

EL TEATRO ES EL JUEGO DE LOS CUERPOS BAJO LA LUZ

ENTREVISTA A LUIS CARAM

Raquel Guzmán

(CIUNSa)

Luis Caram nació en El Galpón, Salta. Director, actor y autor teatral, además de escultor y gestor cultural. Estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Tucumán y, paralelamente, teatro y escultura. Fue Becario del Fondo Nacional de Las Artes, se especializó en Buenos Aires y luego se instaló en EE. UU., donde desarrolló su labor profesional durante ocho años como actor, escenógrafo y escultor, continuada luego en la India donde residió por tres años. Participó en más de 90 producciones para teatro, cine y televisión, tanto en obras de teatro clásico, como reescrituras y exploración de nuevas formas dramáticas. Ganó numerosos premios provinciales y nacionales.

RG: Estimado Luis, un acercamiento a tu extensa y variada trayectoria como autor, actor y director en el ámbito teatral me lleva a algunos interrogantes por las sucesivas elecciones de perspectivas que pusiste en juego en tu actividad, ya que observo una constante exploración de formas y estéticas. Es por ello que mi primera pregunta es, ¿cómo fuiste construyendo tus conceptos clave respecto al teatro, lo teatral, la dramaturgia? Y en ese sentido, ¿qué lugar tuvieron las convenciones del teatro clásico?

Luis Caram: En primer lugar, creo que la diversidad en la forma y en las estéticas se debe a la multiplicidad de roles que desempeño dentro del teatro y, obviamente, a la manera que estos distintos roles interactúan, pero además la búsqueda constante dentro de las expresiones es algo que realmente me obsesiona. De todas maneras, tengo algunas líneas estéticas a las que siempre regreso tratando de que no sean exactamente iguales, me interesan mucho los artistas que no se repiten. Soy ecléctico por naturaleza, la duda fue una constante en mi juventud y me definió en mi vida adulta y en mi trabajo.

Mi formación profesional tiene tres fuentes que se retroalimentan, por un lado me formé dentro de una línea humanista en una secundaria enciclopedista. La facultad de arquitectura me dio una visión técnica, constructiva y de percepción espacial. La escultura y las artes plásticas me aportaron el conocimiento técnico para la elaboración de una estética propia. Pero el aprendizaje es continuo, estudiando, viendo y corrigiendo, viendo, viendo, viviendo. Este bagaje y la caradurez me

permitieron incursionar dentro de las distintas disciplinas del quehacer teatral. Creo que habito una serie de compartimentos y separo permanentemente al director del actor, escenógrafo o autor, no hago nunca una tarea que incluya todos los roles, personalmente, aunque respeto el trabajo de mis colegas, no creo que se obtenga un mejor resultado cuando se hace todo.

Mis inicios en el teatro fueron como actor, o sea supeditado a la visión del director, del otro como creador del todo en ese universo temporal de la obra. Creo que en teatro no existe la democracia, debe ser un régimen verticalista donde la mirada de los directores es la que debe determinar la estética y el criterio a seguir, no debería ser dictatorial, sino que debe ser consensuado, pero la última palabra es la del director.

Escribí una decena de textos teatrales y lo que busqué siempre fue tener un mensaje claro de lo que quería decir y hacerlo de una manera poética, dándole valor a la palabra, probablemente por eso es tan reducida mi producción literaria, porque si no hay algo importante que decir, es mejor no decir nada. He dirigido unas 20 piezas y creo que básicamente en esas piezas el hilo conductor es el texto y el interés social sobre lo que dicen y cómo lo dicen. Y entonces ocurre el hecho estético y mi trabajo como director de arte, y acá tienen que ver con esa cuestión de las jerarquías de roles dentro del espectáculo y el acuerdo con el director de la obra; cuando uno hace todo, generalmente tiene una idea formada de lo que quiere hacer y puede parecer más fácil, aunque allí se juegan las contradicciones o indecisiones propias de cada uno. Cuando hay que seguir una línea marcada por un director se trata de adaptar y adaptarse a esa propuesta. Fundamentalmente me interesa un espacio al servicio de la puesta y del mensaje de ese espacio.

Como actor, que es el gran corpus de mi trabajo, suelo ser bastante dócil al requerimiento de la dirección, mi primera formación actoral, en Tucumán, cuando aún no existía la carrera de teatro en la Universidad, fue en la escuela de teatro de Arquitectura, se abordaban los clásicos y se iban trabajando a lo largo del año, esto era muy bueno porque nos obligaba a un recorrido histórico, si a eso le sumamos el estudio de historia dentro de la carrera de arquitectura y el conocimiento de los espacios arquitectónicos daba por resultado un producto de alta complejidad al servicio del espectáculo. Le Corbusier decía que “la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”, parafraseándolo creo que el teatro es el juego sabio, correcto y magnifico de los cuerpos bajo la luz.

RG- Es frecuente considerar una tensión entre la puesta de obras a partir de un texto escrito y la producción de guiones de modo paralelo a los ensayos, ¿de qué manera planteas esta dualidad en tus puestas?, ¿cómo juega la reescritura?

LC- Depende en gran medida del texto en el que esté trabajando y la intención de la puesta, cuando dirijo textos que son de por sí poéticos o que dicen lo necesario con lo que dicen, suelo respetar la escritura original. A veces solo con cambiar una coma, se resignifica todo un texto. Ahora, si lo que estamos planteando es una metáfora de la realidad o una adaptación a una época, entonces sí trabajo re-leyendo los textos y re-valorizando o reinterpretando, soy un explorador por instinto y un fanático del prefijo re.

