San Bernardino. Lo bueno, lo malo, la reserva. Y eso era lo que más intrigaba, eso no dicho que había que interpretar, ese juego de la distancia que no era distancia, pero que siempre encerraba algo, para él y para vos. Sin embargo, me asombró esa prudencia de la obra como obra, respetada, en sí, tal cual fue leída y luego conversada. Y de la obra pasamos a la dramaturgia, a los personajes, al árbol. A ella, a la obra, le fue muy bien. A mí, aquel momento, se me quedó fotografiado, como el intercambio con un animal de teatro, un maestro de los que dicen lo necesario, ni más, ni menos. Tanto que podría reproducirlo ahora, exactamente como fue. Bueno, o casi, ya conocemos que la memoria suma recuerdos y olvidos porque reacomoda siempre, desde el presente, el pasado, con la manifiesta voluntad de pensar cómo actuaremos mañana.

No era un hombre de monólogos. El diálogo le funcionaba mejor, a veces monologado, incluso con fuerzas inmateriales, con resquicios de polvo en el aire de la escena, de la memoria que el espacio guarda de las palabras.

Coqueto. En una época le había dado por usar una goliya de taita apaisanado, antes de la boina contra el frío del sur. Conservó, según registros, la rebelión tropical de la camisa abierta, sin corbata.

Firme en sus convicciones, desde Copeau a Scalabrini Ortiz, le gustaba fomentar una noción de abismo y de ruptura, la peligrosidad de no saber discrepar bien o de no atinar a discutir de acuerdo a un acuerdo implícito, de repreguntar por precisiones más precisas, porque él mismo no sabía si iba a tolerarlo; autor, director y actor a la vez, respiraba teatro por todos los poros, lo sabemos, fuerza en construcción siempre, cada hora, cada minuto.

Como una manera de vivir contra la muerte, aunque dios exista.

Y a veces, el descuidado mechón, las gafas y las cejas de la máscara, se desbarataban en el fondo de aquellos ojos, curioso y felino, cuando pasaba una presa, un animal suntuoso, una gacela deslizándose en el espacio, así fuera una idea.

Seducir, claro, al mundo entero. Bueno, al que importa.

Me consta que le hubiera gustado sentarse con Artigas a discutir las Instrucciones del

año XIII a los delegados que rechazó la junta de Buenos Aires. En eso era oriental. En eso que Borges nombra del orgullo.

También por La Pedrera, océano salado en el triunfo de las olas.

Leía, claro, pero más le gustaba, pienso ahora, conversar de lo escrito, verlo alrededor de una mesa con mantel, como si fuera el mapa del juego del mundo. Decía que para nada le importaba la crítica en lo que se dijera de su hacer. Que existían como en todo, puntos de vista y que el suyo nacía del cuerpo en el espacio.

Sentido de la justicia hasta sus últimas consecuencias. Se había comprado un apartamento muy barato. Cuando se lo retasaron, la diferencia hacia arriba era enorme, entonces, el tasador, un poco asustado, tuvo que soportar la dura interrogación de Juan que le preguntaba cómo era ese absurdo de que las cosas pudieran valer lo que alguien dijera y no lo que valían en realidad.

Era creyente. Y siempre alerta al cómo de las cosas, se definía católico, apostólico y romano. No lo divulgaba. Era una profesión íntima de fe a la que también sometía a su correspondiente discusión.

Caleidoscopio, que la ciudad es así.

Calles de Buenos Aires. Bares escogidos por el ensayo o el teatro, con preferencias. Calles de Buenos Aires. Principio y fin. Viajaron con él, como algunos tangos, muchos recuerdos, mucho rumor en el oído, a la espera.

Ese cuidado de abrir la ventana, pero no.

Al final regresó.

El aire cambia en la ciudad con el regreso. Afortunadamente para él, el escenario no.

Últimamente me contaron que iba en taxi desde su casa al teatro y que revivía sobre el escenario.

Un hombre de teatro.

Intimar con un aire de Chéjov, deslumbrar con palabras Pinter, corroer con un silencio Beckett, deslizarse en el parquet del río Lorca, sentenciar con Séneca y Cátulo y morir de risa con los hermanos Grimm, sensibilizarse con la costurerita que dio el mal paso, hasta una risa que sonaba entre forzada y pura alegría de reír, saber cómo teje la tela Miller, pasar a la otra Marilyn, intentar e intentar, hasta que llega el tiempo ese donde lo principal es el río y que para fluir hay que vigilar los nidos de castores contruidos cada noche. Sólo así es posible comprender el agua, para ver su cristalinidad y divertirse y amar las piruetas que hace cuando se filtra entre las ramas.

La seriedad oficial.

La seriedad de la verdad escénica.

Dos cosas diferentes, pero le tocó vivir las dos.

El hombre como dice Onetti es la suma de sus transacciones. Y bastaba una conciencia personal del exagerado ejercicio del exceso oficial, para despertar su contraposición.

Creo que como actor se fue añejando como los vinos, hasta la sutil maestría final que la-



mento conocer tan sólo por la infiel copia en video de ese hecho único, distinto siempre e irreplicable, que es la esencia de lo teatral. Su larga saga como director, maestro, hombre integral de teatro que ha hecho casi todo lo que muchos desearían haber hecho en la profesión, está asentada y es tan sólida como para perdurar entre nosotros y los que vendrán como una de las figuras claves del quehacer teatral rioplatense y latinoamericano. Vida larga y con gloria.

Sabíamos que la hora estaba cerca, pero desde estas distancias con la que convivimos a partir de aquel día en que tuvimos que cruzar la frontera del Uruguay natal y las ciudades se hicieron tiempos y vivencias en irregular sucesión, aletargan o aceleran los tiempos, las reacciones, lo inmediato. Cuando llegó la mala noticia fue como un choque de trenes. Algo que detiene el aliento, impone el silencio y abre una zona incierta donde no se atina mucho a nada.

Ahora, cada vez que miro la platea, me gustaría imaginar que allí, en la butaca de la cuarta fila, está sentado, como si fuera ayer. El corazón se detendría por un instante: se reconocería por ese aire suyo de suéter bordó, su manera de apoyar el codo y extender la mano que toca la butaca de al lado, sus pantalones de señor azules y algo en la falda, un programa, un libreto, algo.

Sería una ilusión, pero si volviera a mirar, vería cómo se sonríe. Él sabría, con regocijo, que estaría haciendo algo inesperado, un gesto que jamás ensayó.

Uno imagina despedidas.

Pero no siempre las hay.

Chau, Juan.

LAS DELICADAS CRIATURAS, RECURRENCIAS Y EL COMINO

Por Florencia Saraví Medina

En 1993 se convocó a los diez mejores promedios de los últimos tres años de las Escuelas Nacional y Municipal de Arte Dramático a una audición para crear el elenco de la recién nacida Comedia Juvenil del, entonces llamado, Teatro Municipal Gral. San Martín.

La audición consistía en un mes de trabajo, de martes a domingo, ocho horas al día, con Juan Carlos Gené, Verónica Oddó y Hernán Gené. Éramos veinte aspirantes a ser parte del elenco y debíamos quedar diez.

Después de ese intensísimo mes de trabajo, en el que recuerdo cosas tales como tener que aprendernos *El paseo de Buster-Keaton* de Federico García Lorca, con acotaciones incluidas, de un día para el otro, sudar con Vero (otra maestra extraordinaria) y sufrir aprendiendo clown con Hernán



Las delicadas criaturas del aire

(clown = herramienta fundamental para el actor), el grupo que formamos fue tan potente que, excepto por una deserción -expulsión un poco extraña de un compañero- los diecinueve restantes quedamos dentro y nos atornillamos a las salas de ensayo del octavo piso y posteriormente y hasta el año 1995 en la Sala Cunill Cabanellas.

Resuelta la audición, nos pusimos a trabajar de inmediato en el montaje de lo que sería el primer espectáculo de la Comedia.

Doncella.(*Cantando.*)

A, B, C, D.

¿Con qué letra me quedaré?

Marinero empieza con M,

y estudiante empieza con E.

A, B, C, D.

Qué desesperación, qué vivir al límite, qué maravilla, estábamos todo el día trabajando



en el teatro y luego nos íbamos con los compañeros a seguir repasando los textos. No podía haber otra manera más hermosa de trabajar. Pasarían muchos años para que pudiera comprender que ese milagro de trabajo no sería lo habitual en la profesión. Pero eso es otro tema. O no. Tal vez en parte se trata de eso, esas particularidades de Juan que hacían que bajo cualquier circunstancia el trabajo teatral siempre fuera en el estado máximo de creación, sin consideraciones, ni excusas. Y como me dijo un día: “No lo digas, hazlo”. Qué de broncas se



Florencia Saraví Medina en *Las delicadas criaturas...*

me generaban adentro, qué revolución y cuanto respeto.

Un día me enojé muchísimo con él por la manera en que me habló en un ensayo; al día siguiente llegué más temprano para poder hablarle antes de comenzar la jornada. Recuerdo estar en la antesala de la Cunill sentada en unos sillones de cuero, que no sé si todavía siguen allí, con el teatro a oscuras rumiando mi discurso furioso. Lo increpé diciéndole que si él me decía que me tirara al río yo lo haría sin dudarlo pero que no iba a sacar nada de mí si me volvía a ir a mi casa llorando. Yo pensaba que se defendería, que trataría de discutir mis argumentos. Ni lo uno ni lo otro: me miró, me dijo que muy bien y jamás volvió a hablarme como el día anterior. Siempre sentí cierto orgullo por esa charla...

Era el primero en llegar, tranquilamente apoyaba su cuaderno donde se intuían todas las llaves del espectáculo, y se sentaba en su mesa junto con su parquedad. Con el tiempo se podía ir uno dando cuenta de los diferentes significados de los pequeños gestos de su boca, o temblar de ira frente a: “te he dicho dos pasos, eso es uno y medio” y luego entender, y

luego quererlo, y su mano en la frente como si se rascara una idea, y ya que se convierta en mi indiscutible maestro.

Y un día me miró y me dijo: “Oye, querida...” y no escuché el resto de la frase; eso era ya tocar el cielo con las manos.

Las delicadas criaturas del aire fue la experiencia más alucinante de toda mi carrera, el espectáculo más mágico en el que participé, un mecanismo de relojería contundente. Lorca renacía en cada función. Algunas veces he soñado que volvíamos a hacerlo.

Eran la tres piezas breves *Diálogos* de Federico García Lorca (*El paseo de Buster Keaton*, *La doncella*, *el marinero y el estudiante* y *Quimera*) entrelazadas con fragmentos de *El llanto por Ignacio Sánchez Mejía*, el discurso que dio Federico en el Teatro Avenida en Buenos Aires con motivo del estreno de *Bodas de sangre* y seguidas por un popurrí de fragmentos de escenas de los *Diálogos* que se repetían hasta acabar en una plegaria a diecinueve voces. La música era en directo y estaba compuesta por Tián Brass, que también integraba el elenco; y toda la escenografía, diseñada por Carlos Di Pasquo (otro artista maravilloso) eran los ambientes, los elementos y los personajes de los cuadros de Magritte.

Buster K. *(Suspirando)* Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera. Porque ¿dónde dejaría mi sombrero? ¿Dónde mi cuello de pajaritas y mi corbata de moaré? ¡Qué desgracia!

Estábamos a punto de terminar la puesta y creábamos con Vero una escena que era casi la final del espectáculo: “los círculos”, así la llamábamos. Gonzalo y yo estábamos de pie, cada uno en un extremo del escenario, en prosenio, y los demás nos rodeaban a cada uno haciendo un círculo, nosotros nos dejábamos caer y ellos nos balanceaban e íbamos pasando de unos a otros. Mientras, utilizando los textos de *La doncella*, *el marinero y el estudiante*, íbamos formando un diálogo improvisado que era diferente cada vez. Era un momento muy bonito y muy emocionante. Vero montó la escena, y cuando hicimos la primera pasada justo llegó Juan al ensayo y la vio. Sin decir una palabra, se acercó a Gonzalo y a mí y nos dio un beso. Así, emocionado, sin alarde, sin dramatismo.

Por estas cosas supe que Juan no sería capaz de mentir si le preguntaba sobre teatro.

El 31 de enero de 2012 escribí: *Ha muerto el artista más honesto del mundo*. Y pude sentir cómo se me abría un abismo de la referencia, cómo ya no sabría a quién creerle, a quién preguntarle si lo estaba haciendo bien, si yo valía para esto, si merecía la tristeza.

Se murió mi padre por segunda vez.

*(Buster Keaton cruza inefable los juncos y el campillo de centeno.
El paisaje se achica entre las ruedas de la máquina. La bicicleta
tiene una sola dimensión. Puede entrar en los libros y tenderse en
el horno de pan. La bicicleta de Buster Keaton no tiene el sillón de*



caramelo, ni los pedales de azúcar, como quisieran los hombres malos. Es una bicicleta como todas, pero la única empapada de inocencia. Adán y Eva correrían asustados si vieran un vaso lleno de agua, y acariciarían en cambio la bicicleta de Keaton.)

Juan es para mí Federico; siempre por un instante cuando pienso en uno u otro me los confundo.

La muerte es para mí lo que Juan supo cuando la descubrió en su infancia.

Sé que debo seguir adelante, desde aquella vez que me dijo que él podía vivir de esto porque tenía cuatro profesiones en una: actor, director, maestro y dramaturgo.

Para calcular cada vez su edad recuerdo que cuando lo conocí, en su cumpleaños, le cantamos When I'm sixty-four de los Beatles.

De Juan aprendí la grandeza del límite en el escenario. Era capaz de crear circuitos de acción infalibles en los que al principio te sentías encorsetado y, cuando el movimiento se empezaba a organizar en tu cuerpo, dentro de ese mecanismo eras el actor más libre del mundo.

¿Y qué escribiría en su cuaderno, tan despacio?

Ya viviendo yo en Madrid un día vino a cenar a casa y después de halagar la comida me dijo: “Hummm, qué interesante, ¿le has puesto comino?” Y me gustó tanto como lo dijo que desde ese día también lo escucho cuando huelo el comino.

Tengo cuarenta años, soy actriz, vivo hace once años en España y estoy embarazada de seis semanas, tal vez sea casualidad, pero si es un varón se va a llamar Juan.

Años después él me confesaría que muchas veces las hojas de ese cuaderno estaban en blanco. Es que, como ya saben, Juan escribía en el escenario.

(Cuatro serafines con las alas de gasa celeste, bailan entre las flores. Las señoritas de la ciudad tocan el piano como si montaran en bicicleta. El vals, la luna y las canoas, estremecen el precioso corazón de nuestro amigo.

Con gran sorpresa de todos el otoño ha invadido el jardín, como el agua al geométrico terrón de azúcar.)

25 de marzo de 2012. Madrid.

EXPERIENCIAS INOLVIDABLES Y TRANSFORMADORAS

Por Maia Francia

A los 17 años, en el umbral de las grandes decisiones -cuando uno comienza a definir para qué vino a este mundo- se reveló en mi vida el Arte Escénico con absoluta nitidez. Hacia ese universo echamos a andar, mi materia y yo, con obstinación y entrega. En ese momento, comencé a buscarme y a buscarlo, ¿a quién?... aún no lo sabía. Hoy, con 31 años, sé -con absoluta y conmovedora certeza- que cada paso que di, cada decisión, cada rumbo que fue tomando



Maia Francia junto a Juan Carlos Gené en *Minetti*

mi camino artístico, tenía como destino llegar a Juan. Todo lo de antes fue preparación para llegar a estar paradita un día, con un vendaval de inquietudes arremolinadas en las pupilas, frente a un hombre gigante que, con el tiempo, cambiaría mi vida. Todo lo que vino después de Juan, hasta hoy, está teñido y definido por su presencia; presencia que llegó para quedarse y abraza mi corazón, de adentro hacia afuera.

Llegué en el 2006 a Buenos Aires tras egresar de La Escuela de Arte Dramático de Teatro El Galpón, en Montevideo, habiendo tenido el privilegio de integrar su elenco estable y con la necesidad de establecer nuevos desafíos. Desembarqué en el CELCIT, por recomendación de mis colegas galponeros y la intuición que me hacía poner especial atención en un nombre:



Juan Carlos Gené. Conocía su trayectoria, su obra, su vida de compromiso y ética, pero nunca imaginé que iba a encontrar en él mi propia voz, mi identidad como Actriz.

Era una mañana gris de abril y mi primer otoño porteño. Recién llegaba y el teléfono de aquel departamento casi nunca sonaba para mí. Era Juan, que había recibido mi e-mail interesada en su entrenamiento, y me citaba para una entrevista. Nunca olvidaré ese primer encuentro, en el bar de la calle México que luego supe oficiaba eventualmente de oficina. Llegué diez minutos tarde, terriblemente avergonzada porque el colectivo había demorado más de la cuenta. Él, imponente, abrumador, intimidante solo dijo al respecto “¿comenzamos?”. Tenía mi currículum, subrayado y lleno de anotaciones para organizar todo lo que le había generado curiosidad. Terminó la reunión diciendo: “El curso ya empezó, pero intuyo que serás de gran aporte en nuestras sesiones. Ya sabes la dirección y el día. A las 19 horas la puerta se cierra, sin excepciones.”

Todo lo que venía buscando se respiraba en esas paredes del viejo CELCIT, y cada *sesión* se celebraba como un regalo, para cada uno de los presentes. Allí sentada, creí ver la pequeña sombra de mi actriz intentando descubrirse, frente a una infinidad de cosas por apre(h)nder, en el más puro estado de ofrenda y humildad artística; y un hombre solo, iluminando el largo y sinuoso camino por venir.

El tiempo transcurría, las anclas se aferraban con disimulo a Buenos Aires. Tenía frente a mí al Maestro, sin lugar a dudas, pero me concentré en el Hombre que había detrás, con todas sus aristas y disonancias, siendo esta excepcional humanidad lo que me producía arrobamiento. Con Juan se desplegó mi más sana capacidad de admiración; admiración que fue activa y transformadora, no contemplativa ni idealizada; admiración que significó los años de mayor acción y recepción creadora; admiración que inyectaba estímulo y hambre de superación. Discutíamos de muchas cosas, le cuestionaba algunas otras; respetó, escuchó, vio y sacó lo mejor de mí, puliendo las fortalezas de mi materia con delicada austeridad y trabajando con despiadada obsesión mis zonas endebles o ausentes. Sin condescendencias ni caricias baratas al ego, sin violentar mis tiempos y mis limitaciones. Me dio la confianza que yo no encontraba, la fe en mí misma, con un subtexto persistente: “creo en ti”. Y, si este hombre extraordinario creía en mí, ¿por qué yo no podía hacerlo?

Estaba trabajando Hécuba de *Las Troyanas*. Al final de una clase, me hizo una seña para que me acercara a su escritorio y dijo, con inolvidable sencillez: “Tu lugar, Maia, es el escenario”, yo me puse a llorar, con un llanto de angustias viejas, porque ese día recibí el más importante de los regalos: la Fe en mí. Mi Hécuba estaba llena de fisuras, claro, si yo lo sabía él también, poco importaba la Troyana, porque ahí mismo, sin más devoluciones, yo abracé mi Actriz con todas mis fuerzas y la promesa de no soltarla jamás.

Me enseñó a caminar sola sin que me sienta solitaria. Me dio el empujón de la salida, y la mano limpia extendida en señal de vuelo. Me regaló autonomía de pensamiento para que descubra las respuestas en mí, no en el afuera donde yo las buscaba. Lo llamaba a preguntarle: “Juan, me pasó esto, ¿qué te parece? Juan, me ofrecen este trabajo, ¿me conviene? Juan,

¿qué hago con esto? Juan, ¡siento que no puedo!”... Jamás me dijo qué hacer, con prudencia preguntaba a su turno y ayudaba a articular mis pensamientos que, como embudo, devenían en respuestas.

Llegó 18 de enero de 2009. Dura vuelta de Uruguay, como toda vuelta de las vacaciones en familia. Tiré a un costado la valija y me desplomé en el living sin abrir las persianas, desahuciada por el contraste del calor del hogar del que venía y el disfraz de voluntad que debía ponerme para enfrentar un año absolutamente incierto. Se me ocurre chequear el contestador del teléfono y ahí estaba Juan, con su tono imperativo, buscándome en tres mensajes, cada uno más encantadoramente impaciente que el anterior. Lo llamo enseguida y el diálogo, tal como lo recuerdo: “... Te estaba buscando, no sabía cuándo llegabas. Mira... voy a hacer una obra de Thomas Bernhard, *Minetti*, proyecto que tenemos hace algún tiempo con Carlos Ianni, he hecho una adaptación pensando en ti... querías acompañarme?”

Me hundí en un largo silencio hasta lograr emitir el más absurdo hilito de voz: “No entiendo, Juan... ¿me estás pidiendo que actúe... con VOS ?” “Eso es lo que me parece haber dicho”, -contestó, preso de la ironía y disfrutando imaginar mi rostro desencajado. Comencé a temblar, y lo único que recuerdo de ahí en más es la ridícula expresión que salió a boca de jarro “¡Me quiero morir!”-interrumpió maravillosamente- “Pues, no te mueras, si lo haces deberé buscar otra actriz”.

De esta manera comenzó lo que supe iba a ser la experiencia más inolvidable y transformadora de toda mi vida artística. Tuve antes el privilegio de estar en importantes producciones, después de *Minetti* vinieron trabajos maravillosos y fructíferos para mi carrera, y sé que me esperan proyectos entrañables... Pero *Minetti* fue *Minetti*... una bisagra sin igual y la perla más querida.

Los días de proceso creativo con Juan y Carlos (Ianni) en la dirección fueron una bendición, que más tarde resultó en la alegría de cada función, compartiendo escenario, mano a mano -yo, tan chiquita en todos los sentidos- con la persona que más admiración me producía. Lo escribo y aún no lo creo. Un tesoro tan personal e intransferible no tiene verbo para expresarse con justicia. Solo puedo decir que fue mágico verlo imaginar, crear, accionar la palabra con una contundencia y una verdad que parecía más un suspiro de su entraña y no pensamiento del autor... lo vi habitar ese espacio vacío y transmutarlo en recinto sagrado, lo vi vestirse poco a poco con la piel de su *Minetti*, enojarse con él, preguntarle cosas, vi en sus ojos cada hallazgo, cada revelación, cada gesto que encontraba... lo vi abrazar el misterio del Teatro, el misterio de la Vida. ¿Qué más puedo decir? ¿Qué más puedo pedir?

Mi proceso interno consistió en ser testigo partícipe de tanta belleza, e intentar absorber, como una esponja, cada segundo a su lado. Lo acompañé, sin más pretensiones que estar a la altura de las circunstancias (y esto ya era bastante pretencioso), con absoluta sobriedad, entrega, y de la mejor manera que me fue posible. Fue todo aprendizaje, una celebración de la humildad en todos sus sentidos y recíproco acto de amor. Una lección magistral del Actor en la plenitud de su ejercicio. Y yo, afortunada de mí, en ese escenario, me metamorfoseé en



silencio y para siempre, como un pequeño satélite que se ilumina frente al Sol.

Nunca habrá otro Juan en mi vida. Sé que, de alguna manera, por algún Dios del Teatro, fui bendecida... y obedecí mi destino que, desde los 17 años, mojón tras mojón, me fue empujando hacia él. Claro que encontré a mi Maestro, al sabio, al Hombre de Teatro, universal, erudito, reflexivo e inabarcable. Pero también, debo decir, al padre de las almitas que nacen con la quimera de la actuación, al ser sensible y delicado que intentaba camuflar, al temerario gruñón que te daban ganas de salir corriendo, al amigo que escuchaba con preocupación y respeto, a la coherencia perfecta entre ética y estética, al compañero que alumbraba desde el final del camino a los que estaban en la línea de despegue, al corazón valiente que quiso y pudo, al soñador más pragmático de todos, al libre pensador más apasionado, al hombre que conocía la naturaleza humana y sonreía con ella, al que jugaba con disfrute el juego más serio de todos, al hombre de Fe, al hombre de Verbo, al hombre de Acción; y al Juan sencillo de manos suaves, voz firme y mirada de niño eterno, interpelando el Misterio de la Vida. Encontré mucho más de lo que buscaba. Si seré afortunada. Estuve cerca de él, y lo quise con todo mi corazón.

¿Si lo extraño? Cada día y con desesperación. Pero lo tengo en mí, como lo tenemos todos los que nos dejamos transformar por él, y eso nadie me lo puede arrancar. Su Patria fue siempre una: el Escenario, y ahí -cuando me suba a hacer lo que debo hacer- lo veré siempre sonriendo, a mi vera.

A él, adorado, solo GRACIAS y hasta siempre.

ACTO DE AMOR

Por Daniela Catz

Como en las buenas obras de teatro, los vínculos son complejos.

Lo conocí en el 93 en una reunión donde cerraba un curso de seis meses que él había dictado junto a Verónica Oddó en el Teatro San Martín. Yo no había participado de ese curso pero estaba ahí acompañando a gente que lo había hecho.



Todo verde y un árbol lila

Era una especie de fiesta de fin de año. Vi a Juan y a Vero rodeados de alumnos que los escuchaban, que se reían, que festejaban, que celebraban ese curso. El comentario de todos para conmigo era “¡Tenés que estudiar con Juan!” ¡No te podés perder a Juan y a Vero dando clases!”

Esas palabras quedaron flotando en mi cabeza y en julio del 95 pedí una reunión y ahí estaba sentada frente Juan, que iniciaba esa charla preguntándome ¿Qué quieres de mí?

Esa pregunta viene una y otra vez a mi cabeza. Yo venía de la escuela de Alejandra Boero, había hecho cursos, había hecho danza, mimo, quería ser actriz, eso estaba más que claro, pero jamás había estado frente a esa pregunta. ¿Qué quería de un maestro? Hubiese sido un desatino decirle “quiero que cuando termine el año yo este riéndome con vos y con Vero en



una reunión como vi a tus alumnos aquella vez”.

Era muy poco profesional decir eso.

Y contestándole alguna pavada, empecé el curso a mitad de año. Ese agosto del 95, pienso ahora, marcó mi vida para siempre. No eran clases, eran fiestas donde tanto Vero como Juan sacaban de cada alumno su potencial. Todos creían en esa técnica, en esos ejercicios. He visto ejercicios que me han conmovido, he visto a compañeros crear en el momento, cambiar, modificarse, realmente pequeños milagros donde uno sabe que lo que está pasando no es la realidad pero hay una verdad, y esos textos escritos por otro se vuelven necesarios, salen de la boca con una verdad arrolladora.

Haciendo un curso de verano nació “Lotti”, personaje de *Todo verde y un árbol lila*. Había que llevar como tarea un personaje que no estuviera escrito. Yo desde muy pequeña sabía de unas cartas que le había escrito la hermana de mi abuelo (Lotti) a mi abuelo, que viajó en el año 38 a la Argentina escapando de Alemania, intentando instalarse para poder traer a su familia. Esas cartas hablaban de un deseo de salir y de una incapacidad para poder escapar de una realidad que venía pisando los talones con botas muy pesadas. Hablaban también del día a día, de cómo se iban adaptando, de cómo un espacio se iba achicando cada vez más, de enfermedad, y finalmente de muerte. Esas cartas que mandé a traducir a los 17 años puesto que estaban en alemán, con su sello nazi, abiertas y vueltas a cerrar y que en su gran mayoría tenían una protagonista, una escritora líder, de 18 años, Lotti, me inspiraron para llevar este personaje.

