

Dar a conocer la figura de Jaime Jaimes Nipomnische desde diversos ámbitos culturales es una de las acciones que el Legado está llevando a cabo.

Jaime Jaimes es ante todo un humanista. En su forma de hacer siempre ha sido obvia la idea de la transformación del ser humano hacia lo mejor de sí mismo. Con un rico bagaje ha utilizado la naturaleza del teatro para ponerla al servicio del hombre.

Participamos en la creación de una serie de libros en los que la vida de Jaime y su obra estén contadas desde varias perspectivas vitales, escritas por diferentes autores.

Conocer a un desconocido es una inmersión profunda en su persona, porque la trayectoria de su vida es lo que más importa. Escrito por Bruno Galindo, periodista, escritor y amigo personal de Jaime, es esta una biografía escrita en primera persona contada desde la sencillez. Una biografía íntegra, sincera y descarnada.

La vida de Jaime Jaimes Nipomnische no es cualquier vida. Desde la primera página, el relato de su vida atrapa. Una infancia insólita para estos tiempos, pródiga en aventuras. Su esencia inconformista le abre paso a una existencia llena de matices, reflexiones y aprendizajes.

Una profesión que le cala hasta los huesos en la que se definirá como hombre. El amor por el teatro y por el actor obrará la magia. Creará escuelas, viajará por el mundo con la idea de transformar el mundo con la poderosa herramienta del escenario.

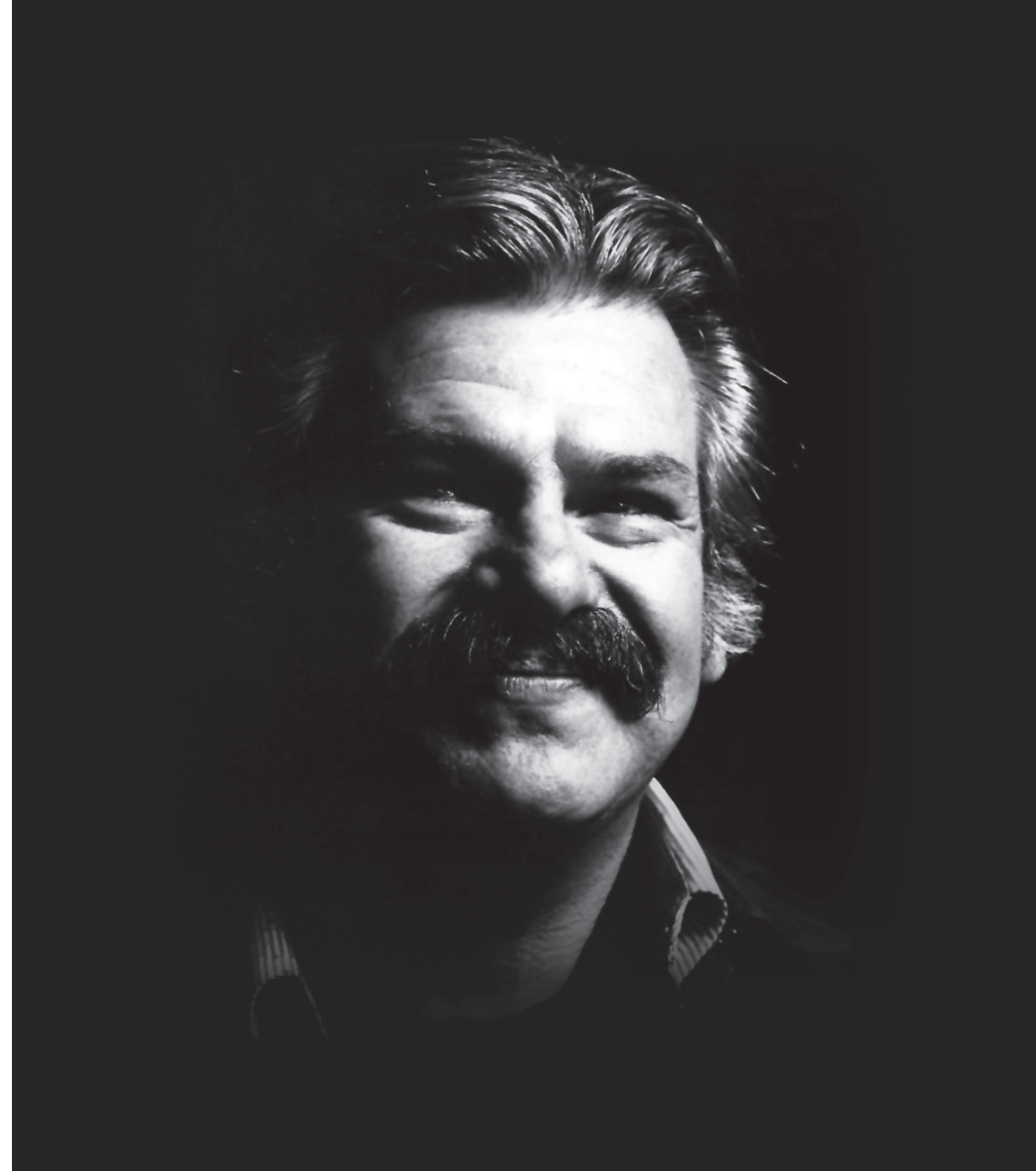
Con un impulso creativo irrefrenable progresa en el universo de la pintura, íntimamente. Dedicado horas y horas a pintar, frente a frente consigo mismo y con sus monstruos, destee miedos, resuelve enigmas, plasma una sociedad triste, miedosa, llena de conflictos internos.

Encuentros con grandes hombres y mujeres que transformarán su espíritu y una férrea voluntad de estar siempre en el camino del aprendizaje y la humanidad... no se la pierdan.



Bruno Galindo

CONOCER A UN DESCONOCIDO Vida y trabajo de Jaime Jaimes



CONOCER A UN DESCONOCIDO

Vida y trabajo de Jaime Jaimes

Bruno Galindo

CONOCER A UN DESCONOCIDO

Vida y trabajo de Jaime Jaimes

Bruno Galindo

CONOCER A UN DESCONOCIDO

Vida y trabajo de Jaime Jaimes



Jaime Jaimes

Agradecimientos

A mis maestros-amigos, Alfredo Offidani y Ron Kane, a Omar Ali-Shah y Luis Ansa, que ya no están.

A Elisa y Nuria Carpio, que hacen que este proyecto tenga ruedas y a todos los amigos y amigas que me han ayudado en este mundo.

I

Los antepasados

Mi apellido no es real. Es un apellido que dividió a mi familia. Eso lo supe años más tarde. ¿Mis antepasados? Nunca supe de ellos. Sé que mi familia vino de Rusia. De esa Rusia que se rompió en pedazos, esa en la que los mismos rusos no saben donde nacieron sus padres.

Sé que mis antepasados eran unos pobres aldeanos que vivían en un pueblo al servicio de los zares. Hasta que llegaron los cosacos y quisieron arrastrarlos a sus guerras.

Cuando supieron que los soldados estaban llegando al pueblo —esto me lo contó un primo mío— el tipo más listo del pueblo confió a mi bisabuelo su secreto para no ser alistado en la guerra: hacerse el loco y contestar a todas las preguntas del capitán como si no supiese o no se acordase. Eso en ruso se dice *nipomnishe*.

Cuando le llegó el turno ya debían haber pasado otros con el mismo truco, porque el cosaco jefe le dijo: “Hm, ¿así que otro *nipomnishe*, eh? Muy bien: así te vas a llamar”. Le hicieron papeles nuevos con el apellido Nipomnishe. En ese momento mi familia quedó dividida entre los que llevaron

este apellido y los que no.

Sé que algunos de los míos huyeron a Argentina sobre 1925. Fuimos, creo, parte de la gran colonización que hicieron los Rothschild, que repartieron tierras en la provincia de Entre Ríos entre aquellos colonos para sacarlos de ese infierno.

La otra parte de la familia desapareció en lontananza. Nunca supe el verdadero apellido de mi familia. En realidad nunca supe nada. Solamente sé que desciendo de campesinos rusos. O quizá ucranianos. Nada más.

La familia

De mi abuelo tengo una fotografía. No recuerdo su nombre, pero sí que le vi recién muerto, en su ataúd. De mi abuela no recuerdo nada.

Mi madre se llamaba Cecilia y trabajaba como sirvienta. Era una mujer muy buena y sacrificada. Mi padre, en cambio, era un hombre muy nervioso y violento. Un tipo malo y maltratador. Abusaba de mi madre, la gritaba por cualquier cosa, la acusaba de lo que fuera. Un día le tiró dos monedas de cinco centavos sobre la mesa y le dijo: “Toma: para que alimentos a tus hijos”. Y se fue para siempre. Tenía yo cinco años.

Ella se quedó conmigo y con mi hermana. Era una mujer educada entre la miseria del pueblo y el dramatismo de los melodramas radiofónicos, con los cuales aprendió a hablar español y bajo cuya influencia vivió cada día de su vida. Siempre se quejaba de lo mal que estábamos porque aquel hombre la había dejado. Para ella todo tenía que ser como esos dramas de la radio. Sufrió terriblemente.

Fuimos a parar a Villa Luro porque allí era barato el alquiler.

Era un barrio de vecinos, en la periferia de Buenos Aires, donde la gente se sentaba en las puertas de las casas, un poco como en Italia. Era un lugar donde, en cierto modo, los niños estaban al mismo nivel que los adultos. Peligroso no era. Era muy chismoso, eso sí. El que tenía una casa mejor ya era alguien importante, más que el que vivía de alquiler. Aunque todos caminábamos por las mismas aceras. Mi madre se levantaba a las cinco de la mañana para barrer la nuestra, no fueran a decir los vecinos que estaba sucia.

Un día mi madre conoció a mi padrastro. Era carnicero, como mi padre. De hecho había trabajado con él, en su carnicería, y allí había sido testigo de los malos tratos que ella recibía. Luis —así se llamaba mi padrastro— traía carne de la carnicería y eso era lo que comíamos. Él la protegió y vivió con ella hasta el fin de los días de ambos.

Vivíamos los cuatro en una habitación. En una cama dormíamos mi hermana Rosa y yo. En la otra estaban mi madre y mi padrastro. Una sábana colgada del techo dividía la estancia en dos. También teníamos gallinas. Mi padrastro me encomendó dos cosas: alimentar a las gallinas y cebarle el mate después del almuerzo. Nunca tuve juguetes. ¿Cómo me entretenía? Leía. Pensaba. También iba al cine.

La infancia y la calle



A los nueve años me eché a la calle a vender algunas baratijas. Vendía espirales antimosquitos. Con los centavos que ganaba me iba al cine. Llegaba a ver cuatro películas al día, siempre en programas dobles en el cine de barrio. Veía las películas americanas. El gran Hollywood. Musicales. Las de Hitchcock. Esa era mi estrategia para no estar en mi casa. Y de paso para escapar, a mi manera, en busca de otros mundos.

Aparte de mis lances como vendedor ambulante me dedicaba a ayudar a mi madre, que había pasado de sirvienta a costurera. Ella traía grandes cantidades de camisetas deportivas a casa, y había que coserlas. Yo tenía que doblarlas y plancharlas. Era como un castigo, pero había que hacerlo. A los 13 años ya había dejado de estudiar y esa era mi dedicación principal.

¿Y Rosa, mi hermana? Nuestra relación no era muy buena, porque yo me quedé con mi madre y ella se fue con mi padre. Mi madre nunca se lo perdonó. Y mi hermana conservó sus celos hacia mí porque nuestra madre me quería más que a ella. Así continuó el melodrama hasta el final de su vida.

Mi padre se volvió a casar y tuvo otros hijos a los que yo no conocía. Pasado un tiempo quise recuperarle. Probé a irme a vivir con él. Pero fue imposible. Él tenía una fábrica de sellos de hojalata —que en esa época empezaban a reemplazar a los de lacre—, y me metió a vivir ahí. Aquello no duró más de un par de semanas. Un día discutimos y acabé tirándole un taburete a la cabeza.

No volví a verle hasta muchos años después, cuando coincidimos en una tienda de bicicletas. Él había ido a vender alguna mercancía y yo unos respuestos. Nos quedamos frente a frente, mirada contra mirada, ante la presencia del dueño de la tienda, que presenciaba atónito la situación. No nos dirigimos ni una palabra. Nunca volví a saber de él.

¿Amigos? El único que tuve fue Isaac, el hijo de otro emigrante que también se dedicaba a la venta ambulante y que era vecino mío. Recuerdo que su padre se echaba al hombro cuatro o cinco pantalones doblados y cinco o seis toallas, y se iba a venderlas casa por casa. Las vendía a crédito: tenías seis meses para pagar una toalla que valía seis pesos; 25 o 30 centavos cada semana.

Como yo era hijo de rusos, en Villa Luro me trataban de ruso. Eso me dolía. Me agredía ese racismo cotidiano; aún hoy me duele ver cuando se lo aplican a otros. Eso hizo que no aprendiera ni hebreo ni yiddish, cosa que hoy lamento.

Nosotros éramos judíos emigrantes, aunque yo en esa época no era religioso. Ahora sí lo soy, a mi manera.

Yo empecé mi búsqueda muy temprano. Estaba ansioso por ver lo que era el mundo. Siempre he sentido esa pulsión. Aún hoy la siento. Yo sabía que había otra realidad ahí fuera, y la buscaba. Lo sabía por las películas, que eran ficción pero podían ser también realidad. Lo sabía por los libros de autores como Thomas Mann o Stephan Zweig, que caían en mis manos y abrían mi visión del mundo. En mi casa no se leía ni el periódico. Pero yo leía mucho. A pesar de que apenas fui a la escuela; solo estudié primaria, nada más. Yo no sé una palabra de gramática. ¿Qué es un adverbio? No lo sé, aún hoy. Siempre he sido ante todo intuitivo.

Mi afán viajero vino de “Robinson Crusoe”. Me lo había leído doce o trece veces y adoraba la historia de ese hombre que se bastaba a sí mismo. Quizás, pienso ahora en mi isla, aquí en Málaga, sigo viviendo un poco bajo esa inspiración.

Polizón y prisionero

A los 14 años —nací en Basavilvaso, provincia de Entre Ríos, en 1931, así que esto debió ser sobre 1945— sentí la pulsión viajera. Aquella vida ya era insoportable para mí. Tenía que ir a ver qué había fuera de Villa Luro. Pero en mi casa no querían ni oír hablar de eso. Un día estábamos en la mesa mi madre, mi padrastro y yo y de repente, como si estuviera soñando despierto, se me ocurrió decir: “Yo quisiera viajar y tomar *cafeses* en los cafés de París”. Lo siguiente que sentí fue un fuerte bofetón. Claro, les había herido: quería irme de su casa sacrificada, tan parte del melodrama. Pero aquello hizo aún más patente que tenía que salir de allí.

Entonces empecé a preparar mi huida a Nueva York. Esa era mi fantasía. Busqué en los periódicos de donde zarpaban los buques, donde cargaban, a qué puertos llegaban. Necesitaba uno que fuera directo a Estados Unidos, porque si me encontraban en Uruguay o en Brasil me devolverían a Buenos Aires. Después de mucho buscar encontré uno que se llamaba Río Salado.

Una noche, a las dos de la mañana, salté la tapia con mis dos maletitas de cartón y me escapé de mi casa. En aquella época había como una hora y media de tranvía desde Villa Luro a Retiro, que es donde estaba el puerto.

Cuando llegué no había nadie, a pesar de que Retiro era (y sigue siendo) un lugar muy concurrido. No sabía dónde estaban las dársenas, así que pregunté y alguien me indicó la dirección. Eché a andar hacia allá, solo, con mis maletitas y mi pantalón corto.

Y de repente sentí que alguien me seguía. Yo caminaba, caminaba, caminaba, y el otro caminaba, caminaba, caminaba detrás mío. Preso de un miedo tremendo, se me ocurrió parar a atarme los cordones para ver si el otro pasaba de largo. Pero esa sombra que me seguía se detuvo delante mío, y el hombre que la proyectaba me preguntó qué hacía yo ahí a esas horas. Yo le contesté con una mentira: le dije que iba al Río Salado a visitar a un amigo. Y el hombre contestó: “Ah, qué casualidad, yo voy en esa dirección, te acompaño”. ¿Qué podía hacer yo? Arrancamos a andar los dos.

En cierto momento el hombre se paró y me preguntó a quién conocía yo en el Río Salado. Yo me inventé un nombre. Pongamos que le dije que iba a ver a un tal Rodríguez. Y entonces me dijo que en ese barco no había ningún Rodríguez. Yo se lo discutí: “Claro que sí, ¿cómo que no? ¡es amigo mío!”. Y él me contestó: “Mira, chico, yo trabajo en ese barco. Soy el contramaestre y conozco todos los nombres de la tripulación”.

Hubo un gran silencio.

Descubierta mi mentira, no se me ocurrió nada más que seguir mintiendo. Entonces le empecé a contar que me pegaban en mi casa, que ya no podía más y que me había escapado, todo con el dramatismo propio de los programas que escuchaba mi madre en la radio.

Él me creyó. Y me dijo: “Está bien, yo te voy a ayudar”. Increíble: la única persona que había en ese lugar tétrico... y quería ayudarme. Yo siempre he debido estar protegido por algo, una divinidad o alguna clase de estrella. En los momentos más importantes de mi vida, siempre he recibido ayuda.

Aquel hombre me guió hasta el barco y me hizo esconderme detrás de unas columnas, cerca de unos contenedores, en la dársena. Cuando estaba agazapado me susurró su plan:

— Dentro de un rato nos toca hacer el cambio de guardia y le voy a decir a mi hermano que te deje entrar. Cuando te haga una señal, subes.

Me escondieron en la popa, bajo unas lonas impregnadas de unos olores horribles, y me dijeron que no moviera un músculo hasta que estuviéramos en alta mar. Entonces no habría marcha atrás.

Todo olía a aceite y a maquinarias, y a eso se sumaba el ruido atronador de las cadenas de hélice. Las ratas corrían sobre la lona que me cobijaba. Después de pasar Montevideo — porque Buenos Aires es un puerto de río, y para salir al mar

hay que pasar por la capital uruguaya—, ya en el Atlántico, mi protector me vino a buscar y fingió que me descubría. Ya habíamos dejado atrás la rada, y con ella las posibilidades de que me devolvieran a casa. Había estado un día y medio ahí debajo. En ese momento comenzaba mi gran viaje.

Me llevaron ante el capitán, y le dijeron que me habían descubierto como polizón. Mientras este decidía qué hacer conmigo, me hicieron lavar ropa a los oficiales, ayudar en la cocina y hacer tareas de marineros. Así pasaron veintiséis días, hasta que llegamos a Baltimore, donde el barco cargaba y descargaba mercancías durante un día entero.

Cuando llegamos a puerto me estaba esperando un agente de inmigración americano al que se había atribuido la tarea de vigilarme. Como yo era un niño y no me consideraban peligroso me llevó a comer a su casa con su familia y luego al cine. Recuerdo que vi *La sospecha*, de Hitchcock. Por la noche me devolvió al barco. Al día siguiente el Río Salado zarpó hacia Nueva York, y yo en él.

Al desembarcar, nuevos agentes de inmigración me llevaron a Ellis Island y me pusieron en cuarentena. Ahí me quedé, a mis 14 años, 40 días con sus noches encerrado en una celda cuyo ventanal, enorme pero enrejado, daba justo frente a la Estatua de la Libertad. El lugar era exactamente como lo había mostrado Chaplin en *El inmigrante*.

Éramos ocho muchachos en una celda, todos con historias parecidas, todos hablando idiomas distintos, todos de países diferentes. En todo el complejo éramos miles y miles de

inmigrantes, todos esperando a entrar en la prometedora nueva América.

El día lo pasábamos encerrados; nada de la clásica imagen de los reos en el patio tomando el fresco. Jugábamos a las cartas. Yo era muy reservado. No hablaba ni una palabra de inglés, y tenía miedo a muchas cosas, miedos que tuve que ir resolviendo. Amigos no hice. Al revés, recuerdo que una vez acabé a golpes con un compañero de celda que se pasaba el día provocándome. Era una jaula de lobos. Limpia, eso sí, porque solían entrar a desinfectarla constantemente.

¿Fue triste, excitante, una aventura? Fue todo eso. Fue haber llegado a alguna parte. Abrir una puerta a un mundo nuevo.

Llegó el día en que me fueron a buscar a la celda y me llevaron frente al juez. Me tocó uno de los buenos. Siempre he tenido buena estrella; ya he dicho que hay una luz que siempre me ha guiado y jamás me ha abandonado. Aquel hombre me interrogó durante un rato, a través de un traductor, y al fin me dijo: “A ver, muchacho, ¿usted se quiere quedar en Estados Unidos? Si quiere, yo hago que se quede”. Ese día podía haber cambiado mi vida. Pero yo estaba arrepentido de haberle hecho sufrir a mi madre. Aunque ella sabía de mí —porque unos días después de zarpar el capitán del Río Salado le habían mandado un telegrama informándole de mi paradero—, debía estar pensando que me había ocurrido cualquier cosa horrible. Su sufrimiento fue lo que me hizo volver. Y también un poco de culpa.

El regreso fue en el mismo barco. Todo fue bastante parecido.

Con una diferencia: esta vez casi no trabajé. Me metieron en un camarote de la tripulación, de esos que tienen reservados para los marineros que necesitan viajar y no están de servicio. Recuerdo que volví a casa con algo de dinero que, en mi viaje de ida, me habían dado de propina por lavarle la ropa a los oficiales. Cuando desembarqué en Buenos Aires aparecí con un montón de regalos para mi madre y mi hermana; baratijas compradas a toda prisa en los bazares de 5 o 10 céntimos de dólar, que eran algo parecido a los que hoy tienen los chinos por todas partes.

Ellas me recibieron bien, con mucho cariño y sin grandes reproches.

Pero a pesar de haber vuelto al lugar del que había huido, algo en mi cabeza había cambiado. Volvería a Estados Unidos. Pero falta bastante para eso.

Vendiendo bicicletas

Tenía 15 años, quería independizarme y me propuse ser viajante de comercio. Ya había abandonado los estudios y eso me daba la oportunidad de conocer mi país y ganarme mi independencia.

Primero me fui a casa de unos primos que me alojaron lo mejor que pudieron, y a los que después de algunos años perdí la pista y nunca más volví a ver. Después estuve un tiempo dando saltos de una pensión a otra.

Pedí trabajo en una compañía que importaba bicicletas y conseguí mi objetivo: me hicieron vendedor. Luego les propuse que me dejaran ser agente comercial. Recuerdo la marca: bicicletas Benotto.

Fue un peregrinaje de tres años viajando de este a oeste y de sur a norte. De Buenos Aires a Neuquén, de Bahía Blanca a La Quiaca iba buscando clientes nuevos como pretexto para vivir esa libertad que buscaba. Viajé en todo tipo de transportes:

trenes de carga, camiones, autobuses... Hasta en hidroavión. Mi viaje vital arrancaba, como suele suceder, con un viaje en la tierra.

Era el agente más joven de ese mundo. Vendía bien. Y ganaba bien. Cuando cobraba mis comisiones me las gastaba en libros y cine, además de ayudar a mi familia. Si me alcanzaba ese dinero me quedaba hasta dos semanas en Buenos Aires instruyéndome a mi manera. Me gustaba ir a ver las películas en versión original subtitulada en los cines de arte y ensayo — que había muy pocos pero había algunos—, y sino me iba a los grandes conciertos.

Escuchaba conciertos de piano, cuartetos, cosas así. Música que no había escuchado en la vida, pero que intuía que tenía algo que me llegaba dentro, y que hacía funcionar mi impulso regenerador. Me gustaba la música clásica. Era algo diferente. Era mi manera de salir de ese drama constante que era la vida en mi casa, y de alimentarme de cosas que yo sentía que llenaban mi espíritu y mi vida. Llegué a ver a grandes directores de orquesta. Recuerdo especialmente a Sergiu Celibidache¹, el gran director rumano. Vi a todos esos grandes maestros de la época que pasaron por Buenos Aires.

Años después también me di cuenta de la importancia del tango. Y del folclore. Ahora mucha gente habla del tango y del folclore, pero hace 60 años solo la gente del pueblo la escuchaba. La gente más educada creía que la cultura popular era vulgar. Los más pobres tenían una suerte secreta, porque en esa música hay una esencia maravillosa que toca directamente el corazón.

A veces también iba a un club de barrio, porque tenía un primo al que le gustaba bailar; tratábamos de ligar y de hacernos los hombrecitos.

Así viví de los 15 a los 18 años. Luego descubrí el teatro y todo cambió.

Descubrimiento del teatro

Un día, caminando por la calle Florida en Buenos Aires, pasé delante de una escuela y leí en un cartel: clases de teatro. Y me dije, ¿qué es esto?

A mis 18 años no había visto ninguna puesta en escena, no había leído a ningún autor dramático ni había visto un espectáculo teatral. Seguí mi intuición —esa estrella que siempre me guió— y me inscribí.

Encontré a un magnífico profesor, un hombre dedicado a la educación del actor. Se llamaba Roberto Durán². Estudié poco tiempo con él, no llegó a los tres meses. Pero a la semana de verlo trabajar tomé una decisión que iba a ser determinante en mi vida: ser maestro de teatro.

Desde ese momento no tuve otro objetivo. Ahí se despertó la vocación, y ya nunca la abandoné. Ahora, 68 años más tarde, me doy cuenta de que el destino me puso en el lugar donde tenía que estar, y aún hoy estoy agradecido a esa providencia.

¿Qué ocurrió? Simplemente que ese profesor nos hizo, a mí y a quienes estábamos ahí, llegar a lo más profundo de nosotros, a nuestro propio yo, a ese lugar escondido en el estómago donde las pasiones anidan, donde el corazón tiene que funcionar en la verdad, donde estás entero frente al otro.

Las pasiones despiertan en cualquier momento y lugar, tal y como cuentan que le ocurrió a Jean-Paul Sartre el día en que tuvo una revelación simplemente mirándose las manos cuando estaba tranquilamente sentado en un café. Uno rara vez puede decir qué viento le trajo la pasión o la vocación, pero yo puedo decir que esa fue la tarea de aquel profesor, y que aún hoy le estoy profundamente agradecido.

Roberto Durán aplicaba un método que no era el de Stanislavski ni el de los rusos ni el de los ingleses. Su enseñanza se llevaba a cabo utilizando máscaras negras sin ojos ni aberturas en la boca desde las cuales emitir sonidos, ver o demostrar expresiones. Era un método basado en improvisaciones y ejercicios de mimo que había inventado Jacques Copeau³ en Francia. Con ese método aprendí; y yo mismo lo utilizaría años más tarde.

Durán te exigía mucho respecto a lo que tenía que ser tu presencia frente al compañero actor con el cual te había tocado trabajar en una improvisación o en una escena. Como resultado sentías que tu propio cuerpo era una revelación. Durán nos enseñaba cómo vivir mejor anulando y controlando las tensiones y las falsas emociones, y nos obligaba a volver a sentir la escena como seres humanos, no como marionetas sin contacto con la real y verdadera comunicación. Todo esto parecía venir de otro mundo; no tenía nada que ver con los

manierismos de los actores españoles e italianos que todavía circulaban en el teatro argentino en aquella época, a mitad de los años 40.

Pronto descubrí que no quería ser ni director ni actor: se me había metido en la cabeza que quería ser maestro. Eso sin pasar por la actuación ni la dirección, lo que era una verdadera locura: uno generalmente es actor, luego se hace director y quizá, si puede, se hace maestro. Pero yo no quería hacer nada de aquello: solo me importaba ser maestro. Y el caso es que me lo propuse y lo hice durante más de 65 años.

No estaba interesado en ser actor porque mi memoria —y esto lo descubrí hace bien poco— no funciona en mí como en otras personas. El actor tiene que tener una memoria fotográfica, aparte de los sentimientos justos y la técnica para expresarlos correctamente. Debe ser capaz de memorizar un guión para verbalizarlo al pie de la letra. Y yo no soy capaz de hacer dos veces igual la misma cosa. Yo visualizo imágenes y trabajo situación a situación, como en la vida. Carezco de esa capacidad que permite al actor mentir recitando su texto como si fuera verdad, sabiendo además que esa situación pertenece a su creatividad y talento y al mismo tiempo a algo que es imaginario. Parece una gran locura, pero ese es exactamente el trabajo.

Apasionado por mi descubrimiento, a lo largo de los tres meses que estuve en la escuela —¿qué digo? A la semana ya lo había decidido— desarrollé la siguiente idea: me iría a Francia. Allí me empaparía del trabajo de Copeau y profundizaría su técnica. Eso es lo que haría.

Durán quería que yo me quedara con él e interpretara una obra. Y yo le dije que no. Me odió por aquello. Y tenía razón en sentirse así; yo también hubiera detestado a un actor si este me hubiera dejado después de trabajar con él. Pero en el fondo de mí mismo yo no quería actuar. Yo no quería expresarme *yo*: lo que quería era hacer expresarse a otros. Y tenía miedo. Sigo teniendo miedo de estar frente al público. Por eso le tengo tantísimo respeto y amor a los actores. Ellos sí son capaces de hacerlo. Ellos son materia, y yo, como director, soy su instrumento. La diferencia es que el actor recurre casi siempre a un ego al que el director siempre debe renunciar. Esa era, al menos, mi pretensión en aquel momento en que no sabía nada. En realidad uno nunca sabe nada de nada. Sabemos, quizá, un poquito de algo. Pero hay que ser conscientes de que el saber es infinito.

Ajeno a estos pensamientos, que vendrían con el tiempo, empecé a preparar mi viaje a Francia. Cómo llegué allí es también una aventura. Un camino dentro de este camino.

Encontrando la suerte

Tenía 20 años. Y a esa edad, en Argentina, todo varón estaba obligado a hacer el servicio militar. Yo nunca fui un deportista ni un atleta; a mí lo que me gustaba ir al teatro y al cine. Así que tenía una preocupación enorme. La idea de pasarme dos años encerrado en un cuartel me tenía desesperado.

Un día me encontré por la calle a un primo lejano. Y le conté mi problema: quería irme a estudiar teatro en Francia y salir de Buenos Aires, donde las circunstancias no dejaban progresar y no había ninguna oportunidad para mí. “Mira, yo conozco a alguien”, me dijo. A mí, claro, me sonó a cuando la gente te dice que te va a ayudar y después se olvida.

Unos meses más tarde llegó el día de la revisión militar. Fui al cuartel. Había cientos de muchachos en mi misma situación, esperando su turno. “Nipomnische”, escuché. Ese soy yo, me dije. “Vaya al despacho número Tal”, dijo la voz. Fue como una llamada al cadalso.

El doctor me dio la mano y me dijo: “póngase a cuatro patas”. Obedecí. Y el médico dijo inmediatamente:

— Fístula sacro-coxígea. No apto para el servicio militar.

Me quedé pasmado. Después recapitulé. Todo vino a mi memoria como una rapidísima secuencia de imágenes: mi primo, el encuentro, mi olvido total del asunto, la cita con el médico... y de repente esa sensación de libertad. Esa potencia que me conducía, sin yo entender cómo ni por qué, a una vida mejor. Más tarde lo comprobaría: el médico que me había recibido era aquel amigo de mi primo. Había vuelto a nacer. ¿Quién iba a comprobar si yo tenía una fístula sacro-coxígea? ¡Bendita suerte!

Así me salvé de un escollo más y me quedé libre para partir. Había conseguido mi libertad y se me abría el camino, pero aparecía otro obstáculo que no había considerado: ¿cómo me iba a ir a Francia si no tenía un centavo? Aparte de mis gastos en cines, trajes, corbatas y algún baile, apenas había conseguido ahorrar unos pocos pesos con lo de las bicicletas. Con eso no podría ir a ninguna parte.

En ese momento un sentido común nuevo que venía a imponerse a mi locura y vino a poner orden. Antes de hacer algo hay que pararse a pensar cómo, ¿no es cierto? Pues bien: tendría que cambiar mis planes e ir paso a paso. Primero tenía que ganar más dinero, pero eso era muy complicado en Argentina en ese momento; por lo menos para mí. Analicé bien la situación en América Latina y después de investigar a fondo llegué a la conclusión de que el único lugar donde

era posible ganar y poder ahorrar algo era Venezuela. Allí contaban en ese momento con la divisa más alta de toda América Latina; era una relación de uno a tres. Además, la riqueza petrolífera del país invitaba a pensar en la posibilidad de hacerse rico. O eso creía yo.

Trabajar allí era la clave para hacer dinero, y esperar en Argentina era imposible. Así que decidí pararme frente al consulado de Venezuela cada mañana. Lo hice, casi como un mendigo, cada mañana durante tres meses. Como no conocía a nadie que pudiera relacionarme con ese país, hablaba con todos los que salían de ahí bien vestidos y con cara de venezolano. Yo les paraba y les contaba que estaba dispuesto a cualquier cosa para irme a vivir a Venezuela y, les pedía encarecidamente una oportunidad de trabajar.

Al tercer mes encontré a alguien dispuesto a ayudarme. Era un empresario que tenía varios negocios, entre ellos una empresa de importación de materiales de construcción y una cadena de ferreterías. Este hombre tuvo fe en mí, me contrató y consiguió abrirme las puertas del consulado y de mi visa.

Así comenzó mi viaje a Venezuela y me acerqué un poco más a mi sueño de llegar a Francia.

Lío en Venezuela

Caracas era una ciudad tibia. Sí, existía violencia, pero el que tenía dinero podía vivir en una especie de foto idílica en la que todo parecía estar bien. El trabajo por las mañanas era duro, pero terminabas temprano, y cuando caía el sol salías a divertirse. Si tenías hambre elegías el mejor lugar de arepas de la ciudad. Si querías tomarte un trago te lo tomabas y después te ibas a bailar. La música era tropical, envolvente y lúbrica. Todo era un falso confort donde todo estaba aparentemente bien, las mujeres eran hermosas y las noches eran calientes.

En realidad vivía en una de esas sociedades que viven en el trópico... con petróleo. Pero estaba fantástico. Y la gente era muy gentil; más que ahora. Todas esas cosas que se han perdido, no solamente en Venezuela sino en el mundo y en la vida, ahora todo es mucho más agresivo. Hoy no es la misma Venezuela. Casi nada lo es. Tampoco yo soy el mismo que entonces. Entonces yo no sabía aún que apenas estaba viviendo un instante de una larga vida en la que lo único importante era y es intentar ser una buena persona.

Trabajé haciendo lo mismo que en Argentina: de agente comercial. Y me fue bien. Vendía artículos de ferretería y unas tarjetas perforadas de papelería que servían para automatizar las listas de clientes en aquellos tiempos en los que no existía el ordenador.

Después de trabajar una temporada en la Ferretería Jiménez me independicé de la empresa, me compré un coche y viajé de Caracas a Maracaibo, de Barquisimeto a la frontera con Colombia. Abrí el abanico de mercancías y empecé a vender todo tipo de mercaderías de importación, porque en ese momento Venezuela no tenía industria e importaba la mayoría de los productos que necesitaba.

Vendía por todo el país. En ocasiones me tocaba llevar mis productos a Isla Margarita; a veces los clientes me pagaban con un tipo de perlas naturales muy irregulares que se cultivaban solo allí, y yo me sentía como un pirata con su botín. Sentía lo afortunado que era por vivir todas esas experiencias y por poder viajar por esos lugares tan bellos.

En Caracas no había gran cosa, todo era bastante superficial, pero cuando tenías la suerte de encontrarte con alguien interesante te dabas cuenta de la fuerza vital de esa tierra. En aquellos días no sabías nada si no leías o si no vivías tus propias experiencias. Hoy todo el mundo sabe de todo, y si no lo sabe acude a Google. Allí lo que existía ante todo era la radio, un cine local incipiente y una televisión muy precaria. Nada más. Todo lo demás había que experimentarlo. O eras intelectual y estudiabas en la universidad, o leías libros y te enterabas

de las cosas por esa vía, o salías a la calle y te pasaban cosas. Como yo no estudiaba, tenía que ir aprendiendo en la calle.

En cierta ocasión me propusieron trabajar como extra en una televisión, en Caracas. Yo no quería actuar, pero como no hacía falta pronunciar palabra no opuse mucha resistencia. Era televisión clásica, de esta que se hacía con tres o cuatro cámaras fijas, pesadas como montañas. El director me preguntó como me llamaba. Yo le contesté con mi nombre y mi apellido ruso, que por aquella época me había acortado a *Nipo*. Él me dijo que no le gustaba y me puso otro. Yo pensé, ¿cómo diablos se atreve este hombre a cambiarme el nombre? Sin embargo lo acepté. Me transformé en Jaime Jaimes, y aquí sigo, muchos años después con ese mismo nombre.

¿Qué más hice en Venezuela? Aparte de estas cosillas en televisión, seguí estudiando teatro en una escuela bastante conocida. Y entré en esa dinámica hedonista típica de los países del trópico. Hice buenos amigos en esa época, como el escritor Juan Liscano⁴, el dramaturgo Roman Chabaud⁵ o Jack Braunstein⁶, el gran promotor del jazz en Venezuela, que me nombró secretario del Caracas Jazz Club, abierto desde hacía poco.

La primera novia que tuve en Argentina era una patinadora sobre hielo. Se dedicaba profesionalmente a ello; había actuado en el Luna Park y otros lugares importantes del país. Pues bien: ella tenía una amiga polaca, Dacmara, que también patinaba y se había ido a Venezuela porque era la amante de un gangster, un tipo muy particular cuyo nombre

no recuerdo. Él se la había llevado allí en secreto, pues tenía una esposa y una gran familia de dentro de la sociedad de Caracas. La mantenía en un piso de lujo pero no le permitía una vida social visible.

El caso es que al poco tiempo de llegar a Caracas entré en contacto con este hombre, que me empleó en un parque de atracciones del que era dueño y que seguramente también servía para lavar el dinero de sus otros negocios. Me puso a trabajar todas las noches en su gran feria, donde yo hacía girar una gran ruleta y arengaba a la gente: ¡jueguen, jueguen! Todo eso para ganar unos pocos bolívares.

Nos hicimos amigos. Él viajaba mucho por sus negocios, y un día me llamó para decirme que se ausentaba por dos semanas y que cuidara a Dacmara en su ausencia. Ella era una mujer muy bella, exuberante, ardiente, de pequeña estatura, blanca como la nieve. ¿Qué sucedió? Claro: yo era joven, ella era joven, su amante estaba fuera... Tuvimos un romance muy apasionado. Y, obviamente, con consecuencias.

Una noche, varias semanas después, estábamos reunidos en el ático que él le había puesto a ella. El gangster mandó a Dacmara a buscar unos tragos. Me quedé solo con él en la terraza, los dos con un vaso en la mano, apoyados sobre la barandilla. Ocho pisos. 20 o 30 metros de altura. De repente se hizo un silencio y él soltó el vaso.

Crash.

Entonces, muy tranquilamente, se dio la vuelta y me dijo:

— En este momento podría hacer lo mismo contigo.

Y siguió: “¿Tú has estado en mi oficina, ¿verdad?. ¿Has visto que tengo un retrato dedicado por el mismísimo Pérez Jiménez⁷, no?”. Y sentenció: “Mira, si yo digo que te caíste, a mí no me va a pasar nada porque soy amigo del general”. La conclusión era bien sencilla: si se llegaba a enterar de que Dacmara y yo habíamos estado juntos de nuevo, me pasaría lo mismo que a aquel vaso.

Me di media vuelta y nunca más le vi. A Dacmara sí, una vez más. Tiempo después iba en mi coche y la vi caminando por la calle en la acera contraria. Iba paseando con un cachorro de pantera, que paseaba con una correa.

Estuve dos años trabajando en Venezuela. Llegó a irme bien con la ferretería y otras cositas que hice. Conseguí hacerme con unos ahorros de cara a mi viaje a Francia. Pero hubo un imprevisto. Yo había invertido todo mi dinero en un deportivo, un pequeño Singer rojo que tenía pensado vender para comprar el billete e irme del país. Justo unos días antes de eso, una noche en la que venía de bailar con dos chicas francesas y un amigo, un conductor borracho se saltó un semáforo y nos embistió en una avenida. Una de las chicas se rompió un brazo y el coche quedó destrozado. Me quedé sin nada.

El borracho no tenía seguro, pero en vez de pelearnos nos hicimos amigos. Tras el choque nos pusimos a hablar y resultó que él también pretendía marcharse muy pronto a Francia. Era

pintor. Escuchándole me dije, ¿cómo rayos voy a denunciarle, si esto mismo me podía haber pasado a mí? ¿Qué iba a hacer? No podía mandarlo a la cárcel; era un artista, y en esa época del dictador mandar a alguien a prisión era enterrarle en vida. Así que preferí empatizar con sus cualidades. En nuestro caso funcionó, pues llegamos a hacernos buenos amigos. Mucho más tarde nos encontraríamos en París. La moraleja sería, tal vez, ponerse al mismo nivel del que te ha atacado, y ver sus cualidades.

En esa época yo tenía una novia. Y a esa novia la pretendía un tipo que trabajaba en una importante empresa de publicidad que vendía sus servicios a una compañía naviera. Cuando se enteró del accidente y que me había quedado sin dinero y estaba por irme Francia, él mismo me regaló el billete para sacárseme de encima.

Y así fue cómo, con el billete que me consiguió mi adversario —quizá también empatizando conmigo por motivos más prácticos— y con esa protección divina que siempre me ha acompañado, me encontré en un buque que partía de Caracas, destino Marsella.

Una nueva vida, un nuevo teatro

Llegué al París de 1949 con 40 dólares y mis maletas. No hablaba ni una palabra de francés y no sabía donde ir. No tenía una beca ni nadie que me ayudara. No era hijo de nadie importante. Nadie me conocía.

La única referencia que yo traía de la ciudad era la Casa Argentina, que estaba en la Ciudad Universitaria y tenía una residencia para becarios. Fui a visitarla, conocí al director —que naturalmente era argentino— y pude emplear toda mi vena dramática para convencerle de que me dejara vivir allí. Una vez más la suerte me ayudó y estuve casi dos años viviendo ahí.

Trabajé haciendo de todo, y en tantas cosas, que pude pagarme mi estancia allí. Aguanté años así. Aprendí francés yendo al teatro y al cine, viendo una televisión que empezaba a comprender y sobre todo en la calle, con las chicas que conocía y en las fiestas a las que me invitaban.

Empecé a ir a la Biblioteca del Arsenal, donde había una enorme colección de libros de teatro. Ahí comencé a investigar la trayectoria de Copeau —el maestro que había motivado a mi maestro en Buenos Aires—, y también las de Louis Jouvet⁸ y Charles Dullin⁹. Me nutrí de lo que se había generado en esa época de renovación teatral, de las nuevas ideas plasmadas en el grupo de actores que estos formaron, y en su escuela en el teatro Du Vieux Colombier¹⁰.

Todo ese movimiento fue mi guía y mi objetivo. Leyendo a estos maestros empecé a descubrir su pasión e inmensa vocación, y me convencí de que tenía que entrar en ese mundo como fuera. Ellos —y otros grandes como Stanislavski¹¹, Strasberg¹² o Kazan¹³— sacaron al teatro del acartonamiento y del recitado que venía de principios del siglo XIX. ¿Qué les movía? La pura necesidad de comunicarse y de hacer que la gente entrara en verdadero contacto; que las ideas se expandieran. Con su profunda ansia creadora ellos abrieron camino —cada uno con su estilo— a la renovación del teatro contemporáneo.

Lo que yo buscaba era una manera de ver el mundo, y aprender teatro a través de ese nuevo arte que ellos revelaban. ¿Cómo lo buscaba, si yo no tenía ninguna formación cultural? Yo quería hacer y no sabía qué. Pero descubrí, desde mi propia juventud, que tenía que aprender guiado por mi intuición y mis fuerzas. Entregarme a ese impulso vital sin oponer resistencia y confiando el todo por el todo. Gracias a esa fuerza intuitiva me di cuenta de lo que yo quería hacer: contribuir a esa revolución escénica.

El teatro se movía. Yo estaba ahí, y lo veía moverse. Era asombroso y fascinante. Un día tuve sentado a mi lado en un café a Jean Vilar¹⁴. Yo ni le hablaba, pero él estaba ahí, y era él, Jean Vilar, a quien yo seguía en sus puestas en el Teatro Nacional de Chaillot o en el Festival de Avignon, que él había creado. Él fue quien rebajó el precio de las entradas y creó lazos profundos con los sindicatos franceses, que llenaban las salas con un público popular que asistía al teatro en masa.

Grandes actores como Gerard Phillipe¹⁵ o María Casares¹⁶ se movían en esas inmensos teatros como el Nacional Popular en París o Palacio de los Papas en Aviñón, donde se representaban los textos de los grandes autores en escenarios prácticamente sin decorados. Ponían en valor la inmensidad del teatro como un arte puro y no contaminado. El público asistía a esos espectáculos casi como a una manifestación religiosa. Recuerdo que tres minutos antes de comenzar la obra se escuchaban unas trompetas. Era una música compuesta por Maurice Jarre¹⁷, gran músico colaborador de Vilar, y esa llamada al público nos ponía la carne de gallina porque sabíamos que entrábamos a un templo y que allí iba a ocurrir algo extraordinario. Sus espectáculos educaron mi retina y mi corazón. En aquel entonces vi muchas de las obras primas de vanguardia que comenzaban presentarse en París: los primeros Ionescos, Billedoux, Pinter, Brecht y tantos otros.

De vez en cuando hacía una escapada a Inglaterra. Me iba con las monedas contadas para pernoctar en un hostel, como un mochilero más. Comía en un *fish and chips* y después me iba al teatro. Como no tenía dinero recurría a mi astucia e iba antes a los teatros —elegía dos o tres por si acaso—,

llamaba a la puerta y preguntaba por los administradores o los jefes de sala para intentar convencerles de que me dieran alguna invitación. Así pude conocer también el teatro inglés. Había dos sesiones: de tarde y de noche. Lo que hacía era ir generalmente a ambas. Yo no entendía el idioma, pero iba abriendo mi sentido estético y percibía que hacían un teatro diferente al de los argentinos, españoles e italianos. En el escenario se comportaban como seres humanos, mostrando verdaderos sentimientos. Yo intuía que quería ir por ese camino.

Un día no sé cómo lo hice pero le caí simpático al gerente de un teatro y me dejó quedarme a un ágape que había ahí mismo, después de no sé qué función. Ahí me topé, copa en mano, con alguien que me resultaba conocido. Al rato me di cuenta de que era el mismo actor que había trabajado en esa matinée... pero se veía completamente diferente. El que veía en ese momento era un señor de una gran clase, y el que yo había visto en el escenario era un personaje fracasado, borracho y desequilibrado. Era Laurence Olivier¹⁸. ¡Había visto a Laurence Olivier ese mismo día y no le reconocí por la noche! Estuve a su lado y sentí la humildad que tenía ese hombre al que tanto había admirado por sus películas, y que tanto estaba haciendo por el cambio del teatro en Inglaterra y en el mundo. Y lo veía sin ninguna aparatosidad, nada de ese ego que había visto anteriormente en la mayoría de los actores latinos e hispanoparlantes. Nada de aspavientos, nada de risas llamativas o abrazos de amistad ficticios para hacerse notar. Esa fue otra de mis lecciones para el futuro: ser real. Ser respetuoso conmigo mismo, con el público y con los otros actores. Siempre.

En París mucha gente me recomendó que visitara a León Chancerel¹⁹, que era Presidente de la Asociación de Historia del Teatro y uno de los pioneros de aquella generación. Él podría informarme más sobre el trabajo artístico de Copeau, en el que yo estaba documentándome. Después de mucho buscarlo me enteré de que vivía muy cerca de la Ciudad Universitaria, y conseguí ponerme en contacto con él. Fui a visitarle muy a menudo, y en nuestras conversaciones me habló mucho de ese sentimiento de renovación de obras, autores, escuela y vida del teatro, y de los que participaron en ese movimiento, como Copeau, Juvet y Antonin Artaud²⁰, a quienes conocía bien.

Nos hicimos amigos pese a la gran diferencia de edad — Chancerel debía tener en ese momento unos 70 años— y de esa amistad también surgió su consejo. Él me recomendó que si quería hacer lo que me proponía dentro del arte dramático no solo tenía que enseñar, sino aprender a dirigir. Asumí el consejo y decidí sumar esa tarea a la de ser maestro.

Chancerel me sugirió aplicar mi solicitud de entrada en el concurso del Centro Dramático del Este en Estrasburgo, cuyo director había sido Michel Saint-Denis²¹, un contemporáneo de Peter Brook²², que se había traído profesores de allá, maestros ingleses y franceses. Me hablo del CDE como la mejor escuela de teatro de Francia y me habló también de la importancia de Saint-Denis como hombre de teatro.

Ese concurso era muy difícil ganar pues se presentaban decenas de solicitantes de todo el mundo. Como examen de ingreso, la escuela me encargó la presentación en papel de una

puesta en escena de “Las picardías de Scapin”¹, de Molière. Me sumergí en el mundo del autor y de este clásico y entendí lo que era una farsa, y sus correlaciones con la *commedia dell’arte* italiana (género que estudiaría por muchos años y que me serviría durante el resto de mi carrera). Era muy difícil ganar porque había decenas de inscritos, y yo no escribía en francés; apenas me defendía hablando el idioma. Sin embargo lo conseguí: me eligieron.

En Estrasburgo me quedé un año y medio, y aprendí todo lo que iba a necesitar en mi carrera. En 1950 era uno de los pocos lugares en el mundo donde se enseñaban de manera interdisciplinar estas nuevas formas profesionales.

Aunque no llegara a trabajar directamente con Michel Saint-Denis (que ya no dirigía la escuela cuando llegué al CDE) este hombre me aportaría una herencia artística profunda. Saint-Denis era sobrino de Jacques Copeau, y trabajó con él diez años en el Vieux Colombier²³. Su influencia rebasó el ámbito francés y llegó a Europa. Fue codirector del Old Vic²⁴ de Londres junto a Peter Brook; allí trabajaron Alec Guinness, Peter Ustinov, Michel Redgrave y Laurence Oliver. Y tras su paso por el CDE fue director de la escuela de teatro Julliard²⁵ de Nueva York. Con el seudónimo Jacques Duchesne creó en 1949, en la BBC, el célebre programa de Radio Londres en el que De Gaulle y otros héroes de la Resistencia transmitían mensajes codificados a los ejércitos que iban a liberar Francia de la ocupación nazi.

Ya dentro de la escuela descubrí que los profesores eran también grandes maestros que venían de diferentes países y nos enseñaban secretos de carpintería teatral, iluminación, decoración y de todas las áreas necesarias para dominar nuestra profesión y descifrar a fondo a los autores que estudiábamos. Lo que yo no sabía es que toda esta búsqueda a través de aquellos maestros iba a llevarme algún día a un conocimiento más allá de lo teatral. Ahora mismo, a mis 87 años, comprendo la importancia en otras experiencias, como cuando descubrí la pintura, la espiritualidad; la vida, en definitiva. Pero aún queda tiempo para esas revelaciones. Todo llegará.

Como aprendiz de director y con los alumnos de las clases de actuación representábamos con frecuencia escenas o actos aislados. Nuestros maestros nos exigían que fuéramos hasta el fondo y hasta el último detalle en nuestras puestas de escena, inculcándonos una exigencia profesional estricta.

En esa escuela se graduaron numerosos actores, directores y técnicos que hicieron carrera en teatros franceses o del resto del mundo. Yo me preparé intensamente y fue uno de los periodos más felices de mi vida.

Todo este periodo fue muy difícil económicamente. Cuando me aceptaron no tenía beca ni ayuda alguna. Ni siquiera tenía donde vivir. Pero aún dentro de esa miseria tuve mucha suerte, porque la comunidad judía de Estrasburgo me consiguió una buhardilla, sin muebles ni baño, donde poder cobijarme. Las clases comenzaban al principio del otoño y en el norte de Francia todo se congelaba. Dormía, casi sin ropa de abrigo, en un sillón que tenía todos los muelles rotos; estos se me

clavaban en la espalda. Solo tenía una pequeña chimenea que alimentaba con papeles y madera. No tardé en enfermarme de gripe.

La secretaria de la escuela se enteró y empezó a traerme medicinas y ropa de abrigo. Era una mujer pequeña, blanquísima, de cabello rubio; un sueño que se presentaba diariamente en mi guarida y que yo esperaba ansioso.

Me enamoré de ella, pero estaba casada. Ese amor lleno de gratitud y forzosamente distante duró hasta el último día que estuve en la escuela. Ella lo sabía y nos mirábamos con gran ternura cuando nos cruzábamos en los pasillos.

Poco a poco fui amueblando el lugar, pero seguía durmiendo en el suelo en un colchón pequeño que me habían conseguido. Solventaba mis necesidades en una lata, para deshacerme de aquello en el momento de bajar a la calle a la mañana siguiente. Era duro pero lo aceptaba como algo temporal. Dentro de mí había una confianza en la vida que yo no sabía que tenía. Intuía que había algo por delante, aunque no supiera muy bien qué era. Era una transmisión de fuerza más allá de mi propia comprensión.

Todo esto duró el periodo previo a la apertura de las clases. Y es también es uno de los recuerdos más bonitos de ese tiempo.

Primer contacto con el gesto

Al volver a París también trabajé con Étienne Decroux²⁶, el gran maestro del famoso Marcel Marceau²⁷, y colaborador también de Artaud y Juvet. Con él empecé a descubrir la filosofía del gesto y su método de Mimo Corporal Dramático, que es como lo había titulado el maestro.

Decroux nunca se interesó demasiado por mí; con él tenías que ser delgado, alto y estilizado, y yo no reunía esas características. Yo no tenía cuerpo de mimo, aunque podía hacer los mismos movimientos que los demás, pero el maestro no me daba la oportunidad de presentar mis ejercicios; era tremendamente crítico y solía interrumpir de forma muy severa. Si me pedía

que hiciera un determinado movimiento de brazo y una parte del brazo no estaba haciendo exactamente lo que él quería, me paraba y se lo explicaba al resto sin volver a darme a mí la oportunidad de mostrar mi mejora hasta 20 sesiones después. Pese a la dureza de su enseñanza asimilé de buen grado esa exigencia, y siempre agradecí su método y su precisión. Con él empecé a descubrir la filosofía del gesto y las bases de lo que iba a enseñar mas tarde en mis escuelas por el mundo.

Decroux trataba no solo de hacernos entender la expresión del cuerpo sino también como se expresa corporalmente el alma, cuáles son las fuentes de las pasiones y los sentimientos manifestados por el cuerpo. Todo un laboratorio interno que me acompañaría siempre.

Recuerdo que en cierta ocasión, en una de las sesiones de trabajo con él, alguien le preguntó cómo había aprendido todo lo que sabía sobre el comportamiento de las personas. El maestro contestó: “Muy simple: siéntese ocho horas al día en un café, aprenda cómo se comporta el ser humano y saque sus conclusiones”.

Hay veces que tienes que perder el tiempo. Ir a una terraza y ver al mundo. Fijarse en las personas, con su manera de caminar. De sentarse. De expresarse. Alguien busca algo. Alguien no encuentra algo. Es una manera de descubrir; casi una deformación profesional. La calle es un gran teatro. Y el mundo es precioso.

Trabajábamos unas veinte personas en un espacio de 12 metros cuadrados, apiñados en el suelo, todos frente a Decroux.

Pasábamos a hacer nuestro ejercicio de uno en uno, salvo cuando hacíamos todos los ejercicios generales de descontracción.

Con Decroux aprendí todo, y lo guardé. Un día yo crearía mi propio estilo partiendo del movimiento corporal, y lo enseñaría en mi propia escuela. Pero eso es otro episodio.

En París seguí yendo al teatro y metiéndome más y más en el mundo de la escena. Trabajaba de cualquier cosa, día y noche, para ganarme la vida. Por ejemplo, hacía paquetes en la librería de la Alianza Francesa, institución donde, por cierto, había un teatro en el cual pude trabajar de aprendiz junto a un gran director, Jacques Mauclair²⁸.

En aquella época me levantaba a las tres o cuatro de la mañana e iba a Les Halles —donde antes estaba el mercado central de París y luego vi levantarse el Centro Pompidou— a ayudar a los que tenían sus puestos a bajar y subir las cajas; a veces telas, otras vegetales o fruta. Por las tardes hacía lo que se llamaba *ramassage du journeaux*, o recolección de periódicos. Se trataba de subir, piso a piso —no había muchos ascensores entonces— a recoger los paquetes de periódicos leídos, para que los estudiantes los vendieran como papel reciclado. Cargábamos los fardos en un triciclo que nos prestaban. Nos pagaban el papel al kilo. Era un trabajo terrible. Y lo hice durante mucho tiempo. Después trabajé cuidando niños. Vigilando puertas. Vendiendo hot dogs en algún bar de la Ciudad Universitaria... Hice todo tipo de trabajos. Hasta posé desnudo en Bellas Artes un par de veces para ganar unos francos y sobrevivir.

Era duro, pero compensaba vivir aquella época preciosa. Se intercambiaban ideas y se buscaba la verdad; hombres y mujeres de todas las profesiones artísticas se comunicaban; se trataba de cambiar el mundo... No había televisión prácticamente, solo cine. La vida era sentarte en un café, conversar mirándote a los ojos, discutir... Yo me movía por los cafés de Montparnasse, por el barrio de Saint-Germain-des-Prés, o por Saint Denis, donde estaban todas las prostitutas. Yo me sentaba ahí y veía como la gente intercambiaba, cómo los artistas pintaban... Era una aventura apasionante en la que constantemente estabas recibiendo alimento. Y yo estaba hambriento.

A mí me daba lo mismo estar en la casa de un embajador que en un burdel, cosa que, por cierto, llegó a formar parte de mi búsqueda. Recuerdo que cuando estaba todavía en Estrasburgo, leí un libro de Kandinski²⁹ donde hablaba de su pintura y sus pasiones, y descubrí que había vivido allí mismo, muy cerca de mi casa. Y ahí contaba que un día se fue en autostop a Hamburgo, a los burdeles, para ver cómo eran.

¿Y qué hice? No lo pensé dos veces, llené mi mochila con algo de ropa y a dedo viajé desde Estrasburgo a Hamburgo para conocer los burdeles. Yo ya conocía el perfume de los burdeles de Venezuela, donde las noches son largas y cálidas, pero no había vivido esa experiencia europea de Baudelaire, de Toulouse Lautrec, de todas esas mujeres maravillosas que comenzaban a vivir la libertad y que venían al café Select o a la Coupole y también posaban para los pintores que siempre estaban por allí.

No hablaba alemán, no sabía cómo llegar, pero llegué. Fue una experiencia entrar en esos tugurios, aunque resultara decepcionante, catastrófica y dantesca. Recuerdo un edificio de cinco pisos, como un cortijo cerrado, y en el centro, en la planta baja, un gran patio con cientos de mujeres horrendas y tipos horrendos que acudían a tener sexo con ellas... ¿Podía haber sentido un rechazo contra todo eso? Claro. Pero no, era una parte de la vida que yo no conocía. Al final terminé pintando mis propios cuadros con prostitutas, tipejos extraños, policías y otros personajes como los que vi ahí.

¿Me iba con las chicas? Muy poco. Primero porque no tenía dinero y segundo porque esa clase de situación me parecía decepcionante. Y fundamentalmente porque mi interés está en el corazón, no en el sexo. Por eso, con prostitutas, yo nunca he tenido una mala experiencia. Casi siempre terminaron contándome sus vidas. Es el descubrimiento del alma humana lo que me interesa. Eso lo es todo, en función de la exigencia total que tiene el teatro y la vida. Por eso siempre he tenido magníficas experiencias. Para mí aquello fue un ejercicio de observación. Somos todos seres humanos.

Tras ese año y medio en Estrasburgo volví a París, y ahí conseguí trabajo en la Alianza Francesa. En la sede central, en Boulevard Raspail. Hacía paquetes de libros, que se enviaban a todos los países donde existía la institución. Trabajé un par de años y me hice amigo de todo el mundo, desde el director hasta el bedel. Me trataron como a un hijo. Pero mi frágil economía ya no me permitía seguir allí. Y, sobre todo, no me renovaron la tarjeta de residencia.

Hice un balance de lo vivido en Francia: el estudio de Copeau, los teatros en París, el trabajo en las bibliotecas, el Centro Dramático del Este con mi profesor Pierre Lefebvre³⁰, Decroux... Me di cuenta de que había cerrado un círculo. Era hora de volver a casa y hacer lo que me había prometido: montar mi propia escuela.

Regreso a Argentina

A los 28 años volví a Argentina. Llevé conmigo toda esa experiencia de haber visto grandes obras, de haber viajado a ver teatro, de haber estado en Praga, Suiza, Holanda, Inglaterra...

Llegué a Buenos Aires con lo único que tenía: una mochila y un baúl con libros. En esos años andaba con el proyecto de escribir un ensayo sobre la *commedia dell'arte* —que se perdió en aquellos viajes— y tenía montones de libros que había recopilado.

Me fui a vivir a casa de mi madre. Solo por un tiempo; pronto me mudé a una pensión más cerca del centro. Y como venía de haber trabajado en la Alianza Francesa en París, se me ocurrió probar suerte en la misma institución en Buenos Aires. Fue prácticamente mi primera visita de trabajo.

Y tuve suerte: me encontré con un ángel, un hombre llamado André Loumagne, que era el director de la institución. También tuve el respaldo del agregado de cultura de la

embajada, Robert Perreau. Recuerdo que, hablando con el director, le propuse algo parecido a esto: “Supóngase que yo sea un buen director. Y supóngase que yo sea un buen maestro. ¿Qué le parece si yo aquí, en la Alianza, abro una escuela de teatro, y que me encierre en ella durante dos años con jóvenes argentinos que hablan español y que quieren ser actores?” Pero no me quedé ahí: “¿Y qué le parece si monto con ellos un repertorio de obras de vanguardia francesas en español... y al mismo tiempo le formo a actores franceses que vivan aquí?”. Casi sin darle tiempo a contestar, añadí: “Y supóngase además que yo le monto obras francesas con actores franceses —es decir, sin acento argentino— y así Vd. no tiene que gastarse un dineral en traerse una compañía francesa?”. A todo esto él me contestó:

— Bueno, si quiere hágalo pero no tenemos un centavo.

Y como a mí no me interesaba el dinero sino trabajar, empecé de inmediato.

Me dieron una sala de conferencias, con las sillas toscas que suele haber en esa clase de lugares, completamente vacío y sin luces de escena. El Salón Dorado se llamaba.

Empezaron a venir estudiantes y, como le dije al director, me encerré con ellos durante dos años. Yo nunca había enseñado ni había dirigido, pero tenía la pasión y el coraje para hacerlo por primera vez.

Así monté el primer espectáculo-escuela, sobre improvisaciones de “El traje nuevo del emperador” de Hans Christian Andersen. Y al mismo tiempo enseñé a los alumnos todo lo

que me habían enseñado a mí: a construir decorados, iluminar, gestionar nuestras funciones... a hacer nuestro teatro a mano, a pulmón, y trabajando hasta altas horas de la noche. Los actores venían al teatro después de sus ocho horas de trabajo en sus respectivas profesiones y entre todos, con espíritu de equipo y partiendo de ese salón vacío, construimos nuestra propia sala: la escena, los focos, los reóstatos que controlaban esos focos, los decorados... todo. Mi idea era hacer una especie de réplica del Centro en Estrasburgo donde había estudiado. Y lo logramos.

Es importante explicar que esta fue la época en que nació la actual pasión por el teatro en Argentina, sobre todo en Buenos Aires. Esto se debe a que después de la Segunda Guerra Mundial muchos maestros escaparon de Europa y vinieron a Chile, Uruguay o Argentina, países en los que abrieron escuelas y dejaron su saber. Pienso en nombres como los de Hedy Crilla³¹ o Witold Gombrowicz³²; creo que incluso Bertolt Brecht pasó por ahí. Pienso también en Cunill Cabanellas³³, un hombre de teatro catalán muy importante que llegó a ser director de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Él también había escapado de la Guerra Civil española, huyendo del franquismo.

Al principio la gente no tenía muy claro quienes eran esos maestros. Ellos enseñaron a la gente que el teatro era diferente. Y claro, como consecuencia de ello proliferaron pequeños teatros y grandes directores con nuevas ideas cuyo trabajo perdura y ha resultado influyente hasta hoy.

Yo mismo competí modestamente en ese grupo. Venía fresco, de Europa, de Francia, en pleno descubrimiento de la vanguardia teatral. Y me gané mi sitio trabajando intensamente.

Maestría del nuevo teatro

Eugène Ionesco³⁴ fue un puntal para mí. Debí ser uno de los primeros espectadores que él tuvo en “La cantante calva” en el Teatro de la Huchette en París. Qué escritura asombrosa. Compleja, pero no absurda, como erróneamente se ha dicho siempre. Llegué a conocerle, y él mismo me argumentó que lo que él hacía no era absurdo, sino pura realidad. Aquella obra, la primera que escribió, la había escrito después de escuchar a dos señoras hablando en un café parisino, Les Deux Magots³⁵. Las mujeres se interrumpían a cada momento sin escucharse y él detectaba todas esas cosas sin sentido que pondría en el libreto. “La cantante calva” data de 1950, pero la pieza es perfectamente actual. La prueba está en que a día de hoy lleva 60 años de representaciones sin interrupción.

Friedrich Durrenmatt³⁶ tiene un lado social también, pero se sitúa en otro lugar más sutil. Él, suizo, es un filósofo que habla de la riqueza y el poder. Por ejemplo, en “La visita de la vieja dama”, muestra cómo una mujer que ha sido la hazmerreír de su pueblo porque era pobre y feúcha, vuelve tiempo después, millonaria y poderosa, y para vengarse de ese pasado compra

el pueblo. En ese momento el lugar se divide, y sus habitantes se despedazan entre ellos.

Piénsalo: te echan de un lugar y 30 o 40 años más tarde vuelves, ya rehecha tu vida, y te encuentras con quienes te degradaron solamente porque tenían un poquito más que tú. Y tú has desarrollado una vida que te ha convertido en alguien que tiene riqueza y poder. Es un autor impactante para mí.

Harold Pinter³⁷ me trae muchísimos recuerdos, porque suya fue una de las primeras obras que monté en el Teatro de la Alianza Francesa, con Tato Pavlosky³⁸ y su grupo Genesy. En Argentina era prácticamente un desconocido. Es un autor muy especial por el uso que hace de los silencios, de lo que no se dice, de la incomunicación. Su visión del hombre es lo que hace de él un autor tan importante: esa cosa intimista en la que el hombre nunca alcanza a ser comprendido del todo por sus congéneres.

De René de Obaldia³⁹ monté un par de espectáculos. Era uno de los menos conocidos de los grandes vanguardistas; llegó a ser académico de la lengua francesa. Para mí era un privilegio leer sus obras. Cuando pasó por San Francisco muchos años más tarde, y asistió a mi puesta en escena de “El cosmonauta agrícola”, me dijo que esa no era la obra que él había escrito, sino la que había soñado. Nos vimos varias veces y me trató con mucho cariño.

También monté una obra de Jean Cocteau⁴⁰ que se llamaba “El matrimonio de la torre Eiffel”, en la que una pareja se casaba en la famosa