Lo bueno de la reescritura es que también te obliga a una re-lectura. Por ejemplo, cuando escribimos *La Pasión*, para El Galpón, con Jorge Scanavino lo hicimos pensando en una lectura política de la historia de Jesús, usamos como base los Evangelios Canónicos pero poniendo énfasis en la doctrina social. Sara Mrad, la actriz que daba vida a María, la madre de Jesús, es una militante de derechos humanos en Madres de Plaza de Mayo, esta búsqueda, o este hallazgo, dentro de la memoria emotiva la llevó a una interpretación magistral del personaje.

Con Idangel Betancourt, uno de mis directores favoritos, en el 2011 nos dimos a la empresa de formar un elenco con teatreros de distintos grupos como reacción al desinterés oficial para crear un elenco oficial de teatro, así nació el Teatro Estable de Salta, con el que pusimos todo el esfuerzo en la realización de clásicos, así surgieron, *Todos queremos ser Don Juan*, basado en el *Don Juan* de Moliere, *La Tempestad reciclada* basada en *La tempestad* de Shakespeare y *Variaciones Chejov* basada en "Tres Hermanas" y "La Corista" de Chejov y allí sí hubo una reescritura y, sobre todo en *La Tempestad reciclada*, una yuxtaposición de textos extraídos de otros autores como Sarmiento, Borges, Eva y el Che. Creo que es muy válido y que le da un sentido religioso¹ al teatro.

RG: Hiciste referencia a tu formación inaugural en Tucumán, pero siguiendo tu recorrido dramaturgico se puede ver una larga experiencia en otras provincias y fuera del país. En términos de técnicas y estéticas, ¿qué aportes recogiste?

LC: Gran parte de mi actividad la desarrollé en Washington D.C. Allí estrené para los Estados Unidos *El Público* de Federico García Lorca, una obra que me desvelaba

¹ Religión: del latín, *religare*: atar re-unir, o *re-legere*: releer, o *religiens*: escrupuloso.

desde hacía muchísimo tiempo. Se la acerqué a Yayo Grassi, un director argentino que hacía mucho tiempo estaba radicado allá, él se enamoró inmediatamente de la obra, armó la producción y comenzamos a trabajar en ella, nunca la habían hecho en EE.UU. y fue un éxito total. Nos modificó de tal manera que todo el equipo de actores y técnicos seguimos muy unidos a pesar de los años transcurridos. Grassi me encargó el diseño de vestuario y el rol protagónico de la obra. Y acá viene la relación con el trabajo literario. La obra en sí es de una riqueza poética impresionante, inscrita dentro del surrealismo utilizaba en sus didascalias elementos novedosos para su época alrededor de 1930. Nosotros la hicimos casi setenta años después, entonces tuvimos que modernizarla, y eso se dio con la puesta y las intervenciones de escenografía, vestuario y utilería que resignificaban lo que se decía sin modificar el texto. En EE.UU. tuve la suerte de trabajar con muy buenos directores y la posibilidad de montar los clásicos hispanoamericanos como Lope de Vega, Florencio Sánchez, Lorca, a la par de los contemporáneos como Copi, Walsh y Arrabal entre tantos otros.

En India realicé algunos mega espectáculos, participé por primera vez en una ópera, *Le Fakir de Benaras*, dirigido por Muzaffar Ali, uno de los grandes directores de Bollywood, allí construí una amistad con Murad Ali, su hijo que también es director de cine y actor y pudimos hacer un par de obras juntos, fue una experiencia muy enriquecedora. La India es una experiencia fantástica en el sentido literal de la palabra, fantástica y surrealista. Me llamaron para asesorar en la puesta de *Una visita inoportuna* de Copi. Ya la había hecho en Washington y fue muy disruptivo en mi visión del teatro; la locura del texto de Copi, la puesta en un marco neo-grotesco, el tema de la tragedia, y el escenario geo político me llevaron a repensar el teatro como una tensión individuo-universal. La historia contada por otra persona no es la misma historia, lo que se vuelve a contar ya se transformó en otro cuento, y esto creo que es válido para toda literatura, depende quien la lea, no dice lo mismo aunque diga lo mismo.

RG- Participaste de puestas altamente renovadoras del teatro en el noroeste argentino, que además tuvieron presencia masiva de público. ¿Cómo ves el presente del teatro en esta parte del país?

LC- En este momento, posiblemente producto de la pandemia y de la crisis, está todo como en un impasse, pero Salta y el Noa tienen un potencial humano e intelectual de mucho talento. Siempre se cree que en Buenos Aires está lo mejor, creo que esto no deja de ser la secuela de las políticas unitarias implantadas desde la misma fundación

de la Patria. Por eso algunos funcionarios que nunca vieron nada pueden decir que “en Salta no hay teatro”. Deberíamos mirar más hacia adentro, hacia nuestra realidad y nuestros creadores, por estos lugares pasan cosas que son para tener en cuenta, hay grupos en el NOA que trabajan con una seriedad y talentos dignos de admiración, Tucumán desde hace muchísimo tiempo tiene una enorme actividad de representaciones y de creación dramática. Salta está llegando a esos niveles de producción con la misma calidad, aunque a veces se confunde el trabajo profesional con el meramente amateur, pero eso es tema para otra charla. Las otras provincias del NOA siguen muy de cerca el desarrollo de Salta en este sentido.

RG – Muchas gracias Luis, ha sido un placer este diálogo.