

“¿Por qué tiene que ser otra cosa el eros que la revolución?”

Entrevista a Omar Viola

Daniela Lucena y Gisela Laboureau
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Daniela Lucena: Como muchos actores de tu generación, te formaste en la Escuela de Mimo de Ángel Elizondo, ¿no?

OV: Sí, y fui maestro también. Entré en el año 1975 y después empecé a trabajar en la Escuela. Trabajé diez años en la Escuela y en la Compañía, hasta el 85. El último espectáculo que hice con la compañía fue “El Intranauta”, del cual fui autor e intérprete. Generalmente con la compañía trabajábamos mucho con autoría colectiva. “El Intranauta” lo hicimos en el teatro de Giesso, pero primero lo estrenamos en el que se llamaba Teatro Contemporáneo, donde después estuvo Arpegios.

Gisela Laboureau: “El Intranauta”, ¿de dónde viene ese nombre?

Omar Viola: De un libro de Leopoldo Marechal, que se llama “Cuadernos de Navegación”. Son una serie de cuentos, de ensayos, y hay uno que se llama “Manual del Intranauta”. Ahí se contraponen Intranauta a Astronauta, Intra/Astro, o sea, habla del astronauta, pero el intranauta es un astronauta hacia adentro. Nosotros trabajábamos en ese momento en la Compañía de Elizondo el tema de lo verdadero, de la verdad. Que la verdad salga, como en todo arte, de lo profundo de uno, del inconsciente, y que aflore como en los sueños. Entonces Elizondo había ideado un método, que practicamos en la Escuela, tipo auto-hipnótico, donde trabajábamos con ese otro. A ese tipo de trabajo yo siempre lo llamé, parafraseando a Octavio Paz, soñar para afuera.

GL: En el soñar para afuera el cuerpo se vuelve fundamental, porque no es la inmovilidad del sueño como cuando uno duerme.

OV: Claro, yo trabajaba mucho con acciones y no con palabras. En mi caso yo hacía medita-acción, en lugar de meditación. Quería meditar con las acciones, como en las danzas rituales. En realidad no lo inventé yo; como en esas danzas se trataba de utilizar la repetición para entrar en trance. Así fue que hice como seis horas de espectáculo, aunque después quedó sólo una hora, porque la realidad del teatro y la gente que va a ver teatro es otra. Pero bueno, produje un montón de material que para mí era maravilloso. A mí me gustaba tanto el camino como el estreno. Había una búsqueda que tenía que ver con salir de los estereotipos. Yo me metía en un mundo que era como una droga, porque tenía como una adicción a seguir, a seguir contando la historia. Cuando uno está leyendo a veces pasa lo mismo.

DL: En 1982 ustedes hacían “Apocalipsis” en el Teatro del Picadero, ¿hasta que lo prohibió la dictadura militar?

OV: Sí, claro, bueno, fueron los militares pero los no militares también. Durante la dictadura funcionaba una Subsecretaría de Cultura en el San Martín. Ahí se reunía un señor que era Secretario de Cultura, que se llamaba Ricardo Freixá, con padres de familia y gente de la iglesia. Se juntaban un montón de señores que evaluaban qué era bueno para la moral y las buenas costumbres de la sociedad, y como nosotros ya veníamos de una primera censura, que fue la de “Kakuy”...

DL: ¿Por qué censuraron “Kakuy”?

OV: “Kakuy” fue un espectáculo que íbamos a hacer en el teatro Margarita Xirgu, pero la comisión directiva del Margarita Xirgu, porque le avisó la señora que limpiaba, lo quiso clausurar.

GL: ¿La señora que limpiaba?

OV: Si. Nosotros queríamos contar el nacimiento de un tabú. Entonces, para que se viera la aparición de la ropa, trabajábamos desnudos, con el cuerpo. No era pornográfico, nada que se le parezca, era una cosa artística, pero no le gustó a nadie que hiciéramos eso.