Además, yo había intentado armar algo que fuera teatral pero había fracasado en mi intento.

Presenté mi trabajo y Juan quedó muy sorprendido. Era un personaje sólido, tenía peso, tenía historia. Por supuesto que me preguntó qué era aquello. Charlamos mucho sobre mi historia y ahí quedó. Por supuesto, que con mucho entusiasmo me incitó para que volviera a intentar hacer algo con eso.

Pasaron los años, cada tanto en charlas de café y almuerzos, que a lo largo de los años se habían hecho infaltables, me preguntaba sobre mis cartas...

Y llegó el día, ante esa pregunta que nuevamente quedaba sin respuesta puesto que yo no lograba hacer nada con esas cartas, que vino la siguiente pregunta: “¿Podría verlas, las cartas y las traducciones?” Sin dudar, pero tampoco sospechando en qué terminaría aquello, se las alcancé a su casa.

A la semana, otra pregunta: “Dani, ¿puedo intentar hacer algo? Es un material muy interesante para mí”.

Y ahí empezó el juego, ahí entendí por qué decía que uno se tiene que obsesionar con lo que quiere, un personaje... una obra... Se convirtió en un Sherlock Holmes de mi familia. Me preguntaba, leía libros. Gracias a Juan yo escuché a mi mamá hablar y hablar de mi abuelo. Encontramos datos. Yo sé en qué campo de concentración terminaron mis bisabuelos, cosa que mi abuelo, hijo de ellos, no supo nunca.

Y una tarde, me citó en su casa, me hizo un café, me dejó sentadita en la silla, y ahí en la mesa, una pila de hojas que tenían como título *Todo verde y un árbol lila* y con letra más chiquita “Primera versión”. Me dejó todo, me dijo que me dejaba sola y que lo llamara cuando terminara de leer.

Hasta hoy, recuerdo mi estado cuando terminé de leer, era increíble lo que había hecho con esas cartas, la obra estaba ahí, el mundo de las cartas y de esa familia, lo que yo había querido contar, todo se volvía teatral y al mismo tiempo era la vida de mi familia. Mi vida.

Entendí también aquella reflexión que año tras año escuchaba en sus clases y anotaba en mis cuadernos, año tras año, intentando develarla, acercarme a eso:

“El teatro es un desborde de vida”

A partir de ahí vino una seguidilla de actividades, que Juan hacía: versiones mejoradas, citas a actores para los distintos personajes, siempre consultándome, escuchando sugerencias mías, haciéndome partícipe de sus decisiones, dándome una importancia que ni yo misma creía tener.

Charlábamos mucho.

El Cervantes nos abrió sus puertas y en 2007, diez años después de aquel curso de verano, estrenamos. Llegamos al estreno después de muchos conflictos entre el teatro y sus sindicatos, donde hacíamos ensayos generales con público casi en la clandestinidad, cosa que para lo que era la obra servía mucho.

Fue una experiencia única, casi indescriptible por su belleza.

Antes y después de *Todo verde...* yo trabajé bajo su dirección pero con esa obra me regalaba, no solo la obra, me regalaba ser dirigida nuevamente por él, me regalaba ser compañera en el escenario, me regalaba la reconstrucción de mi historia. Fue un verdadero acto de amor.

Como escribo al comienzo, los vínculos son complejos, se transforman, él fue mi maestro, pero también fue mi amigo, el director que me dejaba llorando cuando no entendía lo que me pedía, el galán pagando cada café, mi compañero de escena nervioso en un estreno, el hombre que me acomodaba los cubiertos para que estén prolijos en la mesa y que incomodaba diciéndole al mozo “si usted puede revolver esta ensalada gigante en este bol, hágalo, yo no”.

Una y otra vez vuelvo a su primera pregunta: “Daniela, ¿qué quieres de mí?”

De mi corazón, de mis entrañas, de mi cuerpo y de mi voz sale esta pregunta: Juan, ¿Qué más te puedo pedir?

Como en aquellas cartas, sólo un “Hasta siempre, tuya, Dani”

Mayo, 2012



JUAN, EN LOS SUEÑOS, EN EL ACTO²

Por Eloísa Tarruela

Hace unos días soñé con Juan Carlos Gené, mi maestro. Juan estaba sentado detrás de su escritorio con su libreta de anotaciones. Tenía sus anteojos apoyados en una pequeña mesa, cerca de sus manos. Yo estaba sentada en las gradas del teatro donde daba una nueva clase magistral. Recuerdo que tenía que pasar a escena para realizar un ejercicio y recibir luego la devolución de Juan. Al despertarme sentí al mismo tiempo nostalgia y alegría.

Cuando tenía 20 años fue la primera vez que fui a su taller y puedo decir que fue un antes y un después. Su presencia me llamó la atención desde el primer momento. Lo percibí como un hombre de fuerte presencia, íntegro, provisto de una sabiduría única. Juan siempre tenía la palabra justa.

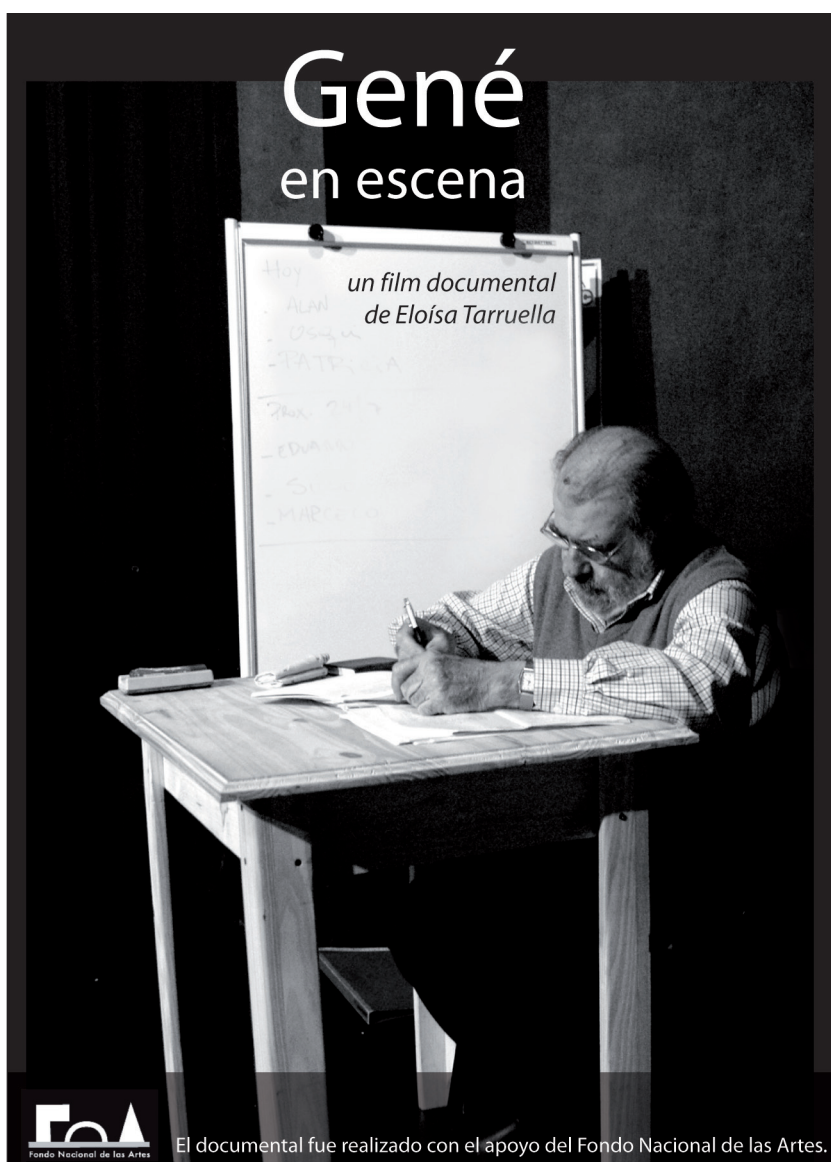
Observaba los ejercicios de sus discípulos con plena atención, mientras anotaba detalles en su libreta. La misma que llevaba en mi sueño, días atrás.

A lo largo de los años en los que fui su alumna, llegué a descubrir el profundo universo de sus obras teatrales. La creati-

vidad de sus puestas, la libertad de sus actores en escena y la poética de sus textos fueron y serán episodios que se renuevan en nuevos sucesos y vuelven sobre sus pasos para evocarlo. Siempre que veía una de sus obras sentía en mi interior una voz que repetía: *“la palabra y el acto tienen su sello, el sello Gené”*.

2

La autora es la directora del filme Gené, en escena, estrenado en Argentina en 2010.



Y es así, entre mi admiración y mi deseo de poder alcanzar sobre las tablas un registro suyo, que nació la idea de realizar un filme sobre el maestro Juan Carlos Gené. Lo conocí a Juan a través de sus clases, de sus metáforas que herían el silencio, y decidí darle esa prioridad, buscarlo para hallar una suerte de imagen que en el documental lo revelara como quien mira un hecho desde un lugar diferente. Quería hacer un filme basado en sus clases magistrales y desde ese punto narrativo poder descubrir otras aristas de su vida, su modo contundente de definir en una escena un movimiento, un gesto, una mirada. Fue por eso que, junto a Marcelo Albarracín, también alumno de Juan, nos embarcamos en esta tarea de navegar en un documental sobre su figura. Uno de mis miedos que latía incesante, era que Juan diera su negativa por temor a que invadiéramos sus clases con el registro de cámara y sonido. Por suerte y obra del destino (su generosidad no fue ajena), no fue así. Juan quiso participar de la película, se sintió parte de la propuesta y nos abrió las puertas de su mundo como un actor que abre su mano para mostrar su objeto (Hamlet).

Llegó entonces, imprevisto, vertiginoso, mi primer documental que se titula *Gené, en escena* y contenía mi ilusión pero también mi fe y mis temores. El título alude a que Juan siempre fue un hombre de teatro, es un hombre de teatro, no puedo pensarlo de otra forma. El escenario, el hecho de vivir ese momento único de intercambio con el público, era vital para él que concebía a la vida como un gran escenario donde nuestras existencias asistían a un encuentro de personas y sombras: máscara, palabra y silencio fundidos en acto insoslayable, fecundo.

Me llevo muchas cosas de Juan. En gran medida, mis objetos de su recuerdo son gestos, movimientos de un ajedrez cuyas piezas se deslizan detrás de su sombra. Mis recuerdos son palabras con su música exacta y su sonido que devuelve la vida de personajes y sucesos. Son imágenes, sensaciones, recuerdos que a su vez no se pueden explicar de modo simple porque para evocar a Juan hay que dejarse alborotar por la emoción que rodea a los sucesos. Quizá nuevamente vuelva a ver a Juan en un sueño. Juan dejando sus anteojos sobre la pequeña mesa donde urdía su arte, Juan marcando una acción, trabajando la madera de un episodio irrepetible. Tal vez así, lo vea una noche de invierno en un escenario desde donde advierta la hipnosis del público. Sí... lo imagino en mi sueño: Juan está de pie mirando a su público, en ese segundo previo al inicio de una obra que lleva su huella y perdura en el tiempo.



RECORDANDO A JUAN

Por Carlos Gorostiza

Pasaron apenas unas horas y no puedo entender que ya estemos recordando a Juan. Si ayer nomás estaba aquí, con nosotros, pergeñando planes, compartiendo ideas acerca de la vida que continuaba atropellándonos con sus riquezas y esquivándonos con sus pobres olvidos. Pero es así: Juan ya no está aquí con nosotros y ahora no podemos dejar de recordarlo.

Aunque el recuerdo nuestro de mañana no será como el de hoy, tan teñido de tristeza y de sorpresa. Porque la muerte siempre entristece y sorprende. Nuestro recuerdo de mañana, de siempre, será un recuerdo que aparecerá cada vez que el sentimiento llamado Teatro surja con la alegre prepotencia que tanto influyó sobre nuestras vidas.

Camarada, colega, compañero, amigo... ¿cómo llamé a Juan en silencio durante todos estos años? Creo que jamás llegué a llamarlo de algún modo, tan cerca estaba. Quizá porque era el hermano de espíritu con quién nos entendíamos casi sin hablar. El hermano a quién no supimos decir, en vida, cuánto lo amábamos. Porque amándolo a él no sólo amábamos su condición de artista total: de director, dramaturgo, maestro de actores y actor entrañable; también lo amábamos como excepcional ser humano.

Lo conocí allá por los años 50, junto a su inseparable amigo Roberto Durán. En esa época, actuando como mimo talentoso, se divertía como él solía hacerlo: con disciplina y seriedad. Luego pude verlo como joven actor, interpretando con madurez diferentes roles. Y fue años después, habiéndonos cruzado ya varias veces en salas y camarines teatrales, que hablándole “de usted”, como le gustaba entonces a él, lo invité a actuar en mi obra *Los prójimos*, que estrenaríamos en 1966. Aquella fue una aventura tan feliz que era rara la vez que nos encontramos sin recordarla.

Después fueron varios los encuentros con Juan. No tantos como yo habría querido. Él también era autor y como tal ocupaba su tiempo. De todos modos encontramos algo de tiempo para coincidir, él como actor y yo como director, en *Un hombre es un hombre* de Brecht en 1965 y luego en *¿A qué jugamos?* en 1968, él como actor con dirección de Stivel y yo como autor. Por otra parte, fueron excesivos los años que debió transcurrir en el exilio. Allí lo encontré, por los 70, él practicando un exilio largo y yo un exilio breve. Tal vez fue una tarde en Caracas cuando más hablamos y no sólo de teatro sino también de política. Nuestras discusiones - si es que podían llamarse así - encontraban su razón de ser en puntos de vista diferentes sobre la forma en que la sociedad pudiera alcanzar el grado de bienestar que las organizaciones políticas del momento le negaban. Y que aún le siguen negando. Divergíamos -ya habíamos aprendido a tutearnos- sobre la forma, pero nunca sobre la meta que debía alcanzarse: allí estaban esperándonos las aspiraciones ideales de un estado: la igualdad y la libertad. Esta divergencia sobre la forma nunca modificó nuestras coincidencias sobre los ideales comunes, sobre la sociedad, sobre el Teatro, sobre la vida.

Luego llegó la época de su regreso -cómo olvidar su actuación en *Copenhague*-, y en un emprendimiento llamado Teatro Nuestro, ideado por Carlos Carella en 1997, fue magnífico actor en otra pieza mía: *A propósito del tiempo*. Ese fue nuestro último encuentro escénico.

Ya en 2010, y habiendo terminado de escribir mi última obra, *Vuelo a Capistrano*, quise gozar al fin del trabajo de dirección de Juan. Lo llamé, le envié la obra y a los pocos días escuché su entusiasmada voz declarándome su decisión de dirigirla. Unos días después nos reuníamos en mi casa y planeábamos el estreno. Era emocionante para mí escuchar su voz y leer en sus ojos un entusiasmo casi juvenil mientras intercambiábamos ideas sobre la posible sala y el posible reparto. El único obstáculo que se presentaba era la puesta en escena que él debía realizar próximamente de *Hamlet*. A los pocos días volvimos a reunirnos en casa y Juan tenía ya una fecha posible para nuestro estreno: octubre de 2011. Era excesivo el tiempo que mi pobre obra debía esperar. Fue entonces que le dije: “Mirá, Juan. Para esa fecha tal vez yo ya no esté más en este mundo.” Y entonces él con una sonrisa, me respondió: “Tal vez yo tampoco”. Nos reímos un rato. Coincidimos en que ambos teníamos razón y resolvimos que debía entregar la dirección a otro director, que resultó ser Agustín Alezzo. Nos despedimos con un gran abrazo y volvimos a vernos unos meses después, cuando me acerqué a gozar de su *Bodas de sangre*. Esa fue la última vez que lo vi. Pero ahora lo recuerdo. Y lo seguiré recordando. Nunca abandonaré esa hermosa posibilidad que sigue regalándonos la vida.



MI RECUERDO DE JUAN CARLOS GENÉ

Por Roberto Cossa

Tuve el privilegio de tener a Juan Carlos Gené como actor de mis dos primeras obras: *Nuestro fin de semana* y *Los días de Julián Bisbal*, allá por los 60, en mis comienzos como autor. Y me queda una frustración. Iba a ser el protagonista de mi última obra, *Cuestión de principios*, cuando su salud comenzó a deteriorarse.

Sobran circunstancias para recordar a Juan. Para recordarlo yo, a mi manera. Pero también sobran circunstancias para que todo el teatro argentino haga silencio.

Pocas personas -y se me ocurre que nadie- alcanzó en la historia de nuestro teatro tanta versatilidad, tanto nivel de excelencia, arriba y abajo del escenario. Importante autor, gran director, excelente actor, notable maestro y agudo teórico. Además, militante de las mejores causas y destacado gremialista.

Por cada una de estas especialidades debería ser recordado. Pero él las reunió a todas.

Conocí a Gené allá en 1963, probablemente a mediados de año. El proyecto de poner en escena *Nuestro fin de semana* estaba en marcha. Lo llevaban adelante un grupo de egresados de la escuela de actores dependiente de la UBA, una experiencia que duraría poco tiempo. La dirigía Oscar Fessler, un maestro europeo radicado desde hacía unos años en Argentina y Gené era uno de sus colaboradores. La dirección era de Yirair Mossian.

Esa es la primera lección que recibí de Gené, un maestro arriesgando su prestigio en un proyecto que impulsaban sus jóvenes alumnos, casi todos debutantes. Y el proyecto salió bien, casi un año a ocho funciones por semana. Y Gené les marcaba el paso. Por aquellos años Juan era un tipo excesivamente formal. No tuteaba ni siquiera a los más jóvenes.

Necesitaba de ese ropaje para trasladar la disciplina a sus alumnos a quienes les había enseñado que el teatro era, por encima de todo, una vocación y una militancia.

Casi dos años después de aquella feliz experiencia se estrenó *Los días de Julián Bisbal* con Gené como único protagonista rodeado, esta vez, de actores de mucha trayectoria, algunos famosos, que lo acompañaron, cada uno con una escena breve. La dirección fue de David Stivel y se estrenó en enero de 1966 en el teatro Regina. Fue una temporada corta porque Gené tenía un compromiso para estrenar *Los prójimos* de Carlos Gorostiza.

El tiempo pasó. Con Juan no volvimos a compartir una experiencia pero transitábamos el mismo camino y yo tenía la oportunidad de encontrarlo arriba del escenario, como actor, como autor, como director. De todos esos encuentros guardo dos momentos memorables: *Se acabó la diversión* (creo que en 1967 en el teatro ABC), obra propia, dirigida y actuada por él junto a Pepe Soriano, y su impagable protagónico en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*

Después vino el exilio. En 1982 los visité en Caracas donde se había ganado un gran prestigio en el medio teatral. Y el regreso. Como flashes vienen a mi memoria encuentros personales

y teatrales de todos estos años. Como actor, su actuación en *Copenhague* en el teatro San Martín. Y el último, doloroso, encuentro personal en mi oficina de Argentores.

Cuando terminé *Cuestión de principios* me di cuenta que, sin saberlo, la había escrito para él. Con pocas esperanzas (era difícil que Gené no estuviera en un proyecto) le hice la propuesta. Me pidió leer la obra y aceptó estrenarla. Pero el poco tiempo comenzaron sus problemas de salud.

Sólo queda recordarlo. Permanecen sus obras, sus trabajos teóricos y sus alumnos -dece-nas- que tuvieron a un maestro que dio cátedra arriba y abajo del escenario. Y para el teatro todo, la memoria de uno de los mayores referentes del teatro de las últimas seis décadas.



SOBRE JUAN

Por Federico Luppi

Si fuésemos sabiondos evaluadores de recursos humanos y nos preocupase la ecología del espíritu, diríamos “cuesta mucho trabajo hacer un Gené”. Cada paso que alguien da en la vida, lo compromete a fondo, aun desde el mismo instante en que decide darlo. Y si asume como intransferible esa decisión, humaniza ante sí y los demás el alcance de esa responsabilidad; socializa así su comportamiento y por ende, lo comparte promoviendo construcciones solidarias. Juan Carlos era así, y por imperio de esa conducta vivió mucho e intensamente.

Nunca sabremos el íntimo balance de sus errores, si es que los tuvo, y de sus logros... ¡tantos! Porque jamás llevó cuenta pública o mediática de sus aciertos, ni sangró sus dificultades en complaciente victimismo.

Tuvo hermosos amores y rupturas dolorosas, pensó claro y alto y tuvo exilios y no puedo sino recordarlo huyendo de la queja paralizante y de la protesta estéril, apostando por el trabajo siempre, con propuestas, con imaginación, con timón de pionero, con sudor y con un respeto casi biológico por el tiempo necesario para crear cosas.

El ensayo era para él un tramo a recorrer con dedicación, concentradamente, con la sabia economía de la paciencia, con respeto por el tiempo compartido y por eso abjuraba de la deportiva reincidencia de los que hacían de las 19 h. las 19.20. Y de la cita matinal, el enroque a las 13.40. Odiaba eso. Su respeto por el público, era proverbio santo... si alguien compra una entrada, viaja hasta el teatro y hace cola para su butaca, ¿por qué igualar el trato con quien llega 25 minutos tarde? A la hora de la función, quien no entró a tiempo, pues... no entraba.

Que nadie crea que lo estoy idealizando compungido por la pérdida. Fueron muchos años de compartir muchas horas y tengo en mi cabeza firmemente plantados conceptos, ideas, claridades de un rotundo sentido común y de una saludable sensatez que a muchos de nosotros nos purificaba del *bla bla* inconsistente tan extendido en el medio. Le disgustaba que cualquier tema terminara siendo un treparse por las ramas del macaneo libre; y nunca, esto es, nunca abría la boca si no tenía nada que decir. Investigaba, estudiaba, experimentaba, y como pocos entendía el rico fondo humano que el teatro implicaba en el desarrollo social, con sus secuelas para el actor de contradicciones a resolver, dificultades técnicas, crecimiento emocional y sesgos ideológicos, y siempre el público como destino de esa complejidad. Por todo eso tenía la espesura del maestro cabal, didacta afinado y pedagogo sutil. Jamás la demagogia tiñó sus modos de enseñar, y lo recuerdo hablando sobre la tarea de escribir como un acto para el cual la cabeza, el corazón y la mano tenían que estar listos siempre, como el gimnasta a la espera del esfuerzo, sin la sobreactuación del “terror a la página en blanco” o de la bucólica “necesidad” de la paz del mar o la montaña. Se escribe dónde y cómo se puede, y si se tiene el qué, seguro que se encuentra el cómo.

Terráqueo a lo criollo y parco a la espartana, ni los premios, ni el reconocimiento fueron preocupaciones que lo desviarán de su tarea de toda la vida, pensar el teatro y formar actores, y lo hizo siempre, en cada lugar.

En charlas con cineastas venezolanos con quienes había filmado y escrito, me hablaban de él como una afortunada presencia en la movida intelectual de Caracas. Había admiración y cariño en ese recuerdo.

La primera vez que lo vi fue dirigiendo el Teatro Universitario de la Plata fundado con su amigo Roberto Durán, en dos puestas: *El jardín del infierno* de Osvaldo Dragún y *En familia* de Florencio Sánchez.³ Estábamos todos sufriendo el sarampión Stanislavski que leíamos y explicábamos en el café con suficiencia de monos sabios; luego de ver sus puestas caímos en una profunda desesperanza: jamás podríamos hacer eso. Encuentros futuros con Juan Carlos, y otros dotados como él, nos devolvieron el alma a través de la perseverancia, el planteo honrado de conflictos de vocación y la inmersión en la clave mágica de la vida: el trabajo.

Sé que la impiedad del tiempo obligará de tanto en tanto a exhumar la memoria de Juan y que muchos no podrán mensurar el calibre de su tarea; tiene lógica: otros momentos, otras edades.

Estoy seguro que el afecto que sembró y lo entrañable de su docencia, en algún momento será efigie en muchos que nos redimirán de su pérdida, pero se impone expresar el privilegio egoísta de los que fuimos contemporáneos... yo lo conocí, yo sé cómo era, yo vi lo que hizo, y no hay estridencia sensiblera si digo, en este mi tiempo, que el escenario y los actores estamos un poquitín más solos y algo más vacíos.

3 Posiblemente 1960 (Nota de la R.)



ADIÓS A JUAN CARLOS GENÉ

Por Olga Cosentino

“Mañana te haré conocer Granada”, me prometió durante la cena que reunía a artistas y críticos de teatro, en octubre de 1991. Compartíamos la Residencia Marítima de Cádiz donde se alojaban las delegaciones participantes del Festival Iberoamericano de Teatro que se celebra anualmente en esa ciudad puerto de Andalucía. Y Juan Carlos Gené, riguroso como era en el cumplimiento de los compromisos propios y en la exigencia para con los ajenos, me acompañó durante toda la siguiente jornada. Empezamos recorriendo los jardines de la Alhambra para terminar, por la tarde, visitando la casa natal de Federico García Lorca, el poeta nacido en Fuentevaqueros en 1898 y asesinado por el franquismo en 1936, en el barranco de Viznar.

Se me impone, a riesgo de caer en la obviedad, decir lo que cualquiera puede adivinar: aquel paseo preñado de emociones y deslumbramiento me hizo sentir inexplicablemente privilegiada por la generosidad, la calidez, la autoridad y la estatura artística de mi guía. Definitivamente inolvidable para mí sería desde aquel día el descubrimiento físico de lo que tantas veces había leído sobre el castillo de La Alhambra. Todavía puedo escuchar, aguzando los oídos de mi memoria, el relato del maestro sobre los remotos orígenes musulmanes de la fortaleza que se alza a los pies del Sacromonte y cerca del río Darro, afluente del Guadalquivir. Ante el clima seco de Andalucía -decía mientras caminábamos- los árabes no solo fertilizaron la tierra con sus sistemas de riego sino que envolvieron musicalmente la vida en palacio, sonorizándola con el rumor del agua, en permanente fluir por esos patios o estos baños y acequias interiores. Claro -concluyó, más o menos literalmente- aquellos moros fueron poetas y creyentes. Imaginaron el Jardín del Edén y supieron construir el escenario que lo anticipaba.

Si bien ha sido siempre una costumbre de Gené caminar mirando hacia abajo, como reflexionando mientras tanto, en aquel apurado recorrido levantaba a cada paso la vista y el índice para señalarme y completar con riquísimas observaciones cada detalle, desde los imponentes muros rojizos exteriores hasta el bordado imposible de arcadas, columnatas y demás superficies interiores. Encontraba él en aquellos diseños, referencias sensuales y enlaces con texturas, colores, luces, sombras y hasta perfumes que se colaban desde los patios a través del calado ornamental de las aberturas, permitiendo aspirar emanaciones de naranjos, flores y plantas aromáticas, en aquel templado otoño europeo.