La señora que limpiaba vio que trabajábamos desnudos y le contó a la comisión directiva y la comisión nos dijo no, antes de estrenar. Por suerte los convencimos de que nos dejen hacer la primera función y ahí invitamos gente de otros teatros, para ver dónde podíamos llevar la obra en la que veníamos trabajando durante todo un año, porque era todo sin palabras, era todo corporal, con un lenguaje que estaba como entre la danza y el teatro.

DL: Contanos más sobre esa mezcla entre danza y teatro.

OV: La danza trabaja con movimientos, la narración de la danza puede contar cosas muy calientes, muy movilizantes y tabú, pero el movimiento abstrae. Una cosa es una pareja haciendo el amor -que no es pornográfico pero hay algo ahí que está pasando en la escena- y otra cosa es el movimiento. El movimiento no es acción, el movimiento puede expresar un montón de cosas. La acción tiene un poder determinado y el gesto tiene otro. Todo eso analizábamos cuando trabajábamos con nuestra Escuela. Nosotros siempre tratamos de desarrollar el lenguaje de la acción, y así nos fue [risas]. Si bien hacíamos cosas que no eran políticas, resultaban chocantes. Algo muy cómico es que a la gente que nos censuraba, que venía a ver la obra, ¡le gustaba la obra! Y reconocían que no era el ABC, que andaban con las estrellitas en las tetas y estaba permitido. El ABC estaba abierto, la gente iba y pagaba y veía las minas semidesnudas haciendo streaptease, pero lo nuestro no lo podían permitir.

DL: ¿Y qué les decían? ¿Cómo justificaban la censura?

OV: Mirá, un día me dijeron: “Entendemos lo que ustedes nos explican, es artístico, sí, entendemos, ¿pero ustedes no se podrían poner mallas que cubran el cuerpo?”. Después nos llamó Freixá y nos dijo que bajemos la obra, porque no nos poníamos de acuerdo y nos explicó que si no la bajábamos iba a tener que mandar el decreto, porque se censuraba con un decreto.

GL: ¿Y entonces que hicieron?

OV: Ahí fue una prueba de militancia por lo que hacíamos. Porque ese momento era delicado, estamos hablando del año 76, 77, estábamos en plena dictadura, había amenazas, bombas que explotaban... Entonces nosotros decidimos no bajar el espectáculo, pese al pedido de Freixá. Nos reunimos la Compañía, votamos y elegimos seguir, aunque teníamos miedo de que pasara algo, que nos pusieran una bomba para asustarnos y lastiman a alguien...

GL: O sea que la obra siguió.

OV: No, porque el problema fue el siguiente. Nosotros empezamos en el Xirgu y de ahí pasamos al Teatro Estrellas, que era un teatro que tenía varios teatros adentro, era como un multiteatro. Ahí estaban Gasalla, Tato Bores, Tusam, Eda Díaz, Vilches, había un montón de cosas. Entonces fuimos a la sala de Eda Díaz y era mucha exposición, porque ahí estábamos en una sala grande y para colmo nos fue bien, o sea, la gente iba y se llenaba la sala. Entonces volvieron los censores y nos dijeron: “A nosotros nos encanta el espectáculo ¿pero saben qué pasa? Si viene la mujer de un general, la mujer de un coronel, y ve esto, va a pensar: ¿y nuestra censura para que está?”. Son cosas absurdas que no podés entender cómo alguien lo puede decir en serio, que parece una joda, pero eso fue lo que dijeron. Ahí nos mandaron el decreto de censura.

DL: ¿Cómo repercutió la censura en el grupo?

OV: Dejamos de hacerla, pero vino otro cuestionamiento. Porque todo esto a nosotros nos hizo entrar en un mundo de dramaturgia y de trabajo corporal muy intenso. Son doce, quince personas desnudas... y son como horas de vuelo en autoconocimiento. Entonces, ¿qué teníamos que hacer? ¿Dejar todo eso hasta que se abra el país de nuevo y se puedan hacer estas cosas o seguir trabajando en esta línea? Y bueno, todos votamos seguir trabajando en esta línea, y ahí salió "Apocalipsis". Estuvimos trabajando un año en esa nueva obra, la estrenamos, estuvo un mes y nos llegó otro decreto, que también la prohibía por la moral y las buenas costumbres, etc., etc.

GL: ¿No tenías miedo?

OV: Sí, tenía miedo. Hoy justamente hablé de eso con la psicóloga, hablaba del miedo, cómo uno convive con el miedo. Tuvimos miedo. Durante mucho tiempo sí pudimos seguir trabajando como en un laboratorio, como en una especie de cueva, de baticueva. Sacábamos la cabeza para poner el espectáculo y volvíamos a entrar, pero teníamos por lo menos ese espacio de libertad para trabajar. Y éramos conscientes de lo que pasaba. O sea, primero no, no tanto, pero después cada vez más.

DL: ¿Sentías que formar parte de eso que estaban haciendo en un punto los protegía?

OV: Sí, claro. Me sentía en una tarea que tenía que hacer. Tanto yo como toda la gente que conocía alrededor teníamos conciencia revolucionaria, lo que pasa es que a mí nunca me gustaron las armas, nunca. Ni para jugar. No me gustan las armas porque son para matar. No quería saber nada, ni tener armas, nunca me fascinaron las armas. Yo quería hacer algo directo por la revolución, para que cambie la sociedad. En mi adolescencia fue muy fuerte la campaña del Che Guevara, yo lo escuchaba, era una novela pero era real, toda su trayectoria política... Luego Pinochet, un monstruo total; hasta pensé ir a defender a Allende para que no caiga. Pensé que todo empezaba a cambiar

ahí. Entonces me decidí a hacer sindicalismo y me puse a trabajar en una fábrica, en la Surrey. Ahí empecé a ver a los delegados. Eran de terror. Terminé trabajando en Gas del Estado, en limpieza. Todos los que estábamos éramos medio marginales, no estábamos integrados a la producción. Los compañeros eran un problema. Tenía que concientizar, no eran conscientes. Y los otros tenían la conciencia de que querían ser patrones. Nosotros cobrábamos y nos íbamos a tomar cerveza, nos gastábamos toda la plata en cerveza. Pero yo me hice parte de ellos y empezamos a hacer la cooperativa, una cooperativa para que fuéramos contratados por Gas del Estado, como hoy los terciarizados. En ese trance es cuando recibí invitaciones para entrar en la lucha armada. Para mí fue toda una dualidad. Yo lo hablé con un amigo, que ya falleció de cáncer. Le dije: “yo no... porque cuando agarre el arma y le tenga que tirar y piense ¿estará bien que le tire? No le tiro. Me mato”. El soldado no piensa, tira. Yo no quería hacer eso, siempre luché contra el soldado, esencialmente soy anarquista, mi abuelo era anarquista, mi bisabuelo también. La militarización, es militarización, sea de la que sea. Yo no tengo actitud para eso, tengo que estar en otro lado. Entonces dijimos “tomemos lo artístico y respondamos”. Pero respondamos en forma seria y consciente de acuerdo a lo que pensamos que tenía que ser. Por eso yo voté hagámoslo igual. Para mí era un trabajo.

GL: ¿Una suerte de militancia?

OM: Claro, era como una militancia, pero la palabra militancia tal vez tampoco va. Para mí la mejor revista peronista de esa época era Militancia. Era una revista del peronismo de base, del cual yo estaba más cerca ideológicamente. Yo iba a pasar películas con un grupo, a mí no me importaba quienes eran, si eran Montoneros o eran del ERP, sinceramente no me importaba. Me importaba que se iba a pasar esa película en un barrio y la gente la veía y después hablaba. Yo me sentía bien con eso, generando que se hable, eso me parecía que estaba bueno, no me importaba el resto.

DL: Leí que en esa época conociste a Omar Chabán ¿fue cuando estabas haciendo “El Intranauta”?

OV: Si, yo lo conocía del Bar Einstein y además él fue a ver “El Intranauta”. Chabán a mí siempre me pareció un tipo muy creativo, muy motivador. Si vos querés hacer un grupo creativo está bueno llamarlo, que venga y piense y diga. Porque es muy pensante y muy de choque. Siempre en todos los lugares donde iba armaba debates, decía dos o tres cosas provocadoras, para pensar... Yo creo que justamente un tipo así hace falta. Él tuvo un lugar como Cemento durante tantos años... un lugar que fue importantísimo para la cultura argentina. Cuando abrió Cemento me dijo si quería hacer algo ahí, porque le había gustado muchísimo “El Intranauta”. También me dio un premio por algo que hice en el Einstein alguna vez, que era con una metodología tipo hipnótica. Nos premió a Kuitca, a Luca Prodan y a mí, una noche, en el Einstein. El premio se llamaba “Sorete Einstein”, yo lo guardé un tiempo pero después lo perdí, era un sorete de verdad, de perro, pero seco [Risas]. Fue el único premio que recibí en mi vida, el sorete.

GL: Así llegaron a Cemento.

OV: Si, yo acepté y nos dio los jueves, que no era un día fuerte de discoteca. Porque él siempre siguió haciendo cosas teatrales, además de lo del rock. Hizo Hamlet. hizo un montón de cosas de teatro ahí. Entonces los jueves íbamos nosotros, hicimos una cosa que se llamó Subdesarshow, donde participaban María José Gabin, Eduardo Bertoglio, estaban las que después fueron Las Gambas al Ajillo.

DL: ¿Y cómo fue esa experiencia de hacer teatro en Cemento?

OV: Subdesarshow tenía que ver con una especie de music hall y clown. Yo siempre digo que a mí me vino muy bien. Cemento era un escenario muy

fuerte, muy grande. A mí me sirvió mucho ver todo lo que se hacía ahí. Recuerdo cómo me impactó “U.O.C.R.” de La Organización Negra, me sirvió mucho todo lo que viví ahí. Porque yo venía trabajando en el teatro y en el teatro la gente venía, pagaba una entrada, veía el espectáculo y se iba. En cambio Cemento era una discoteca, la gente permanecía y pasaban música. A mí me encantaba eso, porque no era una típica discoteca, donde domina la música fuerte y no hay nada más. En Cemento se daba espacio a lo teatral, a lo nuevo, y la discoteca seguía después. Yo ahí aprendí mucho.

GL: Y al año siguiente abris El Parakultural.

OV: Si, en el 86 abro el Parakultural, cuando consigo el Teatro de la Cortada. El Parakultural lo abro con un criterio distinto, con una cabeza distinta. Porque no lo abrí para una función y nada más. Lo abrimos, con Horacio Gabin, para una especie de fiesta-performance, para dar clases, para hacer cosas... Era un momento que estaba todo dado para que pase, un momento en el que hacía falta un lugar así. Hablo del primer Parakultural de la calle Venezuela, desde el año 86 al 90, 91. Después, del 91 al 96, 97, fue el otro, el de la calle Chacabuco, que fue una historia distinta y pasaron otras cosas.

GL: En El Parakultural no hay escenario ni lugar fijo para el público, está todo mezclado. Ese cambio en el espacio tiene que ver con cambiar lo que venías haciendo seguramente.

OV: Sí, sí, exactamente. Yo ya no me conformaba con ninguna escena: hagamos la escena donde haga falta. Además el espacio me encantaba, el espacio era muy interesante, tenía todos esos lugares... yo hacía cosas en una esquina, en la otra, en la otra, por todos lados. Me gustaba utilizar el espacio libremente, no determinar un espacio escénico. A mí me gusta que el espacio esté libre para la expresión. Yo había leído un libro de Schechner, que se llama algo así como diez axiomas sobre el espacio teatral, y uno de los axiomas era “todo el espacio para el actor, todo el espacio para el espectador”. Y cuando

tuve mi lugar decidí que lo iba a aplicar. Además a mí me gustaba que la gente permanezca y eso fue clave en todo eso, porque se generó un espacio para proponer también. Entonces llegaba alguien y, por ejemplo, decía que hacía poesía surrealista punk. No sabíamos bien qué era pero le dábamos lugar para que lo haga. Por eso la gente iba a motivarse, porque nadie sabía lo que venía, ¡ni yo! O sea, sí sabía algunas cosas, pero otras venían y se proponían en el momento. Y eso se respiraba en el aire, la gente lo sentía, se sentía distinta. Algunos artistas me decían “mirá, vengo no sé a ver qué, pero vengo como a bañarme de algo que después llego a mi casa y me da ganas de pintar”. Para mí eso era lo ideal, porque yo quería eso, quería un espacio taller. Porque con la democracia se abrieron muchos centros culturales, pero así y todo faltaba espacio para determinadas cosas más experimentales. Así fue que vinieron muchos actores y muchos proyectos, Las Gambas al Ajillo, Helena Tritex, que después trajo a Urdapilleta, Batato, Angelelli... Lo bueno del Parakultural es que estaba siempre abierto a cualquiera.

DL: Refiriéndote al Parakultural alguna vez dijiste que se trataba de transformar la no existencia en existencia. Cómo esa falta de comodidad, en lugar de jugar en contra, fue a favor de lo que estaban haciendo.

OM: Sí, claro, eso es Tao. Transformar la no existencia en algo. Justamente, la carencia transformarla en algo. Lo budista de transformar, pero absolutamente todo. La taza es taza ¿por la materia o por la no materia? Si fuera todo materia no habría taza, justamente es taza por el vacío. A mí también siempre me apasionó ese pensamiento porque me hacía liberar. Siempre me gustó el tema de las religiones, la creencia, la capacidad de creer del hombre. Es una energía brutal, impresionante, que está bastardeada y canalizada justamente porque es peligrosa; es peligrosa para la liberación, para los controladores, para el dominador es peligrosa.

GL: En las religiones también es muy importante lo festivo y el encuentro con el otro.

OM: Sí, claro, los misterios. Por ejemplo, en la religión griega las celebraciones y el misterio están ligados como una sola cosa. Es eso de la intimidad y funcionalidad del ritual, del encuentro, donde se mezcla lo teatral, la danza, la filosofía, la religión en una sola cosa. El teatro tiene mucho de eso y el encuentro con el otro es una de las cosas que descubrí. Si bien empecé con lo social, después me fui metiendo más en el encuentro conmigo mismo y en la obra. Pero luego con el Parakultural empecé a abrir, a que se haga el caldo de nuevo, a dejar espacio al otro, a lo social, que también la gente curta el lugar. Esto que hablábamos: todo el espacio para uno y para que la gente lo viva y lo transforme. Porque yo creo, como Artaud, que el teatro tiene que ser transformador para el actor y para el espectador a la vez, porque es una sola cosa, tanto para quien viene a verlo, como para quien lo hace.

DL: ¿Cómo fue que llegaron los punks al Parakultural?

OV: Yo creo que porque todo el mundo se sentía dueño, todo el mundo se sentía a gusto. Era un espacio donde convivían cosas muy distintas, era como una caja de cosas raras, cosas que andan dando vueltas por ahí. Todo lo inclasificable o lo clasificable como raro venía a probarlo en el Parakultural.

GL: ¿Cómo organizabas el tema de los recitales y las obras? ¿Era el mismo público?

OV: Mirá, se me ocurrió cuando vinieron Los Melli. Ellos eran un dúo que se presentaba diciendo que hacían poesía, entonces nadie les daba lugar porque pensaban que la poesía no iba a andar. Pero yo les di el espacio. A mí me pasaba que cuando daba una fecha para un recital se anunciaba a las 10, 11 de la noche, pero empezaban a tocar a las 2 de la mañana. El público, todo ese tiempo, estaba pelotudeando afuera y venía la cana y se armaba quilombo. Entonces se me ocurrió poner algo antes. Al principio nos miraban raro, pero con el tiempo, si no había nada antes, la gente me preguntaba qué

había para ver. La gente se copaba viendo eso hasta que empezaban a tocar, y eso que era el público del rock, indómito... Pero también hay muchos prejuicios, porque anduvo perfecto así, teatro y luego música. El público lo aceptó, aceptó lo de Los Melli, aceptó todo lo teatral que le poníamos antes.

DL: ¿Y los Ciclos Multionda?

OV: En ese momento había mucha fragmentación en el público del rock. A mí me parecía que el rock era como enfermo en ese sentido, yo no entendía cómo se peleaban entre ellos. Justamente, mezclen y por ahí sale algo mejor. Encuéntrense, véanse, tolérense... pero no, no era así, se peleaban mucho. Entonces nosotros hacíamos los Ciclos Multionda, así bien light, entonces poníamos skaters un día, los hippies otro día, los punk otro día, los heavy metal otro día, cada día uno distinto, pero por lo menos en el ciclo se mezclaba todo. No los queríamos mezclar en un mismo día porque era suicida directamente, entonces lo armamos así.

GL: Era muy frecuente la violencia.

OM: No, no era lo más frecuente. Sí pasaban muchas cosas y cosas complicadas. Una vez hicimos una fiesta que se llamó de "Radio Ausente". La hicimos para poder hacer una radio libre. Estábamos a tres, cuatro cuadras de la Casa Rosada, y de los servicios. ¡Imaginen una radio libre ahí! Además los punks se sintieron dueños del lugar y querían participar en todo. Al final encontramos maneras de hacer que colaboren, pero se imaginarán que todo tenía su dureza. Enfrente teníamos la Facultad de Teología, los punks venían temprano y se sentaban alrededor del Parakultural. Un día el cura, que era el director de la Facultad, me llamó, porque tenía terror de todo lo que pasaba ahí afuera. Sin experimentarlo, ni verlo, ni hablar, ni saber, ni entender nada...no quería que existiera. Yo traté de explicarle pero el tipo no entendía, me decía que la gente que iba a estudiar ahí pagaba una cuota y ese "paisaje" de afuera le jugaba en contra. El tipo tenía terror a eso, porque desconocía y pensaba

que esa gente iba a agredir a los que entraban. Pero más que nada lo que le molestaba era la imagen.

DL: Hay muchas lecturas que interpretan toda la movida cultural y contracultural de los 80 como una especie de resistencia a la dictadura militar, como si ese exterior tan opresivo hubiese activado toda esa creación artística. ¿Vos cómo lo pensás?

OM: Uno hizo lo que pudo. Hubiera sido mejor si no hubiera pasado. Lo que pasó nunca está bueno, no sirve para nada, ninguna represión está buena. A mí me parece que acá, en plena crisis después de los militares, donde todo era un desastre, toda la cultura siguió funcionando y más que nunca. Eso me parece saludable, pero no quiere decir que lo mejor para impulsar la cultura sea la crisis o la represión. Nos tocó vivir eso, vivimos eso. Algunos pudimos transformar algo y expresarnos a pesar de todo. Se hizo algo y sirvió para cosas, pero siempre es mejor que no hubiera existido esa represión.

GL: Tenemos una frase que María José escribió sobre vos: “Un anarquista inofensivo en permanente creatividad, tiene la estampa del artista maldito, siempre rodeado de libros, reuniendo gente para realizar sueños”. Es una descripción que nos encantó y nos parece muy acertada. Tiene que ver con esto que vos decías: reunir, generar, traer cosas nuevas, realizar sueños...

OM: Siempre tuve ese espíritu social, por eso yo ahora digo que la milonga es lo más Parakultural que encontré. La milonga no es teatro pero es un encuentro social. Es una manera de volver al juego, porque es improvisación, pero también es lo que Fourier relacionaba siempre: lo político y el cambio social junto al erotismo. ¿Por qué tiene que ser otra cosa el eros que la revolución?

© Daniela Lucena y Gisela Laboureau



Argus-a

Artes & Humanidades