Al encuentro con Granada y su Alhambra le siguió, como adelanté, la visita organizada por el FIT a la casa natal de Federico, previa detención-homenaje en el inhóspito barranco de Viznar, donde 55 años atrás el poeta había sido acibillado por la balacera franquista. Todavía hoy evoco con emoción la llegada a la casita de Fuentevaqueros y, también junto al maestro, la recorrida intensa, íntima y con algo de pudor, por los espacios privados de la familia Lorca: el comedor con parte del mobiliario original, las vitrinas con documentos y pertenencias, el

dormitorio de Federico niño, con su cunita de hierro forjado; la cocina, el patio con el aljibe, el limonero. Ante cada rincón de la casa, ante cada objeto evocativo del autor de Yerma, Juan Carlos Gené tenía una frase, una idea, un sentimiento para compartir. Y de vez en cuando, alguna referencia al *Memorial del cordero asesinado*, que yo había visto unos meses atrás en el Teatro San Martín, pero que él había escrito cinco años antes y estrenado en 1986 en el Ateneo de Caracas, con el Grupo Actoral 80, dirigido y protagonizado por él mismo y su mujer, la gran actriz chilena Verónica Oddó.

Lo cierto es que si bien como espectadora conocía y admiraba a Juan Carlos Gené desde múltiples trabajos teatrales, cinematográficos y televisivos anteriores, fue en aquel octubre del 91 cuando empezó mi amistad personal con Gené y confirmé la profunda matriz lorquiana de su poética y su pensamiento. En la casa museo de Fuentevaqueros, después de los homenajes oficiales que conmemoraban un nuevo aniversario de la sangre derramada de Federico, el ritual incluyó el gesto litúrgico de alzar las copas como señal de que no hay olvido para los crímenes atroces. Y mientras bebíamos contra la desmemoria, Gené me anticipó que tenía entre manos una novela “que acaso nunca termine, como suele ocurrirnos a los dramaturgos con los intentos narrativos”, en la que quería contar la protohistoria de la estrafalaria compañía de cómicos protagonistas de *Memorial...*, a quienes un Federico muerto les hace el encargo de llevar sus restos por el mundo, en recuerdo del horror que lo convirtió en víctima.

La charla derivó de manera inevitable en el tema de las resonancias que la obra había tenido en Buenos Aires, ya que se había estrenado a fines de 1990, cuando la sociedad argentina estaba siendo sacudida por el escándalo de los indultos a los genocidas de la dictadura 76-83, una ignominia contra la cual se imponía resistir desde la memoria en reclamo de justicia y verdad. Desde entonces, y como escribí en el apéndice del texto de la obra publicada por el CELCIT en el número 1 de su colección Dramática Latinoamericana, sigo viendo, en *Memorial del cordero asesinado*, un presagio y una advertencia del poeta Gené para quienes ejercen el poder con impunidad asesina: aunque se alcen con la aparente victoria, esta será siempre trascendida por la terca paciencia de los pueblos y por su gestación constante de nuevas voces y de nuevos poetas. El canto va a seguir denunciando la muerte inútil cada vez que la gente recuerde y nombre, no importa con qué grado de saber individual pero con persistente conciencia colectiva, las verdades que pretendieron ser ocultadas con un tiro de fusil o con un bombardeo.

El vínculo entre Juan y Federico mostró su fertilidad en otras creaciones escénicas, aunque curiosamente, el dramaturgo que tan profundamente conocía a Lorca no encaró nunca la puesta en escena de una obra completa del granadino, excepción hecha de *El paseo de Buster Keaton*, *Quimera* y *La doncella, el estudiante y el marinero*, tres piezas breves en las que dirigió a la Comedia Juvenil del Teatro San Martín. Pero en ese vínculo poético hay que incluir a Verónica, la actriz, bailarina, música, coreógrafa, compañera y musa que ingresó a la vida y la inspiración del maestro durante el exilio venezolano de ambos y junto a la que produjo títulos deudores de la poesía de Federico como *Cuerpo presente entre los naranjos y la hierbabuena*,



Las delicadas criaturas del aire, Yo tenía un mar y Aquel mar es mi mar. Todos trabajos donde Juan y Verónica fueron co-creadores, aunque la ficha técnica exigiera la formalidad de discriminar quién había hecho qué en cada uno de los rubros artísticos.

Por fin, Gené entregó su última recreación lorquiana, *Bodas de sangre - Un cuento para cuatro actores*, en 2010, en el Teatro CELCIT. Allí fundió retazos de su propia biografía con temas centrales de la vida y obra de García Lorca: el amor, la muerte y los mitos ancestrales. La rara perfección de ese trabajo induce a ver en él algo más que la exquisita madurez artística del creador. Me inclino a considerar que esa *Bodas de sangre...* contó con el soplo del genio que ya se sabe próximo a liberarse para siempre de las limitaciones materiales. Aunque en 2011 llevó a escena una valiosa puesta de *Hamlet* con los recursos de una producción privada y en el marco de una sala oficial, su canto del cisne había tenido la voz del mártir granadino.

Escucharlos a los dos, a Juan y a Federico, en las tres ocasiones en que fui a ver la obra, me convenció definitivamente de que un poeta es un guía que conoce el camino y sabe cómo iluminarlo. El poeta puede acompañar, como Virgilio a Dante, en una excursión por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. O más modestamente, puede acompañarla a una a conocer Granada, la fortaleza roja de la Alhambra y la sangre del cordero que la tiñó. Pero siempre, cualquiera sea el territorio recorrido, lo que se visita de la mano de un poeta es el otro lado del espejo en que creemos mirarnos.

MEMORIA Y MAESTRÍA

Por Guillermo Heras

La percepción del tiempo es un misterio de difícil reflejo en nuestras vidas. ¿Cuándo desaparecen de nuestras vidas los amigos queridos? Una cuestión sería la fecha fija, en un calendario en el que aparece su fallecimiento. La otra, la más importante, es la de dejar constancia de cuánto tiempo deja la huella de una persona en nuestro modo de entender y desarrollar nuestro propio ciclo vital. Por ello, hay veces que no tengo la conciencia de que determinadas personas por las que has sentido cariño y admiración ya no están cerca de ti para, en cualquier momento, encontrarte con ellas nuevamente a charlar, intercambiar ideas, discutir de lo divino y de lo humano sobre este oficio, tan fascinante y complejo, que es el teatro.

Aún recuerdo cuando tuve el último encuentro con Juan Carlos. Una noche, después de ver su puesta en escena y su actuación memorable en *Bodas de sangre*, versión minimalista en lo productivo y maximalista en su concepción artística y creativa de la obra de Lorca. Viéndole en el escenario me pareció un gigante. ¿Cómo se podía mantener esa vitalidad a sus años? ¿Qué lucidez en sus planteamientos escénicos!...

Esperándole a la salida me acordaba de él, dirigiendo en un día lluvioso, en otra Caracas muy diferente a la de ahora, a su Grupo Actoral 80. Cuando salió con Verónica y nos abrazamos en el vestíbulo de la sala del CELCIT me emocioné porque, además, comprobé cómo el escenario cargaba a la persona Gené con una vitalidad que sólo los que nos dedicamos a esto podemos entender... o al menos comprender en su profundidad. Para Gené el escenario era su plena vida, su referencia de compromiso y el sentido absoluto de su conciencia como ciudadano.

La carrera de Gené no puede aislarse de su discurso ético y político. A veces, riguroso, pero siempre cargado de razones que él explicaba en cualquier foro en el que participara. Recuerdo muy bien sus enseñanzas, pues desde la primera vez que estuve en Caracas, invitado por el CELCIT, coincidíamos en sobremesas fraternales o incluso participando en algún debate después de haber asistido a alguna de sus propuestas teatrales. Incluso compartimos alumnas y alumnos que luego han sido figuras imprescindibles de la escena venezolana actual.

No cabe duda de que las formas de acercarnos a desentrañar un texto o a ponerlo en escena eran diferentes, pero no recuerdo una sola vez que nuestras discusiones no estuvieran marcadas por el respeto y el sentido común. Quizás por eso cuando después le seguí viendo en Buenos Aires, siempre comprometido en su tarea didáctica con el CELCIT o en una etapa como director general del Teatro General San Martín, seguimos practicando la dialéctica como forma de encuentro y comunicación.

No podemos olvidar que Gené fue también un excelente autor y lo que en términos alemanes se llamaría dramaturgista, cuando planteó un texto de otro para su específica puesta en escena o laboró materiales provenientes de otros materiales literarios. Algunas de sus obras



forman parte del patrimonio de la literatura dramática contemporánea de Iberoamérica: *Ulf*, *El herrero y el diablo*, *Golpes a mi puerta* o *Memorial del cordero asesinado*, y han sido representadas por múltiples grupos y compañías de todo el continente.

Como actor le recuerdo haciendo de Niels Bohr en una memorable puesta en escena en el Teatro General San Martín. Su sabiduría, junto a otros dos grandes de la escena argentina y la dirección de otra entrañable persona, Carlos Gandolfo, hacía que el complejo y denso texto de Michael Frayn, *Copenhague*, pasara desde el escenario a los encandilados espectadores como si fuera una comedia ligera y un alegato a la inteligencia, atrapados por la magia de una puesta, unos actores y un texto... en suma, puro teatro.

Y como gestor no podemos olvidar su ingente e importante tarea al frente del CELCIT, tanto en su etapa pasada en Caracas como posteriormente en Buenos Aires. Esta organización, que ha sido pionera en tantos discursos prácticos y teóricos sobre la importancia de la integración y del intercambio de las Artes Escénicas Iberoamericanas. También en esta ciudad porteña ejerció un tiempo como director general del importante Teatro Municipal General San Martín. Así pues, su experiencia recorrió desde la producción privada, la independiente y la pública, toda la gama posible de realización de propuestas teatrales.

Juan Carlos siempre estuvo también atento al desarrollo del teatro que se escribía y se estrenaba en España. Lógicamente y como tantas veces explicó, la influencia de Lorca sobre él fue grande, pero no podemos olvidar que en el Teatro San Martín puso en escena *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E.T.A. Hoffmann*, de un autor que, en cierta medida, me parece una figura muy cercana a Gené, Alfonso Sastre.

Con todas estas pinceladas podríamos afirmar sin temor a equivocarnos que Gené fue, además de un extraordinario artista, un ejemplar pedagogo y un importante gestor de proyectos escénicos, un formidable trabajador. Conocedor del rigor que hace falta en los oficios teatrales, hizo del mismo una seña de identidad que planteaba en todas sus clases, ya fueran en pedagogía -realizada en continuidad en los espacios del CELCIT- o en los muchos talleres que impartió a lo largo de su vida.

Me quedaría por recordar otra faceta de este hombre total de teatro: sus intervenciones en el territorio de la teoría. Compartí con él algunos de estos momentos. Me quedo con dos. Una intervención sobre los clásicos en el Festival de Almagro y otra sobre teatro y sociedad en un Festival de Caracas. Hombre sobrio y preciso, en ambas ocasiones sus análisis y reflexiones, que en algunos casos podías no compartir, estaban realizadas con un rigor y una convicción que hacía muy difícil una contrarréplica a su dialéctica.

En suma, la pérdida para la escena iberoamericana de Juan Carlos es, además de muy dolorosa, muy difícil de cubrir con un perfil similar al suyo. Me consta que deja discípulos en todas las disciplinas que tocó y desarrolló; lo que no sabemos es si alguien será capaz de lograr que en su persona confluyan todas las excelencias que para la teoría y la práctica del teatro aportó la figura de Juan Carlos Gené.

UNA CONVERSACION MOMENTANEAMENTE SUSPENDIDA

Por Alberto Isola

Conocí a Juan Carlos Gené en Caracas, a fines de 1981. Yo había sido invitado a dar un taller de teatro cómico por el Taller del Actor, que dirigía mi amigo y compañero de estudios Enrique Porte, en colaboración con el CELCIT, esa institución que significaría tanto para el teatro latinoamericano de entonces y de ahora, pero de la que yo aún no sabía nada, y que Juan dirigía, junto a Luis Molina, en el capítulo venezolano de su largo periplo por el continente en esos años de hierro y exilio.



Empezó allí una entrañable amistad que atravesaría países y décadas, que se traduciría en colaboraciones y proyectos conjuntos (algunos se quedaron en el camino, como aquel de dirigirlo en *El sueño de la razón* de Buero Vallejo (¡qué Goya extraordinario hubiera hecho!), o de poner en escena su hermosa obra *Golpes a mi puerta* en un Perú convulsionado por la violencia), que pasaría por silencios y reencuentros. Pero que hoy, que Juan no está, recuerdo sobre todo como una conversación, larga y generosa, como una espléndida sobremesa que no conocía fechas ni fronteras. Hablábamos de teatro, claro está. Que era una manera de hablar



de la vida.

Enterado de mi temprana y voraz vocación de ratón de biblioteca teatral, a Juan le gustaba interrogarme sobre autores y obras. Cuando respondía correctamente a sus preguntas, se enfadaba medio en serio, medio en broma, y me decía: “¡Pero vos sabés todo!” Hasta aquel día en que me preguntó por un autor y una obra, y no le supe contestar. Celebró con una carcajada de triunfo que hasta hoy recuerdo (la obra, ahora lo confieso, era *Chuo Gil* de Uslar Pietri, que leí de inmediato).

Juan hablaba poco, escuchaba siempre, con esa mirada atenta y desafiante a la vez. Pero ocasionalmente entraba en materia y todo parecía tan claro, tan inobjetable. Cuando leí ese libro extraordinario que es *Escrito en el escenario* reencontré frases e ideas que le había escuchado más de una vez, planteamientos certeros e inspiradores sobre la creación actoral, sobre la acción como piedra angular de la creación de un personaje. Y ver hoy iluminarse el rostro de mis alumnos, cuando a su vez leen las palabras de Juan en clase, es siempre una gran alegría, como si, por un momento, estuvieran invitados a nuestra mesa y las oyeran de viva voz.

La última vez que conversamos, poco tiempo antes de su partida, en el café de la esquina de su calle, la calle Perú (otra coincidencia que nos acercó desde el comienzo), hablamos del *Rey Lear*. En un momento, Juan dijo: “¿Y la frase esa del final, ‘Suéltame este botón...?’” e hizo ese gesto tan porteño de juntar las puntas de los dedos de una mano para luego subirla y bajarla en irónica interrogación. Esbozamos teorías, posibles interpretaciones, y la mañana pasó como otras, charlando. Hasta que llegó el momento de despedirnos. Y la conversación quedó allí. Momentáneamente suspendida.

Tanto podría decirse sobre el Gené dramaturgo, actor, director, maestro, promotor. Sin duda lo dirán otros, y lo dirán mejor que yo. Guardo siempre, en mi recuerdo y en mi corazón, al hombre de teatro en esa espléndida cotidianeidad, donde las ideas, las teorías, las dudas, se encarnaban, como en las mejores puestas en escena, en palabras y gestos precisos, en su humanidad y sabiduría.

RECUERDOS DE JUAN CARLOS GENÉ

Por Carlos José Reyes

La muerte de Juan Carlos Gené nos ha sorprendido a sus amigos, discípulos y fieles espectadores, pues hasta el último instante sólo llegaban noticias de sus incansables actividades como actor, director o maestro, cuya vitalidad y energía parecían invencibles. Con su desaparición no sólo queda el vacío de un gran hombre del teatro, sino un ejemplo de ética e integridad, que lo llevó a emprender un verdadero apostolado sobre la profesión del actor y sobre la tarea iluminadora del dramaturgo.



Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura y Juan Carlos Gené

Mis recuerdos de Gené se remontan a finales de 1966, cuando tuve la oportunidad de ver, en el VI Festival de Teatro Latinoamericano de La Habana, Cuba, su obra *El herrero y el diablo*, una fábula de teatro popular, de estirpe fáustica, con acentos del *Martín Fierro* y otros personajes de la pampa argentina, que imprimía a sus diálogos una autenticidad y gracia incomparables.

Fue algunos años más tarde cuando tuve la oportunidad de conocer personalmente a Juan Carlos, en el Festival Internacional de Teatro de Caracas, Venezuela, donde se hallaba como exiliado, en la época de las dictaduras militares de su país. En Caracas, Gené seguía ejerciendo sus diversas tareas como actor, dramaturgo, director, libretista de televisión y maestro en diversos aspectos de las artes escénicas. Por aquellos días lo visité en su apartamento, en com-



pañía de Luis Molina, incansable promotor y gestor cultural, fundador del CELCIT, un poco más tarde. En aquel momento, alrededor de 1972 o 73, Molina dirigía la Federación de Festivales de Teatro de América, y promovía giras de grupos, encuentros y un sinnúmero de actividades, que dieron lugar a la creación del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, poco tiempo después.

La visita a Juan Carlos Gené tenía por objeto proponerle que hiciera parte de un ambicioso proyecto de realizar una semblanza de la historia del movimiento teatral de América Latina, describiendo la actividad en cada país desde los días de la independencia hasta el presente (los años setentas). El proyecto cambió luego de rumbo y fue llevado a la práctica por el Centro de Documentación Teatral de España, entonces bajo la efectiva dirección de Moisés Pérez Coterillo.

El encuentro con Gené, de todos modos, resultó fructífero y de allí surgió una amistad con saltos a lo largo de los años, alimentada por sus diversos viajes a Colombia o por mi asistencia a encuentros y festivales en Caracas, en los cuales Gené participaba con el entusiasmo y el rigor de siempre. En aquel mismo festival pude apreciar el trabajo de Juan Carlos como actor en la obra *Fifty fifty*, de Jorge Goldemberg, que por aquellos días se estrenaba en Caracas. Una confrontación de dos actores, dos personajes, dos generaciones, en la cual el papel rector lo llevaba Gené, por su madurez y fuerza expresiva.

La presencia de Gené en Colombia tuvo que ver con la llegada al país de su amigo y compañero de labores David Stivel, para quien había escrito los libretos del programa de televisión *Cosa juzgada*, de gran éxito en Buenos Aires. Stivel desarrolló una importante labor en Colombia como director teatral y director de programas y series de televisión, entre las cuales se destacaron varias novelas latinoamericanas, adaptadas a la pantalla chica por Juan Carlos Gené. Entre ellas, dos novelas de Mario Benedetti: *La tregua*, realizada en 1980 y *Gracias por el fuego*, en 1981, así como la novela autobiográfica de Mario Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor*, presentada en la televisión colombiana en 1982. Estos programas aportaron un alto nivel de calidad a los dramatizados televisivos, en relación con tantos culebrones de relativo éxito en la programación habitual, y a la vez dieron a conocer en forma masiva obras destacadas de la narrativa latinoamericana, apoyando la idea de integración cultural de un continente joven y diverso, que ha aportado nuevas dimensiones y una gran riqueza de expresiones y nuevas palabras y significaciones a la lengua castellana.

Uno de los trabajos más valiosos realizados por el dúo de Gené y Stivel para la televisión colombiana fue la miniserie, en cuatro capítulos, sobre *La matanza de la Rubiera*, una tragedia acaecida en el departamento de Arauca, en los llanos orientales de Colombia, en contra de la población indígena de la región.

Un antecedente brutal de esta historia había tenido lugar en la segunda mitad del siglo XIX, en el año de 1870, cuando un ganadero de los llanos invitó a 250 indígenas *cuivas* a cenar en su finca y los mató a todos. Un hecho análogo se repitió casi cien años más tarde, en diciembre de 1967, en la hacienda de *La Rubiera*, cuando un grupo de colonos invitó a un conjunto de

indios cuivas a conversar y a compartir con ellos una *ternera a la llanera*, y repitiendo la anterior historia fueron masacrados los 16 incautos invitados. Cinco años más tarde, el 9 de junio de 1972, se reabrió un proceso contra los autores del genocidio, lo que instaló una discusión profunda sobre la situación de los indígenas y, a la vez, puso sobre el tapete la problemática de unos colonos, desplazados a aquellas regiones a causa de la violencia, que se veían acosados en sus propiedades por los constantes asaltos de los indios cuivas, quienes robaban sus animales y frutos y planteaban graves problemas a su propia supervivencia.

La complejidad de esta historia fue abordada por Juan Carlos Gené mostrando los motivos y razones de unos y otros, condenando el genocidio pero a la vez mostrando el choque de culturas y los argumentos de defensa de los colonos, de modo que los espectadores pudieran establecer un juicio justo sobre un conflicto que tenía un largo desarrollo histórico desde los tiempos de la conquista y que no podía ser interpretado en forma maniquea como una simple confrontación entre buenos y malos. De todos modos, el saldo final de aquella matanza dejaba en claro que sobre cualquier tipo de argumento circunstancial, primaba el derecho fundamental de los seres humanos: el respeto por la vida.

Esta misma búsqueda de la justicia, por medio de una mirada humanística, puede apreciarse en otros libretos y en obras teatrales de Juan Carlos Gené, como es el caso de su drama *Golpes a mi puerta*, estrenada en Caracas por el grupo Actoral 80, del CELCIT, creado en Venezuela por Juan Carlos Gené en 1983, y llevada al cine por Alejandro Saderman en 1994, protagonizada por el propio Gené y por Verónica Oddó, su compañera de tantos trabajos y creaciones a lo largo de las últimas décadas, en especial, desde su regreso a la Argentina en 1993.

Sobre Juan Carlos Gené, su temperamento, enseñanzas y realizaciones, se podrían decir muchas cosas. Aquí quiero anotar tan sólo dos recuerdos personales. Uno de ellos tuvo lugar en un encuentro de críticos e historiadores del teatro, donde se sostenía que los valores que se planteaban en las obras teatrales eran históricos y coyunturales. Varios de los participantes sostenían el argumento de la relatividad y lo transitorio como un axioma irrefutable, y frente a este punto de vista, Gené pidió la palabra y expresó que le parecían muy interesantes y válidos en muchos casos los planteamientos hechos hasta el momento, pero que él también creía que existían valores permanentes, eternos, que no cambiaban con las modas o las veleidades del tiempo. Era sin duda una salida profunda frente a una vieja discusión histórica, como la que se da entre el derecho natural y el derecho positivo, los valores respetados por una larga tradición histórica y los valores que aparecen con los cambios y modificaciones requeridos en ciertos períodos históricos. Más allá de lo que debe cambiar, existen valores que se anteponen a otras consideraciones del momento, como la libertad, la justicia, el respeto por la vida y demás reglas de una moral que trasciende el constante afán de cambios que hace parte sustancial de la naturaleza humana.

Otro rasgo muy peculiar de Gené era el de la disciplina que exigía a sus alumnos en sus diversas clases de actuación o dirección. En una ocasión, en un taller de actuación realizado



por el CELCIT en Caracas para un grupo de asistentes de diversos países de América Latina, planteó que la puntualidad era la primera exigencia del curso que iba a dictar. La clase se iniciaría a la hora convenida, y quien llegara así fueran cinco minutos tarde, perdería la sesión y ya no podría entrar, pues las puertas estarían cerradas para poderse concentrar en las tareas propuestas. Así ocurrió y el que llegó tarde en alguna oportunidad, tuvo que quedarse afuera. Sin embargo, por esas contingencias azarosas del tráfico congestionado de Caracas, fue el propio Juan Carlos quien un día se presentó con algunos minutos de retraso a la clase, y entonces manifestó que era su culpa y que ya no tenía autoridad moral para exigir el cumplimiento de una ley tan estricta, y que de ahora en adelante los asistentes podrían llegar a la hora que quisieran. Sobra decir que todos entendieron la lección del maestro y nadie llegó ni siquiera con un minuto de retraso a las clases que aún faltaban.

Este era Gené: un hombre estricto y justo. Un gran actor y un notable director, pero sobre todo, uno de los mayores ejemplos por su integridad y profundo humanismo en el ámbito de las artes escénicas en América Latina.

JUAN CARLOS: IMAGEN

Por Nissim Sharim

Cuando uno escribe es para recordar y cuando inventa es para recordar mejor.

La primera vez que lo vi fue en una obra de Roberto Cossa que presentaban en un teatro del Bajo en Buenos Aires. Creo que la obra se llamaba *Nuestro fin de semana* y como todas las obras escritas por el talentoso Cossa ya sonaba como una rica indagación dramática, llena de humor, dentro de las corrientes realistas que tan bien manejan los teatristas argentinos.

El desenvolvimiento de Juan Carlos en particular emulaba las experiencias que en el neorrealismo intentaban los cineastas europeos de aquella época. Trataban de convertir a personajes reales en parte de sus repartos, aunque no fueran actores. Le dije a mi mujer con quien veía la obra: “Me tinca que este gallo es un experimento teatral en esa línea. A lo mejor no es actor”. Tal era la naturalidad que de él fluía.

Después de mucho tiempo y de un contacto personal y artístico fluido, le recordé siempre el episodio de *Nuestro fin de semana* y se lo contaba a él como si fuera por primera vez, como si nunca se lo hubiera contado antes, lo que desataba nuestras risas y la de nuestros acompañantes.

La trayectoria artística de Juan Carlos en el transcurso de tantos años la conocí con cierta profundidad. Desde luego, durante mucho tiempo lo seguí a él y a sus estupendos compañeros de Gente de Teatro en el programa de TV denominado *Cosa juzgada*, en que hubo capítulos que permitieron convencernos que la TV podía ser una herramienta artística en manos de gente como Juan Carlos y compañeros.

La trayectoria de Gené nos provoca una dualidad de reacciones artísticas. Por una parte una gran jerarquía de un nivel artístico contagioso y, por la otra, una cierta modestia escondida que aparecía de vez en cuando en horas de confidencia y regalos de amistad.

Por ahí por el año 1974 ó 1975 cuando mi Grupo Teatral ICTUS realizó una gira a Buenos Aires exhibiendo una obra de gran éxito, *Tres noches de un sábado*, tuvo lugar otro de esos contactos tan ricos y anecdóticos, pues nuestra permanencia de casi dos meses en Baires permitió una relación más frecuente con Juan Carlos.

No olvidaré su gemido potente y visceral cuando respondió a uno de los requerimientos que alguien de mi grupo le formuló, pues él había decidido abandonar Baires y radicarse en Caracas. ¿Por qué no te quedas, le preguntamos, por qué no te quedas en Buenos Aires? No titubeó: “Me voy porque soy prescindible.” Y de ahí no lo sacó nadie en aquella discusión. Se fue y hasta donde los actores solemos comunicarnos a través de la intuición, las informaciones y los encuentros esporádicos (lo vimos en Caracas cuando mi Grupo, ICTUS, asistió al Festival de Teatro del año 78 ó 79), nos enteramos de que allá también destacaba notoriamente en su trabajo artístico de actor, director y autor.

El trabajo y me atrevo a decir el pensamiento y la existencia de Juan Carlos Gené nos per-



mite percibir con definición la aplicación de principios artísticos a los que siempre adherimos.

El arte y la cultura hacen posible:

- Distinguir la verdad de la utilidad.

- Distinguir el tiempo de la existencia por sobre el tiempo del dinero.

- Relevar la belleza, el conocimiento y la sensibilidad como estímulos reales de vida.

- Distinguir que no se trata de ir de lo posible a lo real, sino que de lo imposible a lo verdadero. (Sábato-María Zambrano)

- Corroborar lo que uno de los personajes de Shakespeare (Próspero en *La tempestad*), dice: "...estamos hechos de la misma materia que los sueños..."

- Entender que nosotros hacemos teatro para saber de qué materia estamos hechos.

- Aceptar que todo lo que ocurre en el Teatro, es verdad: lo que se extracta y lo que se inventa.

- Pedir, con Apollinaire, "piedad para nosotros, los que exploramos las fronteras de lo irreal..."

- Entender que el arte tiene como finalidad no sólo divertir o entretener, sino vitalizar.

- Es necesario admitir la eventual validez de muchas verdades. Pero es preciso vivir con una adhesión apasionada y profunda a un punto de vista.

¡Cómo con la muerte de Juan Carlos se nos vienen a la mente pensamientos que atesoramos como síntesis de nuestra apasionada pasión por la vida!

El arte es una forma de vivir más intensamente. El arte es una forma de defenderse de las muchas ofensas de la vida.

Una infelicidad general y difusa es un síntoma de una buena adaptación.

"¡La muerte de un ser valioso y querido es un escándalo inaceptable!"

Como en Hamlet... "el resto es silencio..."

RECORDANDO A GENÉ

Por Ugo Ulive

Unánimes han sido las valoraciones respecto a la obra de Juan Carlos Gené, teatrista polifacético y completo. Se ha destacado primordialmente su trabajo como formador de actores, su tesón pedagógico, la inventiva y rigor que mostraban sus clases de actuación y lo minucioso de sus métodos, cuyos resultados se revelan de manera convincente en una amplia pléyade de actores excelentes, sus discípulos en Argentina y Venezuela.

No se omite tampoco su rica vertiente creativa como dramaturgo, la existencia de varios textos muy diversos, algunos determinados por su preocupación ante el aquí y ahora, otros más poéticos e imaginativos.

Otro aspecto señalable ha sido su intensa participación como actor y director en buen número de espectáculos teatrales. De esto nos queda tan solo el recuerdo que dejaron en la memoria de sus espectadores, aunque la faceta actoral de Gené se conserva en los muchos filmes en que intervino, como *Tute cabrero* y *La fiaca*.

Permítaseme aquí una breve digresión personal. Cuando El Nuevo Grupo escenificó *La fiaca* en Caracas comprobé con sorpresa complacida que el papel que hacía Juan Carlos en el cine aquí había sido confiado a José Ignacio Cabrujas. No pude evitar comentar tal coincidencia con José Ignacio ya que, como le informé, quien hacía su papel en la película era como él actor, pedagogo, director, dramaturgo y escritor de exitosas series televisivas. (Ya por aquel entonces *Cosa juzgada* se había convertido en un programa emblemático en Argentina). Cabrujas sonrió agradecido por aquella información que muy poco le decía, ya que por aquel entonces éramos muy pocos los que conocíamos el trabajo de Gené en su país y nadie imaginaba que las crueles olas del exilio político lo traerían a estas tierras poco después.

Quizás donde puede apreciarse más cabalmente la calidad creativa de Gené es en *Golpes a mi puerta*, el excelente filme de Alejandro Saderman basado en una de sus obras más logradas (donde se une su preocupación por el papel de la religión en la sociedad latinoamericana actual con una denuncia vigorosa de la represión ejercida por los gobiernos de corte totalitario). En ella Gené tiene a su cargo el papel del esbirro Cerone, presentado de una manera crítica y siniestra a la vez. La película tiene el valor adicional de estar coprotagonizada por Verónica Oddó, la actriz chilena que conoció en Venezuela y que había de convertirse en su compañera definitiva y, en gran parte, en su fuente de inspiración.

Donde sí se han manifestado discrepancias es en su trato diario. Algunos, los que lo conocieron poco y mal, insisten en señalar una cierta frialdad, una circunspección no siempre bienvenida y hablan incluso de sequedad y falta de simpatía. Sin duda Juan Carlos no era un hombre extrovertido ni efusivo.

Lo conocí en el año 58, en una reunión de directores teatrales latinoamericanos que tuvo lugar en la provincia argentina de Tucumán. Allí nació una amistad que ya no cesaría. A mi



regreso al Uruguay logré convencer al grupo teatral que yo integraba, El Galpón, para que incluyera de inmediato en su repertorio y bajo mi dirección un texto de Gené, su adaptación, chispeante y muy feliz, de un capítulo del *Don Segundo Sombra* de Güiraldes que llevaba por título *El Herrero y el Diablo*. Meses después, con motivo del estreno, Gené viajó por primera vez a Montevideo.

Me propuse entonces hacerle conocer algunos rasgos especiales de mi ciudad de entonces que pensaba podrían interesarle. Lo llevé a la Feria de Tristán Narvaja, una suerte de mercado de pulgas dominguero, que lo dejó francamente deslumbrado. Y luego, como sorpresa especial, lo invité a comer un asado en Punta Rieles, un suburbio montevideano, en la casa de Amado Canobra. Canobra era un hombre de pueblo, un dramaturgo intuitivo, ingenuo y elemental. Su obra *Los de afuera* había sido presentada por El Galpón como parte de la búsqueda de un teatro de raíz legítimamente popular. A partir de ese espectáculo se me hizo costumbre pasar los sábados por la chacra donde Canobra, solterón empedernido, vivía con sus padres. Siempre se podía encontrar allí un buen trozo de carne a la parrilla, en aquel país próspero que era el Uruguay de entonces.

Pero una causa adicional de esas visitas era conversar con el padre de Canobra, un gaucho viejo lleno de cuentos y refranes, expresados con una facundia y una riqueza de lenguaje inagotable, que mostraban claramente algunas de las mejores virtudes de los textos de su hijo. Llegamos allí cerca de mediodía, y mientras el anfitrión y yo recorríamos las etapas previas de la grapa y el mate, me encantó ver en un rincón a Gené, escuchando con gran atención la parla inagotable del anciano.

No me sorprendió entonces que en una carta que me escribió Juan Carlos casi cincuenta años más tarde evocara con gran vivacidad aquel encuentro:

... me dijo aquella cosa para mí inolvidable: toda la vida yo he sido militar, yo he sido artillero, infante, lancero, marinero. Y si no he sido general es porque no he sabido leer. Y refiriéndose a Baltasar Brum afirmó: gaucho el hombre, era de los que toman y devuelven cebado.

Pienso que estas palabras revelan de manera muy clara el alma transparente de Gené.

EL ÁNGEL DE DOS CABEZAS

Por Basilio Álvarez

Conocí a Juan sobre el escenario, viendo su montaje de *Golpes a mi puerta*. Pocas veces he compartido esto porque me parece infantil de mi parte, pero uno de mis acercamientos al teatro surgió años antes de ese encuentro con una obra llamada *Godspel*. Tenía unos 16 años e ingenuamente esa historia sobre un grupo de hippies que compartían el evangelio de San Mateo, me llegó de tal forma que pensé de inmediato que era un hecho verídico, no que eran actores representando un texto que habían trabajado y ensayado por meses, sino que presenciaba una comuna hippie real que compartía con los espectadores sus vivencias...



Hasta unos años después presenciando *Golpes*... no me había encontrado con esa sensación: (ingenua en un principio y contundente ahora). La sensación de estar frente a “la verdad”, la experiencia de estar sentado en un espacio escénico como público y sentir que lo que sucedía frente a mí era total y completamente “cierto”... Así era Juan, “de verdad”, “cierto” en todo el contexto de la palabra, dentro y fuera del escenario; teniéndolo cerca sentías que la vida estaba presente en su totalidad, que todo era un hecho vivo, verídico, no sé si me explico... Que nada de lo que sucedía a tu alrededor era prescindible. Tener a Juan a unos metros de distancia simplemente, era entender que cada minuto estaba lleno de vida desde el “¿Cómo estás querido?” hasta el “Nos vemos mañana”, desde su llegada diaria al sótano



de Parque Central (donde vivía y en donde se encuentra la sede del Grupo Actoral 80, donde estudié con él y donde luego trabajé con él). Su camisa a medio abrochar se salía de sus pantalones por algún flanco, aparentando descuido que se traducía en estar, en ser, en aparente despreocupación. Llegaba siempre con un silbido no muy pronunciado que casi se convertía en un canturreo muy suave de alguna tonada, hasta su ida exactamente igual por el pasillo hasta el ascensor que lo llevaría a su apartamento. Juan (por lo menos en Caracas) fuera del salón de ensayo o fuera del mismo escenario, podía pasar inadvertido en la calle como uno más, aparentemente simple, aparentemente sencillo, aparentemente tranquilo, hasta la entrada al espacio donde trabajábamos, donde todas las apariencias quedaban afuera y surgían entonces las obsesiones, los detalles, la mirada intensa, toda la concentración posible puesta en un dedo que se mueve de manera casi imperceptible pero que podía revelar un mundo, un universo, “la punta del hilo”.

Y aquí justamente en el encuentro de “la punta del hilo”, es que no puedo dejar de hablar del ángel de dos cabezas, porque Juan pocas veces estaba solo: tenía una cómplice a su lado. Él, por lo menos en esos años en Caracas, fue un dúo, un ángel de dos cabezas que me formó y me dio la pasión y las herramientas fundamentales para mi oficio como actor: Verónica y Juan Carlos, Juan y Vero, la Oddó y el Gené, corazón y cerebro, ojos y boca, palabra y acción, oración y deseo, sudor y maravilla, universo y caos, el policía bueno y el policía malo, todos estos roles en continuo intercambio, en constante transformación entre uno y otro, pero unidos en un objetivo común: si no conseguirla, por lo menos rozar “la verdad”, y lo más importante de todo: “compartirla”. Dicen que el hecho creativo en su esencia es un acto solitario; sin embargo, comentan que se hace menos duro si consigues a alguien que va a tu lado y cree en ti. Para mí es imposible pensar en Juan sin Verónica, y pensar en Verónica sin Juan. Me tocó de esa manera y justamente por eso, al extrañar a Juan pienso en ella y al recordarla a ella veo a Juan.

Quizá lo más fuerte que Juan me enseñó fue entender que, al trabajar un personaje o una obra, debo comprender que ese trabajo se basa en un “acto de amor” y que el amor es tratar de dar vida a quien amas, “tal y como es”, permitir que se revele “tal y como es”, dejar que se desarrolle, se descubra y la conozcan “tal y como es”... porque el más común de los errores de este oficio del teatro era tratar de transformar el personaje o la obra a como yo “quiero verla o quiero que sea”... En el amor de pareja (decía) es lo mismo, el error está en tratar de que el otro sea como yo quiero, y pierdo la maravilla de descubrirla “como es”... Creo tener muy claro que Vero amó y ama a Juan tal y como fue y como es... Y pude ver que Juan hizo lo mismo con ella...

Mi conclusión por ahora es que tuve el privilegio de ser testigo y estudiante de “un amor” como pocos, y ese “Amor” del que fui testigo, lleno de discusiones, acuerdos, risas, rabias, rechazos, huidas y cercanías, el roce de sus manos, y el reclamo de sus miradas se convirtió, por lo menos para mí, en un posible deseo de futuro para mi oficio de actor, la creación escénica como sentido de vida no sólo del artista sino del hombre, del ser humano que soy, en mis

amores, mis obsesiones, mis envidias y mis miserias... Vero me dijo un día: “¡Eso! ¡Con todo ese caos que tenemos (se palmeaba la nuca y todo el cuerpo) en la trastienda y en rebelión constante, es con lo que tenemos que trabajar!”... Y Juan un día me dijo: “Trabajando con eso que llevamos por dentro, con esfuerzo diario y una entrega total, ese caos, por medio de un ritual misterioso, revelador y casi milagroso se convertirá en un Universo”. Hoy junto ambas cabezas del Ángel, Vero y Juan en: “El amor es el único que puede transformar el caos en Universo”. Gracias Juan, por todos los cientos de Universos que creaste para nosotros, para nuestra vidas, para nuestros futuros... ¡Gracias, querido!



EL GRAN DEMIURGO

Por Violeta Zorrilla

Qué puedo escribir yo sobre uno de los mejores hombres que ha dado este país en el siglo veinte “...aquel 1933... yo tenía 5 años....” rezaba Él en *Bodas de Sangre* (rezaba sí, digo bien... porque sus palabras en el escenario sonaban más a plegaria, a asunto sagrado que a texto escrito).

En 1933 ya tenía 5 años, así que anduvo casi todo un siglo escudriñando al ser humano, sus miserias, sus acciones, sus causas, sus ideas... y tanto lo estudió que lo llevó a escena. Su



Verónica Oddó, Camilo Parodi, Violeta Zorrilla
y Juan Carlos Gené en *Bodas de sangre*

teatro y su gran sabiduría se me antojan como un resultado de esta obsesión por el ser humano, por comprenderlo, por asir lo misterioso e inexplicable de esta condición que a todos nos resulta tan “natural”: la vida.

Por eso creaba esos personajes tan llenos de vida. Por eso esa recreación de sí mismo día a día de forma tan incansable, tan bellamente obstinada.

Uno lo veía ensayar, dar clases, escribir, dirigir, actuar con una pasión y un compromiso diario que era imposible no quedar maravillado ante tanta obstinación de vida. Y de tanto an-

dar creándose a sí mismo nos fue creando a muchos de nosotros en su paso diario: contagiando ese soplo vital indispensable para Ser (porque uno puede andar estando pero no siendo).

Definitivamente hoy yo no sería quien soy si no me hubiese mirado en él. Si él no me hubiese devuelto la imagen de mi existencia, y no estoy hablando de valía, sino de algo más profundo y esencial: la existencia original, única que uno tiene.

Él apelaba siempre a ese soplo vital original, a ese hilo que corre por dentro de cada uno que no se repite jamás. Y no me refiero solamente a los actores, los mismísimos personajes se encontraban ante la mirada escudriñadora de quien exigía siempre lo más singular y por lo tanto, lo más trascendental de cada uno.

Qué decir de Juan, qué decir de ese hombre tan maravilloso; todo se me antoja pura retórica ante su imagen. Solo me queda rezar, rezar para que vuelva de a poquito, en partes, en cada uno de nosotros, en cada escenario que pisemos, en cada personaje que construyamos. Si lo lográramos este mundo sería más humano y nuestro arte se contagiaría de ese don sagrado y misterioso que tiene la vida y que a él lo maravillaba tanto.



ÉTICA, MISTERIO Y TEATRO

Por José Monleón

Vi tres espectáculos de Juan Carlos: dos en Venezuela, en Actoral 80 y uno en Buenos Aires, en el Teatro San Martín. También tuve el honor de conocerle, hablar con él en varias ocasiones, y leer algunos de sus trabajos. Siempre me inspiró un enorme respeto, por la humanidad de su discurso y una mezcla de sabiduría y modestia que tan rara es entre los personajes públicos. Luego leí sus *Veinte temas de reflexión sobre el teatro* y, hasta donde esto es posible, acabé de entenderle y comprendí hasta qué punto su visión del teatro se apartaba de buena parte de los modelos que habían circulado durante un largo periodo en América Latina y el mundo. Y separo los términos porque, en el caso de América Latina, me refiero a una corriente de ideologización que redujo, en buena medida, la complejidad del ser humano, y, en el caso de Europa y los Estados Unidos, porque sus debates teatrales fueron, en muchos casos, básicamente poéticos, en conexión con las distintas historias nacionales.

Lo excepcional de Juan Carlos es que armonizó su visión crítica de las sociedades contemporáneas y la reforma de las prácticas teatrales a través de una cohesión dictada por una reflexión - una consciente perplejidad - sobre los misterios insolubles de la especie humana.

En buena parte del mundo, desde hacía tiempo, tales misterios habían sido dejados de lado o reducidos, en su crítica o en su defensa, a viñetas doctrinarias. Con Juan Carlos, la cosa era muy distinta, porque no se trataba, en nombre del materialismo o de la fe religiosa, de dar por grotesco o sublime cuanto tuviera relación con lo inexplicable. El de Juan Carlos era una especie de misticismo atento a la realidad histórica, a la convivencia social, más que a los diálogos personales con Dios. Nuestro director estaba plenamente encuadrado en las luchas latinoamericanas por la justicia y la igualdad, a la vez que seguían acuciándole las preguntas sin respuesta ni indagación posible que rodeaban al hombre. Un tema que no podía dejarse de lado porque si las sociedades necesitaban de la ética para salir de su barbarie, esta ética era difícil de colocar por encima de otros principios extraídos del juego de las luchas y ambiciones dictadas estrictamente por los intereses materiales. ¿Por qué esa exigencia de justicia y solidaridad humanas frente a las guerras dictadas por obvios intereses minoritarios?

Es lógico que, llegados a este punto, Juan Carlos afrontara el tema de la muerte, generalmente soslayado o minimizado en la crónica de nuestro tiempo. No es cosa de repetir aquí lo que es ya un lugar común. ¿Acaso sería explicable una estimación de la vida en un mundo cargado de genocidios y de la muerte evitable de millones de seres sin recursos? ¿No es la muerte un episodio habitual en buena parte de las películas y los relatos de las relaciones humanas, asumido con absoluta complacencia?

¿Quién pregunta por la identidad o la personalidad de los muertos? En realidad, si no existieran los censos oficiales sólo habría muertos para sus familiares. Sólo por esos censos sabemos aproximadamente el número de los que mueren de hambre o viven en condiciones

infracoronas. ¿Y no es la cifra de bajas otro dato puramente ornamental de las batallas? ¿Qué pensar de la Humanidad que sucumbe con todas sus esperanzas fallidas, sin apenas tiempo para asombrarse, irritarse y morir, mientras la investigación científica más tenaz y costosa es la de fabricar armas que aumenten la llamada “destrucción masiva”? A nuestro Juan Carlos le pesa esa carga de sinsentido y escribe:

El hombre es la criatura iluminada por la certeza de la muerte, aferrada a una vida que sabe que terminará. Y no puede evitar interrogarse, sin respuesta posible, sobre el sentido de ese juego inexplicable. Porque tampoco le es fácil aceptar que el prodigio evolutivo que él significa, nada significa. Y menos cuando toda la evolución se habría realizado por adaptaciones (mutaciones) destinadas a cumplir una función. Por eso no parece en principio aceptable que esas sutísimas y muy complejas mutaciones que crearon un animal con conciencia de sí mismo e imaginación para concebir la eternidad y el infinito no haya ocurrido para cumplir alguna función, salvo el cierre de una descomunal y macabra broma.

El interrogante no tiene respuesta. Es la actitud vital quien responde de dos maneras posibles: a) se trata, efectivamente, de una broma macabra; b) se trata de un misterio impenetrable como la existencia y evolución del universo mismo del cual cada uno formamos parte.

Creo que el teatro existe a partir de la segunda respuesta. Aunque durante su historia ha vivido, como el hombre mismo, en una constante tensión con respecto a su significado, que lo empuja a menudo a responder según la primera opción. Depende de qué partido se tome en cuanto a las respuestas al interrogante vida-muerte el teatro que se haga; por lo tanto, las relaciones entre los hombres que lo hacen y el espectador que lo recibe.

A partir de esta idea, nuestro director va articulando su concepto del teatro. Personaje, actor, espacio escénico, director y público son para él inimaginables fuera de esa tensión vida-muerte que constituye el principio de la existencia. Y aquí vale la pena destacar otro concepto que le distancia de buena parte de los profesionales del teatro. Porque frente a la idea generalizada de un arte de la ficción, de una técnica de la simulación, él defiende la necesidad de que cuantos intervienen en el hecho escénico asuman el cuerpo del personaje que representan. Idea enraizada en el convencimiento de que sólo así el personaje actuará según sus características y no con las del actor que lo encarna sobre un escenario. Porque si, pongamos por caso, el concertista cuenta con un instrumento como medio de comunicación, el actor es, en sí mismo, el instrumento.

Es un concepto de especial actualidad porque, indirectamente, a través de una exploración estrictamente teatral, desvela una de las grandes limitaciones de la sociedad contemporánea, en la que, tantas veces, el concepto del “otro” ha sido falseado. El “otro” en rea-



lidad no existe o es una simple máscara que corresponde a su clase social y a circunstancias anecdóticas. Nos relacionamos con muchas personas a las que ni conocemos ni nos interesa conocer. Nos conformamos con su máscara. Y nosotros ofrecemos la nuestra. Algo así como un carnaval en el que cabe, siendo un miserable, ponerse la máscara de ángel o emborracharse con la máscara de un niño. La paradoja es que en este gran mundo de enmascarados, donde la ficción es norma, atribuimos al teatro la función de fingir sin asumir que, probablemente, las máscaras del teatro griego fueron la única manera de expresar, con sus límites, la realidad. Dice Juan Carlos:

Al nacer se nos otorgó una máscara, una personalidad. Y esta máscara me impide usar otras. Al ser este yo que no elegí, único e irrepetible, sólo puedo vivir la realidad que ese yo dispone, pero todo ser humano siente agitarse en sí esas vidas secretas y misteriosas que debe ignorar, porque darles salida franca implica el riesgo de la disolución del yo, de la locura. El hombre se protege de esa amenaza creando una ficción, un juego en el cual se juega a ser otro. Limitado en el tiempo para eliminar su peligrosidad y con convenciones precisas. Durante ese tiempo él no es el "otro", juega a serlo y como tal personaje jugado, juega a vincularse con los otros, lo que auténticamente produce el nacimiento de un fortísimo vínculo jugado. Es más, el personaje que juega será en mí, en la medida en que me vinculo fuertemente con los otros personajes. De manera que en este sentido, el teatro consiste en jugar a ser otro, vinculándose con otros "otros" como personaje.

La posible contradicción de lo antedicho se resuelve dándole al cuerpo su función vinculante. Porque obviamente, si me limito a ponerme la máscara del otro, sometiéndola a una asimilación puramente intelectual, el otro nunca estará en mí ni podrá entenderlo el espectador. Pero, como decíamos, cada uno de nosotros contiene una serie de personajes secretos, marginales a la máscara que nos ha sido impuesta y que afloran si le damos al cuerpo su protagonismo. Esa sería la tarea de un ensayo coherente. Conseguir que el actor asuma el cuerpo que corresponde a esa máscara del otro que falsamente lo explica, es decir, descubriendo las contradicciones entre lo que el otro parece ser y lo que real o tácitamente es. El que, como diría Artaud, se revela en las situaciones límite, cuando actúa liberándose de su máscara. *"El cuerpo del actor, modificado por la presión del personaje que quiere ser, crea ese nuevo ser de ficción jugando a ser él."*

Es apasionante la aproximación de Juan Carlos a la historia del teatro moderno a partir de estas ideas. Recojamos simplemente una de sus conclusiones: *"Es Ibsen quien patea el tablero (se refiere a la cultura burguesa que se instala tras la Revolución Francesa) y anuncia la catástrofe que ve venir aunque nadie le escuche."* Desde Ibsen a Grotowski y Barba, Gené traza un camino en el que el cuerpo va asumiendo una posición cada vez más protagonista. Y ello, ¿qué supone? Pues que en la era moderna, la revolución tecnológica, en especial la comunicación,

está alterando profundamente la relación entre los humanos, y lo que un día fueron rebeliones silenciosas y reprimidas en el interior de cada uno de ellos, han ido alcanzando una proyección, una revelación, que las hace cada vez más públicas y compartidas. ¿Cuántos millones de personas, encuadradas durante el último siglo, en movimientos declaradamente revolucionarios, no han cerrado el silencio de siglos de quienes hubieron de ahogar sentimientos análogos? ¿Hasta qué punto el sentimiento de protesta que cruza hoy por todo el mundo no está hecho de voces largo tiempo prohibidas? ¿Cómo atribuir sólo a la “naturaleza humana” el hecho de haber sido posibles tantos genocidios, injusticias y crímenes “regulares”? Aceptemos que para determinadas minorías haya sido un negocio o un proyecto, ¿pero cómo entender la sumisión mayoritaria de las víctimas, siempre colocadas fuera del marco de las personas reconocidas como tales? ¿Qué grito de asombro no habría escapado de muchos de los grandes rectores de la historia, a menudo venerados en nuestros días, si hubieran leído la Declaración de los Derechos Humanos?

¿No es un hecho que algunas democracias europeas, como ha sucedido con el señor Sarkozy en Francia o sucede con el señor Rajoy en España, han decidido, para aliviar el déficit nacional, reducir o eliminar la sanidad pública para los inmigrantes sin contrato de trabajo, muchos de ellos bien recibidos cuando la economía nacional los necesitó? Hay en todo este desorden, salpicado de manifestaciones y protestas, pero vigente, un choque entre las fuerzas secularmente dominantes (el tradicional Dios, Patria y Rey) o el cinismo de tantas democracias fieles a sistemas económicos que no lo son en absoluto, y la mayoría social, cada vez más grave, quizá porque su apaciguamiento está vinculado a lo que se ha llamado la “sociedad del bienestar”, y esta es ya una cuestión económica, que no se resuelve con los discursos huecos y paternales. ¿Es coherente que las acciones calificadas de políticas - es decir, etimológicamente, de o para la Ciudad -estén habitualmente movidas por los intereses del Poder o del sector social que representa?

Llegados a este punto, habría que hacerse una pregunta que vuelve a colocarnos de lleno en el pensamiento de Juan Carlos Gené: ¿no habría fracasado la construcción política de la Ciudad, de la sociedad, justamente por haber prescindido de la inmensa mayoría del censo planetario? ¿Y no habría estado esa exclusión íntima y necesariamente ligada a la castración de la condición humana, reducida, desde muy pronto, a una división estamental que establecía rigurosamente las posibilidades de cada individuo? Durante siglos el ser inglés o siciliano, vasallo o señor, rico o pobre, culto o analfabeto, obrero o patrón, clérigo o seglar, blanco o negro, inmigrante o nacional, musulmán o cristiano, creyente o infiel, ha implicado un espacio concreto donde ser y vivir, impuesto y generalmente aceptado, y en el que hasta la relación de los correspondientes enemigos ha sido incluida. ¿Acaso la xenofobia no es hoy un sentimiento mayoritario que dificulta la convivencia de la diversidad? ¿No sigue siendo uno de los argumentos de los líderes populistas enmascarado con el patriotismo?

¿Cómo no volver a la persona, a esa insignificancia perdida entre la multitud, en una historia de millares de años, obligada a encarar tanta pregunta, pendiente o mal resuelta,



durante el breve tiempo de su vida?

El hecho de que Juan Carlos concluyera su reflexión sobre cuánto ha aportado al teatro moderno el movimiento iniciado por Ibsen, citando a Grotowski, es bien significativo. Encerrado en Wrocław, en la Polonia comunista, con el Realismo Socialista como norma oficial, en obligado contacto con un entramado burocrático que difícilmente podía entenderle, su concepto del actor y del teatro pobre suponían el esfuerzo por “despojar” al primero de toda la escayola que le había sido impuesta. El personaje era el centro y sus acciones y reflexiones no estaban al servicio de ninguna tesis, de ningún juego de disfraces, sino de una indagación sobre el ser humano, aunque, en el caso de alguno de sus títulos clásicos, partiera, lógicamente, de una textualidad que era profundamente transformada e interiorizada. La incidencia de Grotowski sobre el medio teatral de todo el mundo -directores, actores, escenógrafos y críticos- revela hasta qué punto abordó una cuestión “pendiente” en una época en que, con frecuencia, las ideologías habían sostenido que los escenarios estaban para confirmar la razón de sus argumentos. Tuve la oportunidad de hablar con Grotowski en varias ocasiones y siempre me impresionó la pasión, o la ironía cuando dudaba del auditorio, con que defendía la indagación del personaje, que sólo la renuncia al ornamento escénico, la destrucción de las convenciones, y el “despojamiento” del actor permitirían llevar adelante. Sentimiento que, por razones distintas, también sentí cuando escuché a Bertolt Brecht, defendiéndose de sus admiradores en el Teatro de Las Naciones, de París, negándose a aceptar como suyas las citas de sus textos, asegurando que lo que había dicho un día determinado, en una circunstancia determinada, no servía en otro momento.

En el análisis de los elementos que conforman el teatro, Juan Carlos comienza por el espacio escénico, inexistente como tal hasta que no es “poseído” por el actor, por la misma razón que una casa habitada se distingue inmediatamente de aquella que no lo está. Primer eslabón de una cadena de “apropiaciones” que desautorizan por completo la vieja idea del teatro literario, vigente en la mayor parte del academicismo y visible en la introducción del teatro en lo que son y se anuncian como Historias de la Literatura. Esta concepción, generalmente admitida entre quienes no se interesan especialmente por el teatro, quizá explicaría en buena medida muchas de las carencias tradicionales de las representaciones, apoyadas en la claridad de la dicción, los movimientos “lógicos” de los actores, el ajuste de su imagen física al “tipo” que representan, y una escenografía a la que no casualmente se le ha solido llamar decorado. Estado de cosas que comenzó a sufrir un cambio a finales del XIX en Rusia, cuando Stanislavski y otros directores pusieron en vigor el concepto del “arte escénico”, desbordando la idea de que la representación sólo añadía el “lucimiento” de los actores y la belleza del espectáculo. Movimiento que incorpora a una serie de creadores, con distintas poéticas, siempre interesadas en una visión global de la representación, aunque, en la práctica, fuera del censo de los grandes maestros, se multiplicaran los “imitadores” que, por lo general, reducían cada corriente a unos cuantos principios formales colocados en primer término.

En el caso de Juan Carlos, el principio de la “totalidad poética” -en el sentido de creación teatral- se cumple minuciosamente. Y, cumplida la creación del espacio, por su apropiación actoral y su integración al movimiento de los distintos personajes, surge una nueva dimensión teatral, a la que debemos añadir el espacio del público, concebido como una asamblea que cierra el círculo y añade asimismo una característica imprescindible del teatro. Espacio escénico, actor y público constituirían los cimientos materiales de una expresión artística y social siempre que entre ellos exista una vertebración profunda, un diálogo, que es tanto como decir que su existencia material no basta en absoluto para calificar de teatro cuanto allí pueda hacerse.

Este es desde hace algún tiempo un punto esencial que rige a tanto teatro que sustancialmente no lo es, puesto que persigue objetivos mucho más elementales, entre los que, a menudo, el fundamental es el beneficio económico. Idea que si en un mundo menos sujeto al imperio del dinero, podría ser un requisito industrial coherente, es hoy una constante decisiva, salvo en los teatros públicos y en salas alternativas, donde suelen presentarse los heroicos grupos independientes. Esta situación afecta seriamente a la “formación del actor”, que muchos confunden con el aprendizaje de una serie de elementos puramente funcionales -declamación, lucimiento, canto, danza- listos para la aplicación “profesional” a cualquier espectáculo. El laborioso objetivo de la “apropiación” del texto literario y de sus personajes se deja a un lado para que cada uno se sienta una pieza autónoma que aporta sus habilidades.

¿Y la “materia”? ¿Cuál es la materia del teatro? Ya decíamos que el espacio escénico no existe hasta que se integra, mediante la apropiación de los actores, en el juego teatral. Integración que supone una transmutación, que a Juan Carlos le parece esencial. Y nos habla de un teatro

[...] envuelto en un universo de telas, maderas, metales, cuerdas y todas las materialidades concebibles, hasta el mismo fuego. Esta materialidad es percibida por los sentidos del espectador. Y la materia se torna espiral emocional y también racional: la materia evidencia toda su espiritualidad. El teatro es fiesta de la materia, reafirmación de su dignidad. Este carácter común a todo arte (siempre símbolo material) adquiere en el teatro, arte total del ser humano, su expresión más perfecta.

Ya hemos dicho que el texto dramático no es teatro. Para serlo, deberá producirse a través de los ensayos la conquista de la transmutación. Entran aquí en juego las distintas concepciones de la puesta en escena, pero sean unas u otras, contarán con esa necesidad de sacar al actor de su máscara cotidiana para que asuma o exprese al personaje, liberado de los tópicos de la mera imitación. Y también de la servidumbre al texto:

[...]los hechos materiales, para ser fieles al texto y no su destrucción, no se parecen a él ni son él: son una nueva realidad. Su poesía, si se alcanza y para alcanzar la del texto,



no será la del texto, sino otra mucho más compleja, porque es poesía de la materia, es totalmente otra. Y sin que una sola letra del texto se haya cambiado o suprimido.

En términos estrictamente teatrales -que cabría trasladar, en buena parte, a la historia de las sociedades- Gené habla de la necesidad de unos “principios ordenadores” sin los cuales la vida, y también el teatro, serían imposibles. Y es al director a quien le corresponde, en el teatro, “crear un cosmos del caos”. Porque, en la medida que los actores son las piezas fundamentales, hace falta un director que los unifique dentro de la poética del montaje y consiga la manifestación del personaje y la relación de los personajes entre sí y con el espacio escénico y los espectadores. También creo que en este punto se han dado una serie de malentendidos, porque atribuir al logos la posibilidad de sustituir al caos supone siempre la introducción de un factor doctrinal colocado por encima de la indagación. Yo pienso en este punto que necesitamos el logos para entender o vislumbrar el caos, como un punto de mira que nunca debe falsear la percepción de la materia dramática, que bulle en el interior o las proximidades del caos; en lo que no hay contradicción alguna, entre otras cosas - y en esto el teatro ha tenido su papel - porque la ordenación del logos puede ayudarnos a corregir, en un futuro, el caos.

Ciertamente el materialismo y la investigación científica han sido dos factores importantes en la reducción de las mitologías, y a la vez en la caída en un simplismo que acaba, en muchos casos, como dice Gené en una de sus lecciones, por sustituir la fe en los dioses por una fe en la ciencia que está muy lejos de resolver la cuestión. Transcribo un párrafo de la lección X, significativamente titulada “El misterio del cuerpo-materia”, que me parece esencial para entender el punto desde el que Juan Carlos encara el problema irresoluble:

La lucha por matar a los dioses ha terminado por plantear la menos razonable de las explicaciones para el alucinante macrocosmos que nos rodea y el igualmente abismal microcosmos del que somos portadores: el azar. De modo que una suerte de espontáneo batido de materia habría generado las formidables estructuras vivas cuya complejidad más nos asombra cuanto más las conocemos: el cerebro humano y su capacidad de conocer y crear, un resultado de una jugada casual de la naturaleza. Todo mi yo, un azar, una alea caprichosa, una lotería imposible de ganar.

Y es mi razón quien se rebela ante esa inexplicable explicación. Y, sin embargo, nada me da respuesta. La materia, que se nos hace palpablemente presente en todo momento es, o creemos por eso mismo, que es, menos innominable que Dios. Pero en cuanto a misteriosa, lo es (a mi juicio innegablemente). Y la flor de su evolución, la perfección hasta aquí alcanzada en el trabajo de la materia sobre sí misma, es el hombre; un cuerpo físico, material, instintivo y pensante, insaciablemente interrogador acerca de su significado e invariablemente sujeto a la muerte. Este cuerpo que sintetiza en sí todos los misterios de la materia, incluyendo el de su origen, es el sujeto del teatro. ¿En qué actitud lo viviremos?

La pregunta es la puerta para entender la personalidad teatral de Gené, que, lejos de sucumbir ante el cerco de preguntas sin respuesta posible, las asume y encuentra en ellas una razón para seguir. Frente al entreguismo a cualquier convicción adormecedora, es, precisamente, la insatisfacción ante las respuestas habituales, la que marca la existencia de un misterio donde elige vivir. Y puesto que la muerte constituye el inevitable desenlace, es en el teatro, creación de personajes efímeros, en un tiempo y un lugar dados, ante unos espectadores también efímeros, donde quizá se siente más cerca del misterio, participando en la creación de complejas realidades y asistiendo a su consunción. Lo extraordinario es que ni el misterio, ni la conciencia de la muerte, le llevan, como ha sucedido con tantos seres humanos, al menosprecio de la vida. Por el contrario, elige el teatro porque ve en él la experiencia humana que le permite “participar” en ese juego de la excelencia de la materia - de la que el cuerpo humano, entendido en toda su integridad física, intelectual y emocional es la mayor expresión - y su extinción. Es la reflexión de sus dos últimas lecciones que llevan los títulos de “Enseñar y aprender” y “Entonces, la esperanza”. El autor, sin romper la coherencia de todo su discurso vital y teatral, se sabe cruzando un camino de revelaciones, donde no se aprende lo que ya es sabido, sino lo que se descubre y confirma que, todavía, después de millones de años de vida humana, es grande la sombra y emocionante la percepción de las señas de su lenta transformación. De ahí sale el título de la última reflexión, donde el término esperanza deja de ser una ambigua ensoñación para ser el próximo y muy difícil paso de la humanidad. Transcribo algunos de los últimos párrafos de la confesión de Juan Carlos Gené:

Para mí el teatro ha sido siempre y sigue siendo la eterna custodia de una luz para los hombres; para quienes lo hacen y quienes lo presencian; para quienes lo escriben y lo corporizan; los que lo iluminan, lo musicalizan, lo pueblan de técnicas y de artes que sintetizan las tareas más nobles que el hombre ha realizado: con la mano, el cerebro y la palabra, los tres dones que hicieron de la especie lo que es. Estoy en este tiempo amándolo y contra él. Porque, anacrónicamente, no puedo comprender que una especie dilapide tantos dones y hasta se avergüence de ellos. No participo de la voluntad de autoaniquilamiento; no creo en el azar como motor de la vida, sino en su misterio. Y en todo sigo viendo causa de reverencia, invitación al asombro.

Y me asombra menos la evidente estupidez humana y la historia universal de su infamia que la grandeza y generosidad de tantos bellos gestos humanos, que se producen a cada instante, pero que no tienen prensa. [...]El teatro nos enseña a descubrir y amar, precisamente, lo que la realidad oculta: a comprendernos y aceptarnos y también a cuestionarnos y no aceptarnos. Ese es el sentido de este oficio y eso es lo que da al oficiante una nobleza y una trascendencia que casi siempre ignora. Por eso no puedo evitar, al terminar estas reflexiones, el reiterar que el teatro es reserva de la vida, un gesto de aprecio y celebración de sí misma. Es el espacio de la dignidad del hombre.



Otra vez, la gran dualidad del maestro. Con las preguntas más íntimas, y a menudo dolorosas, y su apertura al amor a una humanidad castigada por las infamias, generalmente explicables y nada misteriosas. Con el teatro como espacio donde aprender y enseñar para alumbrar las realidades veladas, para descubrir una de las formas, quizá más totalizadoras, de la libertad.

JUAN CARLOS GENÉ Y SÓCRATES

Por Ivana Costa

Hay algo eminentemente *socrático* en el modo en que Juan Carlos Gené concibió su oficio de actor. Un socratismo de corte platónico, para ser más exactos; ya que de las diversas tradiciones que nos permiten aproximarnos a la biografía socrática -la versión socarrona y maliciosa de Aristófanes, la que da su discípulo Jenofonte (más precisa, quizás, con los datos), la de Aristóteles, quien no llegó a conocerlo en persona— Gené eligió la versión más compleja, más rica e hiperbólica: la del Sócrates que habita en los diálogos de Platón. Este es el socratismo que rescata Gené, y que impregna su magisterio, su dramaturgia “del cuerpo” y su reflexión teórica sobre el actor.

Se dice, con razón, que ese, el de los diálogos platónicos, es un Sócrates mucho menos cercano al *verdadero*; uno que profesa doctrinas y razonamientos que resultarían implausibles en boca de aquel otro hombre, bastante feo y desaliñado, el hijo de la partera, el que fue llevado a juicio y condenado a muerte, acusado de irreligiosidad y corrupción de la juventud por ciertos miembros del partido democrático ateniense. Pero esto es, finalmente, irrelevante para la hipótesis que pretendemos defender, ya que con un argumento similar podríamos demoler también el platonismo de los diálogos platónicos. Pues así como una cautela metodológica nos obliga a diferenciar entre el *Sócrates histórico* (palpable quizás en los diálogos juveniles de Platón) y ese otro Sócrates creado por las ficciones de los años de la madurez platónica; a distinguir entre la filosofía que habría profesado uno (negándose, incluso, a ponerla por escrito) y la que emana de los audaces parlamentos del otro; de la misma manera, nos vemos obligados a poner en suspenso la idea de que las afirmaciones contenidas en los diálogos puedan representar *la filosofía del propio Platón*, ya que todo, absolutamente todo, está dicho por algún personaje. Y como bien saben los actores, nada nos habilita a identificar *tout court* lo que dice un personaje con lo que piensa el autor. Ya antiguamente se había advertido, con cierta alarma, que Platón no es prácticamente nunca un personaje en sus propios diálogos. Sólo en dos de los cincuenta y cuatro diálogos que conforman el *corpus platonicum* aparece la mención a un tal Platón, y en ninguno de los dos tiene letra: es un testigo mudo en el juicio que condenó a Sócrates (*Apología de Sócrates* 34a), y es mencionado en *Fedón* 59b como uno de los que estuvieron ausentes cuando los amigos se reunieron en la celda a conversar con Sócrates, hasta que llegara la hora de que el maestro tuviera que beberse, finalmente, el veneno.

De modo que, si no podemos estar seguros de que el Sócrates platónico sea el verdadero Sócrates, tampoco podemos tener certeza sobre cuál es la filosofía del *verdadero Platón* que emana de los propios diálogos platónicos. Y así entonces, para evitar pisarnos la cola con razonamientos muy agudos pero que nos parecen vagamente inútiles, admitimos la existencia plena de un “Sócrates platónico”, con relevancia filosófica no menos que literaria, cuyo enigma



histórico dejamos encriptado en estas módicas comillas, y cuya estela -trataremos de mostrarse proyecta con claridad en la reflexión teórica de Juan Carlos Gené.

En primer lugar, ese legado puede rastrearse en las consideraciones más generales que ha hecho Gené acerca de la metodología de la enseñanza de la actuación. Hace unos diez años, a punto de estrenarse en Buenos Aires la pieza *Copenhague*, de Michael Frayn, en una entrevista publicada en Clarín, Gené comparaba su propia manera de enfocar las clases que dictaba con la tesis fundamental que formuló el físico danés Niels Bohr en los años 20 del siglo pasado. Con su teoría de la complementariedad, Bohr había señalado que “es imposible separar la conducta de los objetos atómicos de la interacción de los instrumentos usados para su medición”. Esto supone que la forma en que conocemos las partículas mínimas de lo real modifica la conducta de esas partículas. Pero esto no alentaba, para Bohr, un relativismo y un escepticismo radicales, sino, al contrario, indicaba que “los resultados de diferentes experimentos no pueden ser abarcados en una única imagen: se deben considerar complementarios”. Gené, por su parte, hacía notar, en aquella entrevista publicada en Clarín, una coincidencia patente: “Desde hace años, comienzo todas mis clases con una frase de Bohr. *Acostúmbrense a tomar todas mis afirmaciones como preguntas. Todo lo que afirmo no es más que una pregunta. ¿Será que las cosas son así? Averigüémoslo.*” Gené sostenía que su inspiración era Niels Bohr. Debía serlo, sin duda. Pero esa idea de Bohr rescatada por Gené es básicamente una repetición de lo fundamental del método socrático de indagación filosófica.

En los diálogos juveniles de Platón, Sócrates es el personaje central que logra poner en dificultades a sus interlocutores preguntándoles sobre aquello en lo que -se supone- son expertos. El *Eutifrón* transcurre en pórtico del rey, hasta donde Sócrates llega para notificarse sobre la acusación de “irreligiosidad” o “impiedad” (*asébeia*) que acaban de presentar en su contra. Allí encuentra al hombre del título, quien a su vez fue al pórtico para denunciar a su propio padre. Justamente Eutifrón denuncia a su padre por *asébeia*. Sócrates se entusiasma: “Puesto que tú, Eutifrón, crees saber con exactitud qué es lo pío y lo impío [...] ¿no sería entonces lo mejor para mí convertirme en discípulo tuyo?” (*Eutif.* 4e-5a). Comienza así a preguntarle, con insistencia: “¿Qué clase de cosas crees que son lo pío y lo impío?” (*Eutif.* 5c), sin que su interlocutor dé una respuesta satisfactoria. Análogamente, en el *Laques*, Sócrates le pregunta al general del ejército que da nombre al diálogo qué es la valentía, pues él debe saberlo mejor que nadie. El otro elemento subrayado por Bohr, el hecho de que el camino del aprendizaje no es individual sino conjunto, aparece claramente en boca de Sócrates en el *Menón*. En ese diálogo se llega a un punto en el cual los interlocutores, sin poder definir qué es la virtud, se encuentran en un callejón sin salida. Y Sócrates dice: “Ya que estamos de acuerdo en que debemos buscar lo que no sabemos, ¿quieres que tratemos de buscar juntos qué es la virtud?” (*Men.* 86b).

Gené ha sido mucho más explícito en relación con el espíritu socrático que está en la base de su visión de la enseñanza, en otras ocasiones; especialmente al evocar “con veneración” a su maestro, Roberto Durán. Con él -solía contar Gené- aprendió que “nadie puede enseñar

nada que el otro ya no sepa”. ¿Cómo se entiende esto? “Lo que ocurre -decía Gené- es que [el alumno] no sabe que lo sabe”. Dos grandes temas del Sócrates platónico se vislumbran aquí: la famosa sentencia del oráculo de Delfos y la idea de que conocer no es más que recordar, y que enseñar es hacer aflorar aquello que ha sido eclipsado por los ruidos y las rutinas cotidianas. Veamos lo primero. En la *Apología* 20e y ss. Sócrates relata el siguiente episodio: cuando eran jóvenes, su amigo Querefonte había visitado el oráculo y allí la pitonisa le había dicho que “no hay nadie más sabio” que Sócrates. Como él no cesaba de preguntarse qué le había querido decir el dios con esta inesperada revelación, para entender -dice- comenzó a consultar a los demás: políticos, sofistas, poetas, artesanos. Con todos obtenía el mismo resultado; se daba cuenta de que “nada sabían”, y cada sucesiva encuesta lo llevaba a la misma reflexión: “Yo soy más sabio que este hombre; en efecto, probablemente ninguno de los dos sabe nada valioso, pero este cree saber algo, aunque no sabe, mientras que yo no sé ni creo saber” (*Apol.* 22d).

En esta idea, que lleva implícito un juicio crítico sobre el profesor que cree que podrá enseñarle a otro a actuar como si transmitiera un dogma infalible o la tabla del cinco, no sólo Gené ha abrevado: la metáfora freudiana del “no saber del analista”, aunque con otros objetivos, se asienta sobre los mismos fundamentos. En los tres casos (el Sócrates-platónico, Gené, Freud), se busca conducir una investigación que tenga, como decía Rodolfo Mondolfo (*Sócrates*, Eudeba 2007), el “poder congénito” de librar al aprendiz “del obstáculo que le oponen los prejuicios y los errores, para que pueda dar a luz su producto genuino”. En *Teeteto* 149a, Sócrates afirma que el suyo no es más que “el arte del alumbramiento”. “¿No has oído -insiste- que soy hijo de Fenareta, una muy noble e imponente partera? ... ¿Y que practico el mismo arte? ... El mío es arte de hacer parir (*maieúsis*)”. La célebre *mayéutica* socrática, su forma de enseñar, consiste justamente en esto. Como las parteras, que ayudan a dar a luz cuando ellas ya no están encintas ni pueden estarlo, Sócrates admite ser “estéril en sabiduría”. “Yo interrogo a los demás pero [...] no soy sabio en absoluto [...] sin embargo algunos de los que se relacionan conmigo, al principio también parecen muy ignorantes pero a medida que nuestra relación avanza [...] progresan asombrosamente” (*Teet.* 150b-c). Con la misma metáfora del alumbramiento, Gené describía su método de enseñanza: se trata de dar a luz ese conocimiento que el discípulo no sabía que ya tenía. “La creación de un personaje -explicaba Gené, en una nota de la revista *Sudestada*- es un acto de parir”.

Por otra parte, aquello de que “nadie pueda enseñar nada que el otro ya no sepa” implica que todo conocimiento supone ciertos saberes innatos. El Sócrates platónico lo dice así en el *Menón*, y repite: todo aprendizaje es una búsqueda en conjunto. En este diálogo, luego de haber guiado a un esclavo iletrado, por medio de preguntas, hasta lograr que este pueda deducir un complicadísimo teorema geométrico, Sócrates le dice a Menón: “Mira cómo este joven contesta buscando conmigo y cómo consigue encontrar [...] mientras que yo no hago más que interrogarlo, sin enseñarle nada” (*Men.* 84a). Allí, y también en el *Fedón*, Sócrates vincula esta concepción del conocimiento como algo que ya “está en nosotros” con el mito de la reminiscencia, según el cual, “conocer no es más que recordar”. Pero, ¿recordar qué? Todo: ya



que -según Platón—nuestra alma, antes de encarnar en un cuerpo, lo ha visto *todo* (*Menón*), o ha visto las Ideas que son causa de todo (*Fedón*). El cuerpo es la cripta en la que se conserva un saber, que debe ser desvelado junto a un maestro.

En la primera parte de su ensayo *El actor en su historia, en su creación y en su sociedad* (CELCIT, 2012), Gené establece qué es lo que define el nacimiento del actor: “*La aparición diferenciada de un ser acentuadamente corporal, por oposición a lo intelectual*, que con su cuerpo y su voz [...] tiene ya el impulso de encarnar individualidades ficticias; al principio siempre divinas y, poco a poco, pasando por semidioses y héroes, a hombres y mujeres reconocibles como tales”. En su ensayo *Veinte temas de reflexión sobre el teatro* (CELCIT, 2012), Gené insiste en esta idea: “Lo que hace el teatro es el cuerpo-actor (el hombre) ante otros cuerpos (otros hombres) y en situación de representación”. Siendo así las cosas, el aprender a actuar, aunque presupone, como todo aprendizaje, cierta disposición intelectual, tiene su objetivo puesto en el cuerpo. “Todo lo que hago —decía Gené en una entrevista publicada en Clarín en 2003—, ya sea escribir, dirigir o enseñar, proviene de la actuación. Todo es consecuencia de colocarme en una perspectiva corporal. Escribo para que mis personajes resuenen en un cuerpo”.

Incluso si analizamos esta visión “corporalista” del teatro y la actuación, de la propia tarea como dramaturgo y maestro, que podría juzgarse antitética de la otra, supuestamente “idealista” del Sócrates platónico, vemos que ambas tienen una misma idea en la base. Para Gené, el cuerpo es, sin duda, la materia que habrá que modelar con mayor paciencia, y llegar a conformar de acuerdo con las características de cada personaje. Uno de los significados básicos de esta imagen es que la sola convicción mental no constituye un hecho teatral ni una actuación, de ninguna especie (lo contrario de lo que Aristóteles sostiene en la *Poética*: que la buena tragedia puede serlo con su sola presentación escrita, prescindiendo por completo de la representación).

Volviendo a la definición de lo teatral que da Gené, hay que notar que ‘cuerpo’, para Gené, no es la suma de las funciones orgánicas sino la unidad del “impulso erótico”. Esta expresión aparece en una nota publicada en la Revista Fundación Julio Bocca. Allí Gené trataba de analizar el fenómeno de la multiplicación de salas teatrales en Buenos Aires y aludía a “un impulso muy erótico de la gente a poner el cuerpo en el escenario”. Pero ¿qué quiere decir esto del “impulso erótico”? Gené lo definía por contraste con la experiencia cotidiana: “La cultura, la sociedad, la civilización contemporánea no usa el cuerpo; usa la cabeza y la mano. Y en la medida en que, según las tareas, la mano poco y la cabeza más, o la mano más y la cabeza poco, creo que todo el mundo necesita vivirse como un ser unitario”. El “impulso erótico” al que se refiere Gené no es sólo la dimensión *material* del cuerpo sino más bien como el deseo (*eros*, justamente) del amante, tal como se presenta en el *Banquete* platónico. El que está poseído por eros, se nos dice allí, si toma la vía correcta, se verá arrastrado primero hacia un cuerpo bello y luego hacia la belleza “que es una en todos los cuerpos”, y hacia las almas, los bellos discursos, las buenas leyes, instituciones; hasta vislumbrar finalmente una Belleza sorprendente. No una porción ni un aspecto de la Belleza sino toda ella: la Belleza en sí, “por

la cual se realizaron todos los esfuerzos anteriores” (*Banq.* 209e y ss.).

Volviendo al ejemplo de Gené, él entendía que mucha gente, tratando de eludir la fragmentación existencial que caracteriza a nuestro tiempo, se arrojaba a este “impulso erótico” del escenario, “al menos en la ficción, donde no corre riesgos”. A diferencia de la vida “real”, en la que es más difícil lograr experimentarse de manera permanente como “un ser unitario”, la ficción resulta ser más plástica. Esta constatación llevaba a Gené a radicalizar su elección del teatro como modo de vida: si la unidad mente-cuerpo tiene más posibilidades de manifestarse en la ficción, entonces al personaje de ficción se le exigirá una dosis mayor de audacia y excentricidad: “Si un personaje de ficción no está más o menos loco -insiste Gené- no es personaje”. Pero ¿esto sigue siendo afín al Sócrates platónico? Por supuesto, la de Gené no es otra que la “locura poética” que describe Sócrates en el *Fedro* (245a), como uno de los cuatro tipos de locura inspirada.

La afinidad de Gené con el enfoque socrático-platónico tiene muchos otros puntos de contacto (entre ellos, llaman la atención sus actitudes afines frente al doble valor de la palabra escrita: por un lado, un abierto reconocimiento, por otro, los legítimos resquemores que despierta como herramienta exclusiva en la comunicación). Aunque no vamos a desarrollar todos esos puntos, ni siquiera enumerándolos, sí creo que vale la pena detenerse en la más notable de todas las ideas que tienen en común el autor de *Ulf* y el Sócrates que dialoga en la *República* de Platón. En 2009, en ocasión del estreno de *Minetti*, de Thomas Bernhard, Gené mantuvo un rico diálogo con Olga Cosentino, publicado parcialmente en la revista Ñ. Allí, analizando su propia concepción del teatro, en contraposición a la de otros -Bernhard, el Minetti de la obra y el Minetti histórico, Beckett- Gené decía lo siguiente: “Beckett descalificaba por religioso todo intento de querer darle sentido a algo; para él, el misterio de la vida no tiene grandeza. Yo conservo mi reverencia por el misterio: cada día se me revela lo abismal de la naturaleza en términos elocuentes, descomunales.” Estas palabras traen el eco lejano de la descripción que hace Platón del *daímon* (el demonio, el genio, la divinidad) que se le aparecía con mucha frecuencia a Sócrates, según leemos en diálogos como la *Apología* y el *Fedón*. Ese *daímon* tenía la particularidad de aparecerse a Sócrates dándole una indicación precisa. “Haz música y practícala”, le decía. Al comienzo del *Fedón*, Sócrates cuenta que él, por su parte, durante toda su vida había interpretado que el dios lo instaba así a ejercitar la filosofía, “que es la más bella música”, pero poco antes de morir, preguntándose si acaso esa indicación no debía ser acatada literalmente, decidió ponerle música a unas fábulas de Esopo.

Releyendo las palabras de Gené en la entrevista, quizás uno se sienta tentado a aclarar que el “misterio”, “lo abismal” que a Gené se le revelaba “en términos elocuentes y descomunales”, más que un *daímon* personal, como el del Sócrates platónico, es una intuición del carácter vasto del reino natural, pero no implica ninguna concesión a las divinidades ni a la religiosidad que pudieran comportar. En *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*, sin embargo, encontramos casi las mismas palabras de Gené, pero expresando una cosmovisión que sí preserva, en cambio, un espacio para el pensamiento sobre lo divino. Gené parece proponer



que volvamos a pensar, como en el origen mismo del teatro, en la dimensión religiosa que él involucra. Leemos en el capítulo IV, “Teatro-misterio-vida-muerte”:

El teatro nace religioso porque responde a necesidades mistericas. Y quiero insistir en rescatar un sentido misterioso de la vida, diferenciándolo claramente de lo azaroso y de lo casual. Esto, el caos de las aleas y de los accidentes sin sentido que compondrían la vida misma, hace a una concepción: su total sinsentido. Y cuando hablamos de un misterio no hablamos de tal cosa sino de las causalidades y finalidades que no podemos develar pero, estamos seguros, actúan.

Como el Sócrates (y sobre todo como el Platón) de los diálogos mayúsculos -*Fedón*, *Banquete*, *República*, *Timeo*-, sintonizando con algunas de las decisiones metafísicas fundamentales de los diálogos maduros y tardíos de Platón, Gené reivindica, dándoles el nombre de “misterios”, a las finalidades que rigen el universo y la vida (los propósitos, las metas, los fines) y a las potencias causales capaces de llevarlas a su cumplimiento. La dimensión religiosa es invocada para escapar de la tenaz preponderancia que parece tener hoy todo lo azaroso, lo casual, lo caótico. La suya es una posición “totalmente opuesta a la del sinsentido”, dice Gené. Y el peligro latente del sinsentido -así opina Gené; así lo dice el Sócrates platónico- solo puede ser conjurado si encontramos un sentido a nuestra vida. Para Gené, se trata de recuperar su dimensión misterica, de hacer lugar a los demonios que nos incitan a practicar el arte de las Musas, de volver a disfrutar de la religiosidad festiva del teatro. Otros habrán visto otras marcas de Gené: políticas, poéticas, técnicas. Pero en este Gené, que reflexiona junto a sus discípulos hasta el último momento, yo encuentro la huella viva de la filosofía socrática.

SI UN GRAN HOMBRE...

Por Jorge Landaburu

Si un gran hombre de teatro saluda por última vez, definitivamente, ocupa el primer plano la inmediata falta de una vehemencia, de un quehacer obstinado en prolongar esa forma de arte por sucesivos comienzos y finales, esa expresión que por su propia naturaleza no habrá de sobrevivir a sus cultores salvo como evocación más o menos documentada en diversos sopor-tes, y consecuente pieza de museo. Quiere decir que el teatro exige la constante realización de la teatralidad, la sucesión de hechos presenciales donde sólo es aceptable la eventual ausencia del autor (que incluso puede haber abandonado este valle de lágrimas). Y de ahí que sean necesarios, si de perfeccionar la paradoja entre lo efímero de tal arte y su proyección temporal se trata, ciertos acontecimientos animados por seres humanos vivos y para vivos, en sucesivos aquí y ahora, que habiliten el pasaje hacia la continuidad.

Con el fallecimiento de Juan Carlos Gené nos dejó quien durante más de seis décadas incursionara no sólo en la actuación sino también en la dirección, la dramaturgia, la enseñanza y la producción teórica, y quien, además, trascendiera el campo teatral específico para ensayar el abordaje del cine y la televisión (como actor, como guionista), o la militancia gremial y la gestión político-cultural. Por añadidura, abundan los testimonios que dan cuenta de una vida fecunda, laboriosa y buscadora (cuando no dadora) de sentido, sobre todo a partir del compromiso con un arte que logra, si es indagado y asumido en su integridad histórica, el acceso a su imprescindible y perpetuo redescubrimiento.

Pero con la muerte de Gené (del actor, del director, del autor, del dirigente, del funcionario), además, dejó la escena quien para sus íntimos y para un amplio círculo de allegados, de colegas, de discípulos y de relaciones personales fuera “Juan” a secas, simplemente “Juan”, detalle a tener en cuenta porque no a todos nos toca la gracia de ser llamados y reconocidos por nuestro primer nombre apenas damos un paso alejándonos del entorno familiar, y porque se vincula con una faceta de su personalidad artística e intelectual digna de ser destacada.

A ver: si escribo “Juan Carlos Gené” me refiero inevitablemente a una densa biografía desbordante de realizaciones que gravitaron en el desenvolvimiento teatral argentino y latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI; si escribo “Juan” me refiero a lo mismo, ciertamente, pero también a lo mismo que incluye otro derrotero existencial, a lo mismo que, además, hubo de suceder en un registro distinto. Y adelanto la tesis: si escribo “Juan” me refiero al artista que planteó la vigencia de un teatro con severos anclajes en los albores de la vida humana comunitaria en general (albores dados en diversas latitudes y distintos tiempos, pero con arcanos similares y todavía gravitantes, aunque de algún modo inexpressables), y en los pasajes inaugurales de la cultura occidental, en particular. Y preciso aún más la idea: el enfoque de Juan y su praxis teatral consecuente parecen desplegar un dispositivo para que, entre muchas y valiosas cuestiones, se proyecte y opere en la actualidad algo así



como la impronta socrática, esto es, la voluntad de conocer a los semejantes y alentarlos en el autoconocimiento y en los esfuerzos en pos de ser mejores, el cultivo del misticismo (como religiosidad en acto, pero sin culto formal y no necesariamente irracionalista) y la búsqueda de una moral y una ética que garanticen y enriquezcan la convivencia.

Por supuesto que es intencionado el aludir a Sócrates, o a la impronta socrática, para dar cuenta de una de las facetas más interesantes de la personalidad artística de Juan, la que permite suponer ciertos puntos de contacto, cuando no de analogías, entre aquella figura emblemática de la Grecia fundacional y un hombre de teatro contemporáneo de Buenos Aires. Pero corresponde advertir que en estas líneas no habrá de considerarse la hipótesis de que Sócrates tal vez sea un mito, una invención poética o una mera ficción literaria “del nacionalismo ateniense de Platón”, según la sugerente expresión de Eugene Dupréel. Ciertamente, Sócrates existió, como lo prueban numerosos testimonios de la época y su aparición en las comedias de Teléclides, o en las de Éupolis y Amipsias, y en las más populares de Aristófanes (*Las nubes*, *Las aves* y *Las ranas*), en las cuales el pensador de veras fue maltratado. Existió y motivó el énfasis apologético de sus admiradores y el odio sin orillas de quienes lo acusaron de máximo sofista, de haber influido decididamente en la degradación de la conciencia de lo trágico en Eurípides (cuando no de haber escrito sus obras), y de haber corrompido a la juventud ateniense al tiempo que negaba a los dioses patrios e introducía nuevos seres demoníacos.

Así que la figura inicial de Sócrates adquirió, al calor de las polémicas que lo condujeron a la pena de muerte, la densidad y sobredeterminación que seguirían atrayendo el interés de grandes pensadores prácticamente hasta nuestros días. Pero también ha trascendido el personaje más primario, el que de veras importa a los efectos de estas líneas, y que condice con una imagen que se resiste a desaparecer. Como bien apuntó Rodolfo Mondolfo: “La inspiración religiosa y mística de Sócrates ha tenido singular eficacia esclarecedora en muchas profundas y acertadas reconstrucciones de su figura histórica -de Zuccante a Melli, de Festugiere a De Sanctis, de Gallo Galli a P. M. Schuhl- y no menos en la presentación hecha por W. Jaeger en *Paideia*, donde señala el carácter religioso de la misión de Sócrates, que se interpreta a sí misma como servicio del Dios y cuidado del alma, con expresiones que “nos suenan a cristianismo”.

Entonces mantengamos en la superficie este sonar a cristianismo de una labor filosófica que prolonga su influencia hasta el presente, aunque no siempre se la identifique con la debida prolijidad. Y agreguemos que dicha influencia se registra en tópicos que hoy por hoy gozan de aceptación general, o aparecen como principios por todos acordados luego de zanjar discusiones poco felices e inconducentes. Sirve de ejemplo la caracterización del texto teatral, de esa escritura que no se produce para ser leída sino para su representación. Es tan fuerte el consenso actual al respecto (afortunadamente, ya nadie habla de un teatro “para leer”) que suelen omitirse algunos elementos útiles para su reconocimiento en una tradición con raíces que se remontan, al menos, hasta la Grecia clásica. Pero la relación del verbo con la escritura debe ser motivo de revisión crítica cuantas veces sea necesario, destacando la opción por

la no-escritura en el caso de Sócrates frente a la opción por la escritura literaria (en el otro extremo), de manera que sea posible la idea de que la escritura teatral permanecería deliberadamente a mitad de camino entre una y otra.

Sabido es que Sócrates prescindió de la escritura, con la sola excepción de algunos versos redactados durante su cautiverio, poco antes de morir. Y que Platón en el *Fedro* lo muestra comparando lo escrito con las imágenes pintadas de personas que parecen vivas pero que no pueden, al ser interrogadas, responder. Para Sócrates, según Platón, el discurso escrito es incapaz de dar explicaciones ni puede defenderse; además, es incapaz de decidir por sí mismo a quién hablar (al idóneo, al lego), o ante quiénes guardar silencio; de ahí la opción socrática por la no-escritura, por la oralidad y el diálogo, en las antípodas precisamente de la opción platónica por la escritura.

Ahora bien, en la actualidad parece una cuestión debatida y resuelta: los escritos teatrales no se producen para ser leídos sino para ser representados, aunque abunden materiales extraordinarios y autosuficientes dignos de ingresar en las más exigidas antologías de la literatura universal. “Como literatos, los grandes dramaturgos forman parte de esos exploradores que atraviesan el desierto verbal en busca de los tesoros de la verdad-belleza; de quienes han posibilitado a nuestra especie una vida verbal menos lejana de la innombrable realidad”, apunta Juan en uno de sus *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*. Y agrega: “Pero ahora el espectador ha venido al teatro no para leerlo sino para presenciarlo vivo en el cuerpo del actor.” Y también:

Porque es el cuerpo-actor (el hombre), ante otros cuerpos (otros hombres) y en situación de representación, aquello que hace el teatro. Lo que permanece y se documenta, como la dramaturgia, por ejemplo, no es más que uno de sus códigos; y no es teatro hasta que se materializa en el cuerpo actoral, en un espacio y un tiempo precisos.

O sea, que algo sutil vincula esto último con la crítica socrática de la escritura y su opción por la oralidad, por el diálogo viviente, como si a partir de allí deviniera posible pensar y realizar escrituras no destinadas a la lectura sino a otra cosa, escrituras sustancialmente incompletas y a la espera de un milagro que habrá de operar en el escenario.

Juan evoca (y ratifica) que “los mitos más antiguos hacen de la palabra una característica divina”, y apelando a la tradición judeo-cristiana apunta que en el *Génesis* “es la sola palabra de Dios quien crea la materia universal a partir de los dos primeros vocablos: *fiat lux*”. Seguidamente agrega que Dios es la palabra, que el hombre puede nombrar las cosas pero que, a diferencia de Él, no las crea (la palabra humana es potente para comunicar pero impotente para crear), y que “las cosas no son sus nombres”. Si la verdad es la realidad en sí, y ésta es inaccesible para los humanos, “la verdad se transforma así en una aventura imposible, ya que sólo podemos nombrarla, verbalizarla; pero la verdad es diferente de aquello que decimos como verdad”. Respecto de la literatura, Juan desliza una definición rigurosa: es “verbo escri-



to, símbolo gráfico del símbolo sonoro que quiere expresar la inexpressable realidad”.

Como es obvio, la poesía precedió a la escritura y en las tribus primitivas, desde el principio de los tiempos, debió transmitirse oralmente de generación en generación. Queda claro que alguien tomó la palabra (¿Tal vez un mago?, se interroga Juan), y logró convertir al resto en un auditorio que memorizara sus discursos... Entonces Juan, llegado a este punto, hace un planteo que bien visto arroja luz sobre toda su concepción teatral: “Así como la etnología busca explicaciones de la conducta humana actual en la observación de las culturas primitivas -apunta-, quizás algunos rasgos de nuestra conducta de hoy iluminen el prestigio de aquellos perdidos rapsodas.” Se trata de un recurso metodológico válido y dado vuelta, por supuesto, y corresponde preguntar: ¿a qué rasgos se refiere, y dónde se los halla?

Pues bien, se los halla en quienes hacen de la palabra su yo, argumenta Juan, convirtiendo lo que se dice en algo que lo supera, porque se intenta un decir que también implica un hacer (un ser lo que se dice, un hablar comprometido integralmente con el cuerpo del hablante). Se los halla en quienes deciden hablar “como decían de Jesús de Nazareth, con autoridad”, y dar testimonio “de una voluntad de habla: una voluntad de ser en el habla”. En definitiva esos rasgos están presentes en el teatro, en la praxis que da cuenta del modo en que las obras dramáticas escritas, esas peripecias narradas “por acciones cuyos sujetos son personajes”, o voluntad de habla, encuentran su encarnación en los actores capaces de realizar dicha voluntad, e identificarse integralmente con ese verbo.

Las ideas de Juan avanzan decididamente hacia los temas que la posmodernidad, o mejor, el conglomerado posmetafísico han decretado obsoletos y de mal gusto. A Juan no le tiembla el pulso cuando asegura que desea un teatro que acerque a sus participantes “a ese divino don de la palabra, potente en su propia impotencia”. Tampoco le tiembla el pulso para referirse al hombre como un muñeco amasado en barro “a quien con un soplo misterioso se le insufló vida, pensamiento y habla”. O para fundamentar su quehacer de manera categórica: “El teatro nace religioso porque responde a necesidades mistericas. Y quiero insistir en rescatar un sentido misterioso de la vida, diferenciándolo claramente de lo azaroso y de lo casual”, escribe. Y agrega seguidamente:

El origen del teatro y lo más puro de su tradición hacen a esta concepción. Desde la expresa religiosidad de la antigua tragedia (incluida la función ético catártica que Aristóteles le atribuía), hasta las grandes realizaciones teatrales modernas, el teatro constituye una interrogación incesante acerca del sinsentido del hombre y de la vida, de los valores, la justicia, la verdad, la elaboración de la muerte, la libertad, la responsabilidad [...]

Ciertamente, ahora numerosos teatristas han decidido probar suerte con otros procedimientos y explorar la creación al margen de una serie de mandatos y condicionantes venidos de un pasado que no tienen por qué asumir, argumentan, ni aceptar como propios o perti-

nentes. Se descuenta que los asiste el derecho de plantear (y hacer) lo que piensan, creen y sienten, y de criticar a sus antecesores, quienes también tienen el derecho de responder. Pero importa destacar que uno de los puntos centrales de estos entredichos está íntimamente relacionado, por ejemplo, con la politización (o despolitización) del teatro.

La polémica sigue su curso. Y lo cierto es que cualquier observador minucioso podría preguntarse por qué la concepción de Juan, y la de otros teatristas que comparten ideas por el estilo, aparece posicionada al margen de la misma. Probablemente la razón tenga que ver con que resulta mucho más fácil hacer blanco en “lo social” o en “el compromiso político”, así como también en “la frivolidad” o “el pasatismo”, que en algunas de las cuestiones reseñadas en estas líneas. Y con la percepción de que para Juan el teatro fue, y puede ser ahora y en el futuro, uno de los accesos privilegiados para el ingreso en la cultura de la conciencia moral.



PONER EL CUERPO

Por Magaly Muguercia

Hay dignidad y trascendencia, decía Gené, en aquel que, participando de la “aventura de la vida”, opera físicamente en el espacio del misterio. El actor es ese hombre esperanzado que, en vez de hacer su encargo sólo a la razón, “pone el cuerpo”.

Sigamos a Gené, al que tanto quise, en algunas de las derivas de esta fe.



Magaly Muguercia (izq.) junto a Verónica Oddó y Juan Carlos Gené (Buenos Aires, 30 de octubre de 2011)

MATERIA Y ESPÍRITU

Gené proclamaba la “abismal complejidad de la materia”.

La materia sería un misterio en el que nunca podríamos penetrar.

“Comprobadamente, no hay espíritu sin materia; no probadamente pero posiblemente, sospecho que no hay materia sin espíritu.”

Imagino con qué placer habrá interpretado Juan Carlos al sabio danés Niels Bohr en la arrolladora *Copenhague*, que se mantuvo a teatro lleno durante cuatro temporadas. La vi, por cierto, muchas veces, allá por 2005, pues se me hizo costumbre acompañarlo al final de las funciones y conversábamos en un café. Un dolor en una pierna lo hacía caminar despacio. Un día, a la salida de un espectáculo de Pepe Soriano, fue demoledor en el juicio sobre mi nueva chaqueta, sensacional, de yute bordada en piedras de colores que parecían zafiros, rubíes y topacios. Fue demasiado para su austeridad. Cuando nos volvamos a ver la llevaré puesta, Juan, y eso te va a hacer reír.

A Gené lo acompañaba la misma intuición que a Bohr. El científico danés de la obra había

demostrado espectacularmente ¡que la misteriosa materia podía ser al mismo tiempo onda y partícula! Hermoso. Física cuántica. A eso la ciencia le llamó el Principio de la Complementariedad.

Gené concebía lo humano como esa imposible separación de materia y espíritu. Hablaba del hombre-cuerpo. Y el cuerpo es, en su definición “un fenómeno misterioso individualizado y material”.

[...] el espíritu es un estado de la materia que avanza misteriosamente en la evolución, hacia grados más y más complejos de autoconsciencia, de imaginación y de percepción del yo y del universo, así como de la relación estrecha entre ambos.

A la manera del alto humanismo de Giordano Bruno -y a la manera de los alquimistas- su pensamiento concebía un cosmos donde danzan y se entrelazan la espiritualidad matérica y la materia encantada.

EL MISTERIO Y EL CAOS

Gené, claro, se admiraba de otro principio de la física, el de Incertidumbre, el que borra también “los límites de esa ambigua frontera entre espíritu y materia”. Escribió que este principio equivalía a una “comprobación científica del misterio”.

Misterio que, para Gené, no quiere decir algo “que la indagación clarifica y resuelve.” No. Misterio es una condición de la vida, porque ella está sujeta a “finalidades secretas”, a causalidades “que no podemos develar”.

Para Gené, misterio no significa que en la vida reine lo azaroso o casual o el sinsentido.

[...] la monumental puesta en escena de la naturaleza, del macro y del micro universo materiales, esa complejísima trama de magnificencias, extravagancias aparentes, crueldades y ternuras, es un misterio; es decir, lo contrario del sinsentido.

Creía en el cosmos.

Creía que toda vida está sujeta a un principio ordenador supremo. El hombre busca “experiencia de cosmos” porque, constitutivamente, se rehúsa a la disolución o a la pérdida de totalidad. Con Pascal, Gené creía que “Dios no juega a los dados”. Y, con Einstein, que algún día encontraría la ecuación imposible de la “unidad de campo”. El impulso cósmico, inseparable del misterio, puede llamarse entonces Dios o Naturaleza.

Lo interesante es que cómo él ejercía el teatro como espacio que sintetizaba “todos los misterios de la materia, incluyendo el de su origen”. El primer requisito era actuar no interpretando sino “poniendo el cuerpo”, que no es lo mismo.



La diferencia de Gené con artistas de primera magnitud de generaciones más jóvenes reside, quizá, en que para ese artista más joven lo cósmico vendría a ser gris. Para Gené es irisado y radiante. Para Spregelburd o Veronese la vida es caótica y sería tarea del arte, por decirlo en palabras de Spregelburd, rescatar ideas y afectos “de la masa informe del azar que constituye al mundo”. Ese es el cosmos visto como caos del que se puede extraer cierta productividad.

Gené, religioso y antropológico, como no creía en el azar, veía el teatro como “un rito de exaltación de la materia, de su misterio y espiritualidad, centrado en el cuerpo material del hombre”. Teatro cósmico. Visión esperanzada del mundo, sí.

EL ACCIONAR VINCULANTE

El actor tiene vocación de multiplicidad. El actor, decía Gené, no tiende a conectarse con una certeza, sino a apropiarse de una “ajenidad” que circula. La singular vocación hacia lo otro propia del actor está radicada en su cuerpo que, movido en el espacio, produce un “accionar vinculante”. Oigamos su argumentación:

Parte del actor una corriente de energía que llega a todos los ámbitos de ese espacio. Se trata de un fenómeno que, si pudiera visualizarse, podríamos verlo como un cuerpo irradiando luz en todas direcciones. Esa luz invisible es energía dirigida hacia el espacio. El actor sensible y adiestrado (iniciado), se comunica así con el espacio, percibe su respuesta y dialoga corporalmente con él.

Por eso ofrece una definición del teatro como la “poesía vincular de los cuerpos”. Los cuerpos, al reordenar -y ser reordenados por- el espacio, llegan a producir determinados momentos “milagrosamente vivos”, en que “actores y espectadores sienten que han llegado a su lugar, a su patria”.

Estamos en el terreno, tan nefastamente olvidado por la política, de la comunicación humana no mediada por signos, donde la libertad y la oposición se ejercen por impacto energético y sensorial. ¡Ah, la política abstracta!

Pero para Gené lo trasgresor real-material del teatro no existe desconectado del plano de la representación. Como escritor que es tiene algo que decir al respecto.

YO-MI HABLA

La palabra es misteriosa, para Gené. “La verbalidad”, dice, “es aún una incógnita demasiado compleja para la ciencia, que está lejos de haberse descifrado”.

Y el teatro conoce caminos que hacen a la verbalidad, que es palabra con potencia de cuerpo integrada, “hablar plenamente”.

En una entrevista realizada por Lucía Turco hace menos de un año, a propósito de *Bodas de sangre*, Gené explicaba:

[...] una de las formas de romper la previsibilidad cotidiana del hablar – que nada tiene que ver con lo que se habla en el escenario – es una ejercitación donde el actor toma el conjunto de la verbalidad de su personaje, selecciona frases absolutamente inconexas, pero que cada una de ellas le signifiquen, y esto se entronca con una actividad física que sostiene ese texto. Un ejercicio complejo pero absolutamente liberador, porque tiene la lógica del propio cuerpo, que va adjudicando a esas palabras un tipo de actividad física y al mismo tiempo es iluminado por ellas.⁴

Y concluía afirmando: “Todo texto sometido a este tratamiento se transforma en un ritual.”

Como reacción al concepto totalmente literario del teatro y el horror de Hiroshima que despedazó los discursos, la cultura sintió que llegaba a un “callejón sin salida”.

[...] empezó a desconfiarse de la palabra, y el teatro, a beber en fuentes mucho más primitivas, no literarias. Ya hemos vivido el esplendor de todo esto con maravillas teatrales como el teatro de Tadeusz Kantor. La literatura teatral más actual prescinde de la forma tradicional dialogal para transformarse en una sucesión de grandes monólogos. Eso habla del retorno de la palabra.

L A CAPA MÁGICA

La teoría del teatro nos explica cómo la existencia de un sistema de ficción y, por ende, de un régimen de representación en la teatralidad, se encuentra en tensión con el otro régimen, que es el de la producción de acto real y experiencia. ¿Cómo conciliar la mimesis con el *ser ahí* sin tiempo ni evolución, en un puro presente que no narra?

[...] los actores, a medida que se visten, se maquillan y de una u otra manera se preparan, van separándose de la vida cotidiana y acercándose, al menos exteriormente (si bien con el inevitable efecto que lo exterior tiene sobre lo interior) a sus personajes; van cambiando.

El personaje será en adelante la máscara que el actor intenta colocarse. Y adelantemos

4 Lucía Turco. Letras libres. Abril de 2011



que, si como la máscara, ese personaje no me modifica en mi ser (mi cuerpo), nunca será un personaje, sino una de esas inexpresivas máscaras carnavalescas que caen en la inopia porque el portador ya no se deja modificar por ella.

La acción de *encarnar* el personaje parece ser para Gené la clave que reconcilia el sistema de ficción y la vida. Y encarnar, para él, es un ejercicio de transcendencia o transubstanciación emparentado con la magia.

[...] los grandes personajes, encarnados por grandes actores, componen un fenómeno siempre inédito que asombra como nos asombraría ver irrumpir vivo y palpitante a un centauro (torso, cabeza y brazos humanos, tronco y patas poderosas de caballo).

Hay prácticas sorprendentes que, al “poner el cuerpo”, provocan la transubstanciación o conversión de un elemento en otro como en la alquimia. Y así, el niño desvalido y “abandónico” que es el actor, en un escenario:

[...] se convierte en adulto de impresionante presencia [...] Como si esa historia, que no puede contarse sin él, obrara como una capa mágica que transforma a quien logre cubrir.

Cuando el actor se calza la capa mágica, “el personaje estalla en una exhibición de vida que puede llegar al prodigio artístico”. El régimen de la representación, según Gené, sería el vehículo que, puesto en contacto con el cuerpo, produce ese acontecimiento que él llama “un desborde de vida inhabitual”.

Y EL RECUERDO

Me unen muchos recuerdos a esta persona singular que practicaba de manera tan cándida y tan cruel la teatralidad.

Lo conocí en 1988 en La Habana, invitado por la Casa de las Américas para consultarle cómo diseñar una Escuela Internacional de Teatro para la América Latina y el Caribe. Y Juan vino a Cuba a aconsejar, cosa que no le gustaba del todo (ese papel de consejero). Allí se encontró con Atahualpa del Cioppo, Santiago García, Nissim Sharim, Fernando Peixoto, José Solé y Miguel Rubio... Discutíamos el sueño de aquella escuela, sabiendo que la estábamos inventando en el vórtice de un cambio de época y que la empresa acarrearía más preguntas que respuestas.

Decía Gené en 1988 que estábamos comenzando un “ciclo nuevo”, y comparaba los años 60 y el inicio de los 70 -marcados, según él, por “cierto ‘izquierdismo’”, pero también por

“grandes ilusiones”-, con el momento actual:

*Nuestra realidad de hoy es tan compleja que aquí estamos sentados compatriotas latinoamericanos de algunos países, a quienes lo mejor que les puede ocurrir en este momento es la democracia gris, liberal, formal y absolutamente carente de proyectos [...] y tenemos que defender estos procesos democráticos en los que en el fondo no creemos.*⁵

El Muro de Berlín estaba a punto de caer. Hay que “barajar y dar de nuevo”, fue su consejo.

Después vinieron muchos años de amistad. Algo había en Gené que me atraía no solo hacia su obra sino hacia su persona, más allá de diferencias ideológicas, circunstancias y lugares. Quizá no fue un dato menor su fe religiosa sobre la que, por cierto, jamás hablamos. Yo venía de una niñez-adolescencia marcada por la piedad misionera. En las circunstancias del enfrentamiento extremo que se dio entre 1959 y 1961 entre Iglesia Católica y Revolución Cubana, a los 15 años cambié mi fe por la militancia política y elegí entre todas las artes y las ciencias de la sociedad el teatro. Supongo que fue mi manera de reconstruir aquel lugar perdido y recuperar la convergencia de arte, política y sacralidad. Esa misma era la tríada que animaba la visión de mundo de Gené.

No olvido lo que me pasó en Caracas, hacia 1989, presenciando el *Memorial del cordero asesinado*. En aquel pequeño sótano del Parque Central asistí con Juan Carlos, Verónica y sus actores a un ritual que me ofreció “patria” y pertenencia, cuando toda la aspereza de la ciudad de concreto me hacía sentir acorralada.

[...] verdad y prodigio en el trabajo del actor; limpieza y exuberancia en la trama de lenguajes; firmeza y angustia en la fe que proclama. [...] ritual funerario que arrastra el cadáver de Lorca por otras geografías, imprecisas, por otras dimensiones de la poesía, el pensamiento y la violencia...

Así describí entonces aquel efecto de encontrar patria en el sótano del Parque Central. Y eso mismo volvió a sucederme en *Copenhague*, quince años después. Y de nuevo lo mismo, hace año y medio, en *Bodas de sangre*. Es un efecto de reparación y consuelo acompañado de la euforia sensual que me provoca el triunfo de la forma como confirmación de la grandeza del ser humano. Sé que no suena posmoderno pero lo confieso.

También me tocó conocer la generosidad intelectual de Juan Carlos. Mientras, iniciándose los años 90, él se movilizaba esperanzado y utópico por el mundo (sé que simplifico su candidez) yo observaba con deleite las irrupciones de la posmodernidad.

Y fue precisamente a él a quien di a leer el borrador de un ensayo mío que después se

⁵ “Diálogo en La Habana”; conversatorio de Atahualpa del Cioppo, Nissim Sharim, Santiago García, Enrique Dacal, José Solé, Juan Carlos Gené, Miguel Rubio, Raquel Carrió y Magaly Muguercia, Conjunto no. 80, julio-septiembre 1989, pp. 44 y 46.



tituló “Antropología y posmodernidad”. Sus cartas de puño y letra con observaciones críticas (no teníamos todavía e-mail) me guiaron en la precisión y el matiz. Solo ahora comprendo cómo debo de haber puesto a prueba su paciencia. Y sonrío cuando leo sus palabras al final de sus *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*, cuando está a punto de hablar de la esperanza: “Todo esto, lo sé, no es lenguaje post-moderno.”⁶ Como si me las estuviera diciendo con una sonrisilla.

¿Qué pudiéramos objetar, en rigor de escepticismo irónico y posmoderno, a la siguiente definición de teatro propuesta por Gené?:

[...] Celebración de la vida en su sentido místico, consistente en una manifestación vital de cuerpos humanos, en un espacio y tiempo determinados y que accionan ante un espectador una ficción irrepetible confirmada por vínculos humanos en crisis.

Seguramente todo.

Esa ha sido la ventaja, Juan, tenías un desfase feliz con tu tiempo. Seguiste siendo un humanista esperanzado en pleno siglo XXI. Y con tu desfasada esperanza seguiste poniendo el cuerpo en el resquicio de la complejidad. Y con tu candidez de alquimista sigues todavía vislumbrando lo que se agita “más allá”, mi querido. En dondequiera que estés, mi querido.

⁶ “Todo esto, lo sé, no es lenguaje post-moderno. Y es posible que, por no serlo, suene anacrónico. Porque sería anacrónica la esperanza en un mundo que, se dice, vive el fin de su propia historia. Esto implicaría que yo mismo sería un anacronismo. Y eso es posible y hasta probable.” Juan Carlos Gené, *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*, Buenos Aires, Celcit, 2012, p. 40.

APROXIMACIONES

Por Carlos Cordero

COMENTARIO INTRODUCTORIO

Conocí a Juan Carlos Gené a principios de la década de los 80 en Venezuela, en la casa del CELCIT, en Caracas. Había leído en un periódico caraqueño la convocatoria a un taller de teatro para actores, dirigido por Gené. La entrevista fue breve y la relación de maestro alumno duró desde entonces hasta su fallecimiento, a principios de 2012. Después de un tiempo me enteré de la dimensión y prestigio de aquel hombre en la Argentina y en América Latina. Si hubiera sabido entonces quién era Gené quizá no me hubiera animado a acercarme. Me escuchó y miró fijamente durante los breves minutos en los que le hice conocer mi simple solicitud, quería formar parte del taller de actores.

A principios de los 80 era un joven estudiante universitario boliviano que tuvo que dejar su país a causa del brumoso clima político que me hizo sentir que en Bolivia, por ese entonces, por mi juventud no tenía ningún futuro. En cuanto vi la oportunidad de migrar no lo pensé mucho y recalé en Venezuela.

Gené hizo una excepción conmigo, quizá por mi origen, mi juventud o la situación en la que me encontraba, en una especie de autoexilio y buscando un lugar donde formarme. Me admitió como oyente en el primer taller y me quedé con él y en el CELCIT por varios años. Fui parte del grupo de actores latinoamericanos que juntamente con Gené, a pesar de muchas re-



Carlos Cordero (centro) junto a Juan Carlos Gené y Verónica Oddó)



sistencias, fundamos el Grupo Actoral 80. Al cabo de algunos años, Juan volvió a Buenos Aires, a sus teatros y recuerdos. Llevamos tres obras y actuamos en el Teatro General San Martín; hicimos una pequeña gira por las provincias para finalmente concluir ese periplo en el Uruguay.

Después de aquella gira siguieron otras producciones, e incorporación de nuevos integrantes al Grupo, así como sentidas partidas.

Finalizando la década de los 80 Gené tuvo el invaluable gesto de acompañarme en la defensa de mi tesis en Ciencias Políticas en la Universidad Central de Venezuela. En mi caso, culminar los estudios universitarios, habiendo cultivado además una sólida formación teatral con Gené en el CELCIT, me alimentó la idea de volver a Bolivia a desarrollar ambas experiencias y conocimientos, en la política y el teatro. Finalmente, a principios de los 90, tomé el camino del retorno al “paisito” como coloquialmente llamábamos a Bolivia. Me despedí del Grupo, de Juan, de Venezuela, pero no de los afectos ni del teatro. Con Gené, conservamos la amistad y el afecto desde aquellos años hasta ahora. Lo sigo queriendo y admirando por todo lo que generosamente me enseñó.

Por un hecho del destino estuve en Buenos Aires a finales del año 2011, meses antes de su viaje al sagrado oriente. Creo que fue una discreta y amorosa ceremonia de despedida. Lo vi actuar junto a Verónica Oddó, Violeta Zorrilla y Camilo Parodi, en una poética adaptación de *Bodas de sangre*, de su entrañable poeta Federico García Lorca. Muchos años atrás, todavía en Caracas, Gené había actuado, dirigido y escrito el *Memorial del cordero asesinado*. Asistido por varios poetas más o menos asesinados, así decía el programa, recurrió a los Evangelios y a Federico García Lorca, Pablo Neruda, Arthur Rimbaud, Antonio Machado, José Martí y Benjamín Molise para indagar una vez más en la creación, la poesía y los adioses.

Después de aquella conmovedora ceremonia teatral, de Gené, Lorca y esos amores rotos, en el hall del teatro CELCIT, en la calle Moreno, nos tomamos una fotografía y luego fuimos a cenar, con Verónica y los recuerdos de los días de teatro en Venezuela. Durante mi breve paso por Buenos Aires, procuré verlo y hablar todo el tiempo que él y sus ocupaciones lo permitían. La última vez, los acompañé a ambos, a Juan y Verónica, desde su casa a la sala de teatro.

Después de la celebración de *Bodas de sangre*, lo abracé en el camerino. Fue nuestra despedida, sin saberlo ni desearlo.

* * *

Las reflexiones que vienen a continuación intentan recuperar, resumir y retratar, de la mejor manera posible, lecciones de teatro que Juan iba derramando en sus talleres, charlas o en los espectáculos que escribió y dirigió. También quieren hacer evidente el amor por el teatro y por la enseñanza de actores, vocaciones que fueron parte indisoluble de Gené.

En buena medida, el presente texto es una aproximación, con algo de nostalgia y mucha gratitud, a las reflexiones, comentarios y opiniones que escuché a Juan Carlos Gené durante el tiempo compartido en Venezuela.

UNA FILOSOFÍA DEL TEATRO

Juan Carlos Gené, el hombre de teatro que muchos conocimos en sus diferentes facetas, todas asociadas al extenso y ancho mundo de la literatura teatral, la pedagogía y el hecho teatral, escribió guiones de televisión y cine y varias exitosas piezas teatrales, muchas de las cuales o casi todas fueron reiteradamente representadas en diversos escenarios y medios audiovisuales argentinos, latinoamericanos y europeos. También dejó varias páginas escritas en las cuales reflexionó con profundidad sobre el misterio del hecho teatral y de la representación, no como espectáculo o divertimento, sino como un ritual de vida que se inventa y renueva de manera permanente. Como la vida. Ritual que trasciende a sus propios creadores (los actores) y que deliberadamente o sin pretenderlo se convierte en vehículo de reflexión o espejo en el que se refleja la comunidad (el espectador, la sociedad) para tomar conciencia de sí, de su levedad y de sus posibilidades de trascender a la muerte.

Indagar en el teatro y en el trabajo de los actores le permitió a Gené desarrollar más que una teoría del hecho teatral o sobre el trabajo actoral, una personalísima filosofía de la creación teatral. Algo o mucho de ello quedó plasmado en *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*, publicado en Teoría y Práctica N° 13, por el CELCIT.

EL SENTIDO MISTÉRICO DEL TEATRO

Gené trabajó con actores la mayor parte de su existencia y toda su vida profesional dedicada al teatro. Sistematizó con paciencia y a lo largo de varios años y escenarios su visión sobre el fenómeno de la existencia del hombre en la infinitud del tiempo y del espacio, a través de un símil de proporciones humanas: el escenario donde se produce el hecho teatral, hecho teatral que ocurre en un espacio denominado escenario y donde reflexionan hombres actores y hombres espectadores sobre el sentido místico de la existencia. Hombres en sentido genérico y abarcador, creadores teatrales, hombres y mujeres, actores y actrices. Pero también, hombres y mujeres que observan. En la perspectiva de Gené, los espectadores, aquellos hombres y mujeres que tienen el privilegio de participar del hecho teatral, comulgan, entran en comunión con la vida o con el teatro a secas.

EL MÉTODO

Juan Carlos Gené, el maestro de teatro, enseñaba y transmitía sus conocimientos a quienes querían escucharlo. A quienes querían aprender. Fueron muchos los que buscaban estar cerca de él para compartir, reflexionar y aprender. Sin embargo, el acercamiento no era fácil ni la permanencia a su lado o cerca una experiencia todo el tiempo gratificante.



El buen maestro siempre te confronta contigo mismo, con la realidad de la que formamos parte y te presiona de diversos modos a superar tus límites.

El maestro de teatro -Gené- siempre nos confrontaba con nosotros mismos y con nuestra producción en el escenario. Ese proceso de indagar interiormente, de reflexionar sobre el hecho teatral, el mundo o la existencia, a partir de poner el cuerpo en acción sobre el espacio y de avanzar por terrenos desconocidos, genera resistencias, es doloroso y está plagado de dificultades. Es que el aprender -cualquier aprendizaje, mucho más en el quehacer teatral y con Gené- es dejar, era dejar muchas cosas en el camino y cargar con otras. Hacer teatro con él o delante de él, consistía o debía consistir en dejar el cuerpo en el escenario y cargar luego con todas las consecuencias de ello. Gené observaba, se consideraba a sí mismo como un espectador privilegiado del hecho teatral; trataba de entender lo que había visto y de un modo simple, directo e incisivo preguntaba... “¿Qué dices?” Preguntaba luego de que uno había concluido la actuación o la parte de una representación. Te dejaba completamente solo y volvía con la infaltable pregunta: “¿Qué dices?” A partir de las respuestas que se lograban articular se producía la reflexión, el aprendizaje, la enseñanza. El dejar lentamente de ser lo que uno era y comenzar, lentamente, a construir un nuevo ser, en el escenario y en el mundo.

Este proceso nunca fue fácil para ninguno que subía al escenario y tenía a Gené como espectador privilegiado. Era desbastador, no devastador. Te despojabas poco a poco en cada pregunta y te volvías a llenar en igual medida, con cada respuesta o nueva pregunta. Perder y ganar era igualmente difícil, doloroso y fascinante.

ESPECTADOR PRIVILEGIADO

A Juan Carlos Gené le agradaba sobremanera hablar de política, de Latinoamérica, de las oportunidades perdidas y de las utopías libertarias.

Sin embargo, todas las conversaciones terminaban por abordar uno o cualquier aspecto del hecho teatral. Era como si la política, Latinoamérica, las oportunidades de progreso o liberación solo tuvieran sentido a partir del teatro o íntimamente asociadas al hecho teatral. Por lo tanto, hablaba siempre de teatro y matizaba esas profundas reflexiones sobre el hecho teatral con comentarios sobre el curso de la política y los gobiernos en la Argentina, España o Latinoamérica.

Ser espectador privilegiado del hecho teatral, de acciones dramáticas verdaderas, entregadas, y por ello conmovedoras, generadas en un espacio y tiempo concretos, era la actividad que apasionaba a Juan Carlos Gené, hasta el extremo de hacer de ello -el observar, aprender, reflexionar, enseñar y retransmitir- el sentido de su existencia. Además de señalar virtudes y debilidades de un espectáculo, pieza teatral o breve trabajo de indagación y perfeccionamiento de un actor o grupo de actores, más que dar respuestas o instrucciones a los actores, Gené indagaba en y con los actores sobre la experiencia teatral. Ese era el método simple y directo

que utilizaba: preguntar y obligar a los actores a buscar respuestas sobre la fascinación que ejerce el teatro sobre los hombres y que los (nos) lleva a practicar, ejercer y producir hechos teatrales. En última instancia a vivir el teatro y a través de este ejercicio vivir la vida de un modo diferente.

El método seguido por Gené para conseguir transformaciones en los actores y en el hecho teatral se sustentaba en una serie de ideas y conceptos complementarios y articulados con el teatro. En esta lógica -desde la perspectiva de Juan Carlos Gené- el teatro tiene tres rasgos característicos: el teatro es un hecho vivo, colectivo y efímero.

Estos elementos anteriormente señalados sobre los rasgos del teatro, resumen la esencia de la vida y de la naturaleza humana. De ahí quizá la atracción que produce en las diferentes sociedades y en nosotros el teatro.

Para aventurar una definición, siempre desde la filosofía desarrollada por Gené, el teatro no es sino una forma de reflexión sobre el sentido misterioso de la vida. Gené intentaba descifrar ese sentido a través del trabajo de los actores.

EL TEATRO, UN HECHO VIVO

El sujeto y objeto del teatro es sin lugar a dudas el hombre. La inagotable fuente de reflexión, los actores que producen hechos teatrales. La reflexión que interesaba a Gené eran las acciones sobre el escenario, además de los efectos que este encuentro provocan en el propio ser humano que produce hechos teatrales (los actores) y en aquellos que observan (los espectadores). En muchas oportunidades él sostenía que, a diferencia de otras manifestaciones artísticas (la música, las artes plásticas, por ejemplo) que trabajan con las notas musicales o con distintos materiales, el material con el cual se moldea y plasma el “hecho teatral” es el ser humano, al desarrollar acciones en un tiempo y en un espacio concretos (en el escenario). Concluía casi siempre sus reflexiones sobre el teatro como un hecho vivo con la siguiente frase: si la forma y el color son a la pintura y el sonido a la música, la vida, la acción en el tiempo y en el espacio, son al teatro.

EL TEATRO, UN HECHO COLECTIVO

La literatura dramática o un texto teatral pueden ser concebidos y materializados en la soledad creadora del dramaturgo. Si bien esta es una condición importante del teatro, el texto o la literatura no son imprescindibles para generar hechos teatrales; lo peculiar y propio del teatro es lo inmediato: la materialización del drama (literario o no) en el cuerpo y la acción de los hombres-actores, y la participación en este producto generado en un escenario de un colectivo (el público) que es, en definitiva, el destinatario de la creación dramática y de la



actuación.

Es entonces el teatro, en dos dimensiones, un hecho colectivo: en el momento del proceso creador, cuando en el tiempo convergen distintos hechos creativos de actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, diseñadores y técnicos; y en otra instancia o segundo momento, cuando el producto ya acabado se “muestra” y comparte con un colectivo especialmente convocado y reunido para observar y participar del hecho teatral: el público.

EL TEATRO, UN HECHO EFÍMERO

El tercer concepto atribuido al teatro y que Gené siempre nos recordaba, consiste en su carácter de transitoriedad, de temporalidad. El hecho teatral es transitorio, temporal, no excede el momento de su representación. Mientras el hecho teatral no entre en contacto o comunión con los espectadores y no reciba la sanción positiva o negativa del público, el teatro, estrictamente hablando, aún está en ciernes. Solamente podremos denominar TEATRO a la creación realizada por los actores y actrices en el momento mismo de su representación, que en general no excede el par de horas de duración (aunque hay excepciones que ratifican la norma). Transcurrido este momento de comunión entre el creador teatral y el público, el conjunto de acciones que hacen el hecho teatral retorna a los predios de la realidad: el teatro de alguna manera se ha congelado en el tiempo y en la memoria de quienes han observado y participado del hecho teatral.

Hay quienes sostienen -no así Gené- que el teatro ha muerto. Los hombres y mujeres, espectadores, regresan a sus hogares y el artista teatral prepara la próxima representación.

EL TEATRO, UN HECHO ÚNICO E IRREPETIBLE

Para ambos participantes del hecho teatral, los actores y el público, el teatro fue una ceremonia de representación de la vida en un tiempo y en un espacio con límites muy precisos; no obstante, fue un momento de comunicación, único e irrepetible.

No se debe suponer que es posible reproducir el hecho teatral en condiciones idénticas a la vez anterior. No solamente por imposibilidades temporales obvias o razonamientos casi filosóficos: todo pasa, todo ocurre, nada se detiene; sino, adicionalmente, por razones que son inherentes al teatro: las acciones y sentimientos que genera y moviliza el actor, las emociones y reacciones que provoca en el público, jamás podrán ser reeditadas en la magnitud y fuerza como la primera vez, cualquier vez; incluso el público será otro público, y este percibirá la fuerza creadora del actor con su propia e individual sensibilidad. Todo esto hace del hecho teatral un fenómeno único e irrepetible, afirmaba Gené.

Las funciones teatrales se parecen unas a otras, esto es inobjetable. En un clásico ejem-

plo, reflexionaba: Otelo, al final del drama siempre culmina asesinando a Desdémona. No obstante, cuando principia la obra, aun conociendo el desenlace, la magia de la recreación de Otelo que realiza un actor siempre nos subyuga, nos envuelve y conduce por los terrenos de la duda, de la reflexión del marido engañado y de los celos que llevan al crimen absurdo e irreversible. En cada sesión, la creación actoral y la percepción de la misma por el espectador no tendrían sino una pálida relación con “lo hecho” en oportunidades anteriores.

A todo lo anterior debemos añadir que ningún actor podría imitar fielmente a otro actor en el mismo rol, esto es: ningún Otelo se parece a otro Otelo; realizará a lo sumo acciones semejantes, pero fatalmente, la encarnación de Otelo será en el cuerpo de otro actor, con las transformaciones y diferencias del caso.

EL TEATRO, UN HECHO TRANSFORMADOR

Otro aspecto que le da carácter y unas dimensiones propias al hecho teatral, reflexionaba Juan Carlos Gené, es la fuerza transformadora de la acción teatral en varios niveles: el actor se transfigura en el proceso de la representación, y simultáneamente, el espectador se modifica durante el acto de la representación. Otelo, de enamorado esposo, evoluciona a atormentado y, supuestamente, engañado marido, criminal en potencia y finalmente asesino (primer aspecto transformador que ocurre sobre el escenario). El espectador, cautivo de la representación, observa las transformaciones de la personalidad y carácter que ocurren ante sus ojos y, él mismo, el observador privilegiado, al acompañar el proceso también va transformándose, en sus sentimientos y en el modo de comprender los conflictos y la vida misma. Este compromiso emocional, vivido a través de la degustación estética de lo teatral, es denominado catarsis (gr. Kathartikos). Lo bello o su antagónico resonando en la sensibilidad del espectador va modificando sus sentimientos y emociones (segundo aspecto transformador que ocurre en la platea).

EL TEATRO: MITO, TRADICIÓN Y CAMBIO

Junto a estos antecedentes, no se debe olvidar que el teatro es un arte milenario de orígenes remotos que se vincula con manifestaciones rituales y de comprensión de ciertos fenómenos de la naturaleza o de la muerte. Si bien es cierto que el teatro ha sufrido durante su recorrido histórico una depuración o perfeccionamiento técnico y estético, hasta lograr un carácter propio y distinto de sus orígenes ceremoniales, no es menos cierto que determinados ritos colectivos, en el presente, conservan su tradición ceremonial y mitológica y bien pueden ser calificados de hechos casi teatrales o parateatrales.

Las distintas comunidades, reflexionando sobre la realidad que los determina y motiva,



intentan y recrean sus propias formas de representación, transforman la realidad momentáneamente. Un sector de la comunidad participa de este hecho, comulga con él, y concluido el momento teatral, retornan a su cotidianeidad, modificados por la significación de lo acontecido. Y esto se reproduce tantas veces como lo demanden esos individuos y comunidades. Ahora bien, existirán tantas manifestaciones teatrales como reflexiones sobre la realidad se generen.

Por tanto, existirán variedad de formas y estilos teatrales. Se forman tradiciones teatrales. Y al mismo tiempo se generan anticuerpos que intentan romper con estos esquemas, dando lugar a nuevas formas teatrales, en una dinámica siempre reflexiva, transformadora y dialéctica.

EL TEATRO NO ES UN ACTO DE MASAS

Entre las limitaciones que son inherentes a la actividad teatral hay que mencionar, como sostenía Juan Carlos Gené, que si bien el teatro es un hecho colectivo y movilizador, no es masivo, es decir, no es un acto que movilice a grandes grupos humanos. No. En la mayor parte de las ocasiones no involucra sino a un centenar de espectadores. Los lugares de representación del hecho teatral, los teatros, son sitios limitados por el espacio y por las exigencias propias del teatro: luz, sonido, escenografía, la proyección de la voz. Y algo de suma importancia: el actor y los espectadores deben estar comunicados visualmente para que se produzca el fenómeno de la catarsis y del teatro, propiamente dicho. Utilizar recursos como equipos audiovisuales, televisión y/o el cine, solo desnaturaliza este principio, comentaba Juan en el taller, cuando visitábamos una sala o en la sobremesa, respondiendo a una pregunta sobre el teatro.

EL TEATRO: UN PRODUCTO QUE SE OFERTA, SE DEMANDA Y SE CONSUME

Otro aspecto limitante del teatro, por la experiencia vivida en distintos contextos geográficos y sociales, es que el teatro, tal y como hoy lo concebimos, se halla unido a un cierto desarrollo económico y social de la sociedad. Esto es, en la esfera del mundo occidental y capitalista, la conformación de clases sociales dinámicas condiciona la gestación de un gusto estético sofisticado. Lo que fue una manifestación popular, no pocas veces execrada por la Iglesia y por cierta aristocracia feudal, alcanzó nuevos desarrollos con el advenimiento de la pujante burguesía comercial y posteriormente industrial. Los cómicos y saltimbanquis de ferias de pueblo se fueron asimilando progresivamente a los nuevos tiempos, profesionalizándose en su actividad, depurando su arte, cediendo a los requerimientos de las nuevas clases sociales y acomodando su arte a las exigencias de una economía de mercado donde el teatro, como producto de intercambio, se oferta y se consume.

En concordancia con esta lógica económica, el teatro, como proceso de producción de espectáculos, acompañó las ondas expansivas del progreso capitalista y tuvo lugar la construc-

ción de espacios de representación (salas de teatro), la emergencia de creadores dramáticos, de personas dedicadas al oficio profesionalmente. La oferta del producto teatral a la sociedad en general y la demanda de este producto o la formulación de políticas de apoyo, estímulo y difusión por parte del estado o por instituciones independientes, se encontraría en directa relación con la disponibilidad de recursos que puedan ser orientados a esta actividad. En este sentido, las sociedades que cuentan con excedentes económicos orientan una parte de ellos a reproducir las condiciones de bienestar general de la sociedad: infraestructura, industria, educación, salud y al desarrollo de la cultura en el amplio sentido de la palabra.

Cuando los recursos son escasos, se debe inevitablemente jerarquizar las prioridades. La sociedad elige entre: realizar inversiones en áreas de reproducción económica (por ejemplo, inversión en la sustitución de importaciones y creación de una industria nacional), consideradas prioritarios, o invertir en áreas de actividad donde las inversiones no se reproducen, y mucho menos se recuperan, como es el caso de la cultura.

La tendencia de las sociedades occidentales capitalistas (subdesarrolladas y dependientes, en el particular caso de América Latina) es a optar por lo primero, relegando el estímulo a la cultura.

Esta es una evaluación estrictamente economicista y bastante esquemática para la explicación de este proceso, pero ilustrativa para comprender la producción de hechos teatrales, en el contexto de la realidad latinoamericana.

No obstante, las sociedades se las ingenian para seguir reproduciendo y generando cultura, teatro o hechos teatrales, incluso a despecho de la apatía institucional y en las peores condiciones. Quizá porque aquellos que se dedican a producir conocimiento y belleza barruntan que el pueblo que olvida su educación y su cultura, olvida lo esencial de su condición humana, y porque, también, algo secreto y mágico anima a los creadores.

L A DOCENCIA TEATRAL

Juan Carlos Gené era un maestro de teatro, no porque escribiera piezas teatrales o dirigiera espectáculos teatrales sino porque estaba apasionadamente involucrado en el entrenamiento de actores. Esta tarea o compromiso ocupaba la mejor parte de su tiempo. En el proceso de entrenamiento de actores desarrolló y perfeccionó su filosofía del teatro, cuyos lineamientos hemos reseñado líneas arriba.

Gené hizo del teatro y del entrenamiento de actores una filosofía de vida y a partir de ello concibió una filosofía del hecho teatral. Un buen pedagogo, como era él, tiene claro lo que se propone enseñar (ha desarrollado un coherente e ilustrador contenido de lo que quiere enseñar); le es inherente una fuerte motivación para la enseñanza (enseña y tiene una intención superior para enseñar); todo el conocimiento que tiene y la enseñanza de él pasan a través de un método y una clara pedagogía. En el caso de Juan Carlos Gené, fue un pedagogo que centró



su atención en el entrenamiento de actores.

Entregó en cada sesión todo lo que había acumulado, como consecuencia de la experiencia, la práctica y el estudio. El conocimiento que adquirió durante toda su vida lo entregó generosamente y nunca fue algo que llegó a envejecer con el transcurrir del tiempo. Gené, siempre estuvo abierto al cambio en sí mismo. Cada taller, cada experiencia formativa, cada actor/actriz que integraba un colectivo y por ello formaba parte del proceso de reflexión y entrenamiento teatral, constituían una oportunidad para aprender.

Por otra parte, tenía un claro sentido de sus metas. Si algo le rondaba permanentemente era el sentido de su propia muerte⁷. Como algo inevitable y por ello mismo un acicate para aprovechar el tiempo de vida de la mejor forma posible: aprendiendo y entrenando actores. Aunque en muchas ocasiones daba una impresión contraria, Gené tenía una clara conciencia para saber que a quien enseñaba, en última instancia, era a sí mismo.

Ni duda cabe que Gené tenía un depurado y abundante conocimiento del hecho teatral, pero principalmente una fascinación por el actor/actriz cuando este crea espontánea o deliberadamente en un escenario. Respecto de los actores, podía reconocer el o los problemas de actuación y a través de su sencillo método y pedagogía ayudar a identificarlos y sugerir acciones para intentar resolverlos. Mediante el encuentro permanente en los talleres, Gené desarrollaba una buena percepción de la personalidad del actor y podía hacer un seguimiento de su desarrollo, de sus crisis, de su crecimiento. Al mismo tiempo que motivaba al actor a identificar problemas y caminos para resolver los mismos, hacía tomar conciencia de que los cambios los podía desarrollar el mismo actor, sujeto de entrenamiento.

Poseía una sólida creatividad personal (sus piezas y creaciones hablan por sí mismas) y al mismo tiempo tenía una actitud abierta a la creatividad y a las propuestas del actor. Tanto su labor como director o dramaturgo, pero sobre todo su método de enseñanza podían inspirar al actor/actriz para que desplegara sin límites su imaginación. Si en algo insistía era en la entrega absoluta del actor, en su propósito sobre el escenario, en su presencia y compromiso con el hecho teatral en el escenario.

Era capaz de preparar al alumno actor, impartándole confianza y visión artística, para que trabajara independientemente del director. Todos los actores y actrices que formaron parte de sus múltiples talleres de entrenamiento actoral tenían la ilusión y el deseo de quedarse a trabajar con él, en el próximo espectáculo. Pero Gené insistía en que cada uno debía seguir su propio camino. En muy contadas ocasiones hizo espectáculos con sus alumnos o formó grupos de aprendizaje que realizaron luego espectáculos teatrales.

Lo que lograba siempre era que el alumno actor se sintiera parte de un grupo de formación y que debía aprender a trabajar en equipo. Aquí se inserta aquello de tomar conciencia de que el teatro es un hecho esencialmente colectivo. A partir de los talleres de entrenamiento

⁷ “Mi sensación es la misma que cuando uno ha pasado una bella temporada de verano en un lugar. De pronto llega el otoño, se están yendo los veraneantes, cambia el clima: ese tono de las obras de Chejov. Uno mira todo y sabe que se tiene que ir”. Citado por T. Galimany en “La presencia de un maestro: Homenaje a Juan Carlos Gené (1928-2012)”, publicado en este mismo número.

actoral, muchos alumnos formaron sus propios grupos y espectáculos. Otros, volvieron a sus fuentes originales, renovados y con actitudes diferentes respecto del teatro, del hecho teatral y de la vida.

Alguien que lo conoció o participó de sus talleres de formación podría sostener que, como creador teatral, Gené era conservador o tenía tendencias tradicionalistas. En un sentido era conservador y tradicional, tenía una antiquísima fe en el actor creador. Pero al mismo tiempo era capaz de asumir riesgos tanto en el proceso de creación como en el de aprendizaje. En general, era ansioso, a pesar de su andar lento y calculado, con todo aquello que tuviera que ver con los actores y el teatro. Siempre quería y esperaba más de lo que observaba, pero no para obtener resultados apresurados. Era paciente con la transformación del actor y paciente en la creación.

Gené, durante su prolífica vida dedicada al teatro fue reconocido como un buen maestro por sus alumnos y era al mismo tiempo el alumno más exigente, consigo mismo. Puntual, ordenado, cuidadoso, todo lo que observaba lo dejaba escrito en papeles de todo formato. Cuadernos, servilletas, hojas mecanografiadas o últimamente en su computadora.

Poseía también una especial dedicación orientada a la transformación de la sociedad, a través del teatro. Esto más bien parecía una utopía: cambiar el teatro y cambiar el mundo.

Quienes no lo conocían o lo conocían a la distancia podrían sospechar o creer que era parco con el humor; sin embargo tenía un agudo e inteligente sentido del humor. Quizá sofisticado y poco común, quizá por ello poco accesible.

Sin querer idealizar la personalidad o la pedagogía de Juan Carlos Gené, su enseñanza sobre el hecho teatral fue diferente a otros tipos de enseñanza, tanto por el contenido como por la forma en que estimulaba al crecimiento del alumno, tomando en cuenta la individualidad de este e involucrándolo en la reflexión proactiva. La enseñanza teatral que Gené desplegaba tenía como materia de estudio la personalidad del alumno. Se interesaba tanto en ellos y su trabajo creativo que llegaba a amarlos, callada y cautelosamente.

Volviendo a la trilogía de contenido, vocación y método de Gené, si algo caracterizó su obra y su persistente servicio a la formación de actores fue su extraordinaria capacidad poética de hacer; de ayudar al alumno a descubrir el lado latente de su personalidad y a expresarlo; de ayudar a crear las formas, siempre teatrales, dramáticas, a través de las cuales lograría comunicar esta personalidad enriquecida, en el escenario y al público espectador. El entrenamiento permanente y la creación permanente hacían que el actor-alumno desarrollara la habilidad para crear cambios en la personalidad del personaje que quería personificar, representar o interpretar.

Gené sabía inspirar en sus alumnos una obsesión por la verdad artística en su trabajo. El criterio o parámetro de esta búsqueda y enseñanza era que el hecho teatral realizado por el actor en el escenario fuera verdadero, ni bueno ni malo, sino auténtico, con el sentimiento, con el texto, con los otros actores, con el espacio. En suma, con el hecho teatral.



POSDATA

La muerte de Juan Carlos Gené a principios del presente año nos sorprendió a todos. No lo esperábamos. Más bien creíamos y deseábamos que siguiese enseñando o dirigiendo actores. A partir de su ausencia hemos comenzado a pensar con más frecuencia en la vida y en ese extraño evento que es la muerte, pero también nos llevó a hacer un balance de todas las extraordinarias contribuciones realizadas por Juan a nuestras vidas y al teatro. Hay una frase del Cantar de los Cantares que Gené incorporó en el *Memorial del Cordero asesinado* y se repetía en un par de ocasiones: “¿Dónde está muerte tu aguijón?” El aguijón llegó pero no ha triunfado sobre Juan ni sobre ninguno de quienes lo conocimos. Una parte de su filosofía del teatro, del actor y del hecho teatral ha quedado registrada en las presentes líneas y ello es la prueba de que Juan estuvo con nosotros dando lo mejor de sí mismo, incluso después de su partida.

Si bien el aguijón de la muerte se presentó y cortó su vocación de entrenar actores, Juan Carlos seguirá presente cada vez que un actor o un colectivo de actores, en cualquier lugar, convoquen al público y realicen un conmovedor y auténtico hecho teatral.

La Paz, mayo de 2012.

CAPÍTULO 5

Por Olga Cosentino

*ANTICIPO DEL LIBRO SOBRE JUAN CARLOS GENÉ,
BASADO EN CONVERSACIONES MANTENIDAS ENTRE JULIO DE 2009 Y NOVIEMBRE DE 2011
POR ESTATR ASCENDENTE PERSONALIDAD DEL TEATRO ARGENTINO
Y LA PERIODISTA OLGA COSENTINO.⁸*

Hasta dos meses antes de partir para siempre, Juan Carlos Gené dictó sus cursos y seminarios en las aulas del CELCIT. “Será lo último que deje de hacer”, prometió (y cumplió) en la charla que mantuvimos en junio de 2011, año durante el que asistí como observadora a sus clases de dirección y en las que comprobé la devoción con que sus discípulos, en su mayoría muy jóvenes, atendían sus indicaciones en un estado de alerta permanente, ávidos, deseantes. Todos presagiábamos que el final estaba cerca y compartíamos el tácito y unánime sentimiento de sabernos destinatarios privilegiados de ese reparto de dones que el maestro entregaba en la víspera de su despedida definitiva. Pero más allá de aquel plus de intensidad emocional que atravesaba esas últimas clases magistrales, lo cierto es que siempre, en reportajes, presentaciones y actos públicos, Gené era presentado como actor, autor, director y **docente**. La enseñanza del teatro fue una de sus vocaciones, tanto como los otros oficios escénicos. Y ya desde los tiempos del Grupo Actoral 80 que fundó en su exilio caraqueño, sus discípulos más aventajados terminaron siempre integrando los elencos de sus puestas. Un misterioso parentesco poético se establecía entre quienes participaban de la ceremonia de enseñanza-aprendizaje, al punto que, en los tramos finales de su paso por este mundo y en la hora extrema del adiós, sus alumnos fueron acaso quienes de manera más expresiva y más noble evidenciaron incondicionalidad, presencia, compromiso y una acongojada orfandad.

Si bien no son pocos los hombres y mujeres de teatro que se dedican a enseñar, lo cierto es que mientras la actividad artística supone cuotas más o menos elevadas de narcisismo en quien la ejerce, el oficio docente reclama generosidad en proporciones equivalentes. Ambas cualidades convivían dialécticamente en Gené, con la naturalidad de quien ha hecho de la tensión dramática la materia de su arte.

En cuanto a su magisterio, más que en transmitir un método para aprender a actuar, su empeño estuvo puesto en ayudar a descubrir lo que consideraba el sentido trascendente del teatro. Por lo mismo, cada movimiento del cuerpo, la tensión de un músculo de la cara o de una mano, la dirección de la mirada, la respiración, la emisión de la voz, la duración de un silencio, la relación con el espacio y con los objetos, todo debía mantener la más estricta coherencia con la verdad del personaje y con lo imprescindible de la acción. Nada debía resultar

⁸ La obra, aún sin título, será publicada por Ediciones Corregidor.



gratuito o caprichoso en el escenario. Todo tenía que satisfacer una necesidad dramáticamente ineludible. Y para eso, había que responder a una disciplina rigurosa, aun en las pequeñas rutinas. Por caso, el respeto a las consignas pautadas previamente, a las que él mismo se sometía con el mismo rigor que reclamaba a los demás.

En este sentido, quienes pasaron por la experiencia de ser sus discípulos evocan anécdotas que confirman hasta el exceso aquella severidad que, antes o después, se revelaba deudora de la pasión y la ética con que el maestro abrazaba el teatro. La actriz Livia Fernán hoy recuerda con ternura cuando, siendo apenas adolescente, le tocó asistir a sus clases. Y asegura que Gené era inflexible con la exigencia de llegar a horario, al punto que a la hora exacta pautada para el inicio, echaba llave a la puerta y el que se había retrasado un minuto quedaba afuera sin excusas. Pero ocurrió que un día el maestro fue padre. Había nacido Hernán, su primer hijo, y llegó tarde. Motivo por el cual presentó su renuncia ya que, argumentó, no podía continuar habiéndose convertido en transgresor de la ley que imponía a sus alumnos. A estos les llevó una semana de reclamos y peticiones convencer a Gené de que continuara.

El actor y guionista argentino Norberto Vieyra escribió, en ocasión de la muerte del maestro: “Juan Carlos Gené me honró con su amistad y me premió con su enorme dignidad docente. Aprendí de él la integridad y la ética profesional. Sospecho que no fui su mejor alumno, pero sí fue él el mejor maestro de todos los que tuve. Con su muerte desapareció el último de los hombres que yo respeté en mi vida. Creo que, tal como están las cosas, es irremplazable desde el punto de vista de quienes aún pretendemos descubrir en algún lado una referencia respecto a la conducta, la honestidad y la coherencia. Quizá haya quienes encarnan esas virtudes, pero yo no los conozco”.

En su documental *Gené en escena*, la actriz y cineasta Eloísa Tarruella también se explica sobre las condiciones docentes de quien fue también su maestro. En el reportaje que con motivo del estreno de su opera prima como documentalista le hizo la periodista Ana Bianco, Tarruella afirma: “La figura de Juan me impresiona, me maravilla, en especial como maestro, por su apasionamiento al dar clases y su manera directa. Y a mí, que tenga ese estilo me ayuda”. Y el eje del film es, precisamente, las clases que dictó en el CELCIT durante 2010, en una de las cuales y de acuerdo a lo que registra la cámara, Gené desestima la emoción como recurso para la interpretación, subrayando que sólo la acción, el cuerpo del actor en acto, es lo que desata y libera la emoción y no al revés.

También en ocasión de su muerte, la huella que dejó su paso por el exilio venezolano produjo expresivas muestras de reconocimiento. El dramaturgo, actor, director y también docente Carlos Sánchez Torrealba escribió:

Con la despedida del maestro Juan Carlos Gené se confirma que, en ocasiones, la muerte es una impertinencia. Los que le conocimos quedamos ahora todavía más comprometidos con este oficio y su capacidad respondona, indómita, cimarrona, para lo que -el maestro Gené nos enseñó- tiene el teatro de tenacidad, de subversión, de ternu-

ra, de pasiones, de desabrimientos... Diosas y Dioses con Él.

Por su parte, el escritor venezolano Ibsen Martínez afirmó, en la misma dolorosa circunstancia:

Pasará mucho tiempo antes de que la cofradía de mujeres y hombres del teatro venezolano que hallaron en su magisterio las claves del oficio deje de evocar — con asombro y gratitud — el modo en que Gené cambió la vida de cada uno de nosotros. La expresión “cambiar la vida” es la única que hoy acude a mí para ayudarme a nombrar el inabarcable legado de Gené.

La valoración de sus alumnos era unánimemente ponderativa, a diferencia de la mirada ambigua con que el mismo Gené juzgaba ese aspecto de su trayectoria, y sobre el que se explayó aquella tarde de invierno, mientras saboreaba el oporto portugués que había descorchado para acompañar alguna modesta golosina con que entreteníamos la charla.

-¿Cuándo empezaste a enseñar y qué te atrajo de la experiencia para convertirte en un maestro?

-Creo que todo arranca con un error cometido por Roberto Durán, mi maestro. Hacía apenas dos años que yo trabajaba con él cuando me pidió que me hiciera cargo de uno de sus grupos de alumnos. Lo que hice fue empezar a orientarlos partiendo de mi propia desorientación.

-Es lo que hace un maestro.

-¡Claro!, pero yo no lo era. Yo era apenas un jovencito que además tenía por Roberto una veneración superlativa -como mucha gente que ha estado en contacto con él- por su especialísimo carisma. Lo que él me decía para mí era palabra de Dios. Y él me había dicho: “Usted se hace cargo” (me trató de usted toda la vida) y yo, por supuesto, me hice cargo. Pero creo que fue un error.

-¿Por qué, un error; tuviste alguna frustración puntual?

- En absoluto. Pero yo tengo mucho pudor ante la palabra “enseñar” porque no creo en el concepto. De todos modos, aceptémosla ahora, para saber de qué estamos hablando. Ocurre que al hacer consciente esa tarea, uno tiende a armarse una especie de personaje que uno está muy lejos de ser, pero cree que tiene que aparentar ser. Y creo que en mis comienzos eso me afectó como actor. Fue algo así como un lastre del que tardé bastante en desprenderme.

-¿Era una percepción tuya o algo que advertían los demás y te lo señalaban?

-No, fue algo que yo empecé a sentir y a modificar en los primeros sesentas. En una



oportunidad hicimos un intento de conformar un grupo de trabajo con Pepe (Soriano), Jordana Fain, Emilio (Alfaro) y Carlos Gandolfo, entre otros. Empezamos a trabajar en *La profesión de la señora Warren*, de Bernard Shaw, dirigida por Gandolfo, quien sumó una serie de indicaciones sobre mi trabajo, no recuerdo en qué consistían, pero que de alguna manera me ayudaron a tomar conciencia de lo que pasaba ahí, algo que tardé en superar más de lo que hubiera querido.

-Volviendo al tema de la docencia, decías que no creés en la enseñanza como concepto. Sin embargo, desde tus comienzos en el teatro hasta hoy, no has dejado nunca de enseñar.

-Sí, y probablemente sea lo último que deje de hacer. Cuando ya no pueda actuar, ni escribir, ni dirigir, tal vez siga enseñando. Pero trataré de explicarme: partiendo de mi propia experiencia como estudiante, desde la escuela primaria hasta el teatro, siempre advertí que sólo se puede enseñar lo que el otro ya sabe, aunque no sabe que lo sabe. Pero no estoy hablando de información; cuando me explicaron que π por radio al cuadrado era la fórmula de la superficie del círculo, acaso no lo supiera. Pero recuerdo una de las primeras lecciones de lectura, creo que de primer grado: yo decía las cosas antes que el maestro porque ya las sabía, pero no sabía que las sabía. Lo mismo me pasaba cuando comencé a estudiar teatro con Durán. En todo caso, creo que el proceso de aprendizaje es de los dos, del que orienta y del orientado. Y quien enseña sólo se limita a iluminar un lugar de la conciencia que estaba a oscuras.

-¿Algo así como revelar lo que estaba en negativo?

-Exacto, exacto. De ahí que siempre me siento muy gratificado y agradecido por la generosidad de algunos actores reconocidos, cuando ponen en su curriculum que fui su maestro. Me digo: ¿Qué tengo que ver yo con eso? Si es alguien que tenía talento, yo solo ayudé a que lo descubriera, a que se encontrara consigo mismo. Por otra parte, se trata de una operación que sucede con todos y cada uno de los que nos cruzamos en la vida. Todos son de algún modo maestros de uno y uno lo es de todos. Ahora, con todo esto no quiero decir que la tarea del maestro no exista. Creo que las cosas más importantes de la herencia cultural se han dado siempre por transmisión oral. Hasta la más delirante tecnología actual comienza por la palabra de un maestro en la facultad de Ingeniería. Hace un tiempo estaba viendo en televisión un quinteto de cámara de jóvenes de alrededor de 20 años, que ejecutaban una música maravillosa.

Me preguntaba de dónde salían esos niños virtuosos sino de los recintos de los maestros que los orientaron hacia ese virtuosismo. Porque lo que extraían de sus instrumentos era mucho más que lo que estaba en las partituras. Era el resultado de determinada formación, que les fue transmitida por sus maestros. Lo mismo pasa con el teatro, que es la vida misma, el cuerpo en acción. Y a pesar de que el teatro es algo perecedero, que desaparece como tal al final de la función. Es el milagro de la transmisión oral. Si uno lee lo que dejaron escrito los grandes maestros, por caso Stanislavski, intuye que eso es un reflejo muy pálido de lo que

debe de haber sido él como orientador, de lo que debe de haber sido su carisma personal. Por otra parte, me resulta asombroso que algunos de esos grandes maestros se hayan atrevido a hablar de lo que no se puede hablar.

-¿A qué te referís?, ¿hay saberes, contenidos de los que no se puede hablar? ¿Por qué?

-Porque de lo que ocurre con el cuerpo no se puede hablar. Por aquello que dice (Ludwig) Wittgenstein acerca de que “lo que se deja expresar debe ser dicho de forma clara; sobre lo que no se puede hablar, es mejor callar”. No obstante, celebro ese atrevimiento de grandes maestros como Stanislavski, (Bertolt) Brecht, (Jerzy) Grotowski, (Eugenio) Barba o (Erwin) Piscator, que lograron trasponer la inhibición de hablar de lo que no se podía y dejaron un testimonio fundamental sin el cual qué sería de nosotros. Pero es inevitable pensar: que pálido que debe ser esto comparado con lo que tiene que haber ocurrido en las clases de esos maestros, con aquella vibración irrepetible.

-Es probable. Pero vos lo acabás de decir: “qué sería de nosotros sin esos testimonios escritos”. Por fortuna, a pesar de tu escepticismo acerca de lo que se puede y lo que no se puede enseñar, vos también, con tu libro *Escrito en el escenario*, te has atrevido a trasladar tus saberes al texto escrito. Generaciones de estudiantes te lo agradecerán, lo doy por seguro.

-Esa recopilación de trabajos teóricos de toda mi vida terminó teniendo forma de libro, es cierto. Y te confieso que mi computadora está repleta de cosas que podrían convertirse en libros, pero no creo que llegue a darles forma.

-A propósito de tus comienzos en el teatro, hay dos personajes a los que solés evocar y colocar en un lugar casi tan relevante como el que atribuís a Roberto Durán. Me refiero a Oscar Fessler y a la alemana Inx Bayerthal. ¿Qué significaron tus encuentros con ambos?

-Oscar tuvo mucha influencia en ese proceso actoral en el que yo fui descubriendo la necesidad de deshacerme de cosas. Aunque nuestra relación no fue la de maestro-discípulo sino que compartimos la misma cátedra, en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires (ITUBA), que después desapareció. Las conversaciones que manteníamos y su puesta de *El décimo hombre*, de Vlado Janevski, en la que yo actué, me ayudaron a cambiar muchas cosas. Con Fessler nos conocimos en un congreso de teatro universitario en Tucumán, creo que en el año 58. En aquel momento yo estaba a cargo del teatro de la Universidad de la Plata.

En cuanto a Inx Bayerthal ocurrió algo muy especial. Estando yo en Uruguay presencié una clase de movimiento, en el Galpón de Montevideo, dada por un discípulo de Inx, que me resultó de lo más interesante. Al año siguiente, la filial argentina del Instituto Internacional de Teatro quedó con un remanente de dinero que decidió aplicar a una beca muy modesta que, por lo exiguo de su monto, sólo alcanzaba para estudiar en algún país limítrofe. La pedí para ir a Montevideo a estudiar con Inx Bayerthal, un taller intensivo de ocho horas diarias durante



cuarenta días.

-¿Qué recordás de aquel taller?

-Las clases de Inx comenzaban a las seis de la mañana, en la playa. A las siete, ella misma servía el desayuno y a las siete y media ya estábamos trabajando hasta el mediodía. La secuencia se repetía a la tarde. Pero lo que inevitablemente asocio con Inx es una anécdota relacionada con Iris Scaccheri. ¿Te interesa?

- Desde luego.

-Cuando yo era profesor en La Plata, allá por los primeros 60, un día apareció una chica muy rara, vestida de colores chillones, con una bufanda verde y amarilla, un sombrero rojo y un tapado azul. Me pidió ver una clase. Por aquel entonces yo era muy rígido y no solía tolerar graciosamente excepciones a las reglas que ordenaban nuestro trabajo, así es que sigo sin saber por qué la autoricé esa vez a presenciar nuestra actividad. Cuando finalizó la clase se fue todo el mundo pero ella se quedó sentada. “Terminamos”, le dije, y ella: “Sí, pero yo quiero que usted me enseñe”. Algo desconcertado, quise saber algo más de esa extraña criatura y pregunté: ¿Pero tú, qué haces? Lo pensó largos segundos y dijo: “Me muevo”. “Ah, bailas”, le respondí, y se puso de muy mal humor. Se quejó de que todo el mundo necesita poner etiquetas, de que eso la tenía harta y no entendía por qué resultaba tan difícil aceptar que ella sencillamente “se movía”. Traté de tranquilizarla proponiéndole: “Ya que no bailas sino que te mueves, ¿tendrías inconvenientes en mostrarme cómo lo haces?”. Se tomó de nuevo su tiempo para pensar y al cabo dijo: “Bueno, pero para usted solo”. La cité para el día siguiente a eso de las tres de la tarde. Al llegar pedí al mayordomo de la escuela que me diera las llaves de la sala para asegurarme de que todas las puertas estuvieran cerradas. Cuando entré, ella ya estaba cambiándose en el escenario. A un costado estaba el tocadiscos Winco que ella me había pedido.

Me senté en una butaca central, la muchachita fue hasta el tocadiscos, puso ella misma un disco de 75 revoluciones y al tiempo que empezó a sonar En un mercado persa, de Albert Ketelbey, se empezó a mover esa criatura y yo, viéndola, creí morir. Cuando terminó ese lado de la placa la dio vuelta y siguió, pero cuando terminó el lado 2 no se detuvo. Siguió y siguió hasta que cayó rendida y sin aliento. Yo estaba literalmente arrasado por el asombro y la admiración. Como para salir de ese estado le pregunté qué edad tenía. “Trece años”, respondió. Se me ocurrió decirle: “Ojala pudieras enseñarme tú a mí”. Otra vez la irrité: “¡Todo el mundo me sale con eso! ¡Nadie se quiere hacer cargo de mí y yo no sé qué hacer con mi vida!” Entonces agregué: “Mira, conozco a alguien que tal vez podría hacer algo contigo. Se llama Inx Bayerthal, vive en Montevideo y ya te doy su dirección”. Ahí quedó. Cuando al cabo de un tiempo yo mismo fui a ver a Inx para empezar a estudiar con ella, toqué el timbre en la casa y me abrió Iris Scaccheri. Era la discípula dilecta de Inx, con quien después se fue a estudiar a Alemania.

Pero volviendo a aquel impacto que me produjo ver bailar a Iris en aquella prueba, lo cu-

rioso es que pasó mucho tiempo antes de que la viera actuar frente al público. Recuerdo que un día me encontré con mi amigo Juan Granica, el editor de Cosa Juzgada, que me dijo: “Juan, tenés que ver algo que no te podés perder”. “Ya sé de quien me hablás, le dije, de una bailarina llamada Iris Scaccheri”. Me preguntó si la conocía y le dije que sí pero que nunca la había visto en un escenario. Vino varias veces a Buenos Aires pero por distintos motivos yo nunca fui.

Ya en el año 69, estábamos haciendo la segunda temporada de **¿A qué jugamos?**, de Gorostiza, en el Teatro San Telmo, y un sábado Norma Aleandro se enfermó y no pudimos hacer la función. Entré a caminar, supongo que por la calle Perú, siguiendo por Florida, hasta que di con el Instituto Di Tella. Vi el cartel que anunciaba: “Iris Scaccheri” y entré. ¡Ay, Dios mío! Lo que vi duplicó la fascinación que me había provocado la primera vez. Al cabo del espectáculo fui a saludarla y nos abrazamos mucho. Hace tiempo que no sé de ella. Es una artista formidable.

.....

Aquella tarde de junio Juan se prestó con generosidad a mi propuesta de evocar sus experiencias como docente y reflexionar sobre la complejidad de esa labor. Terminó contando la anécdota en la que se vio a sí mismo aprendiendo de su discípula. Un maestro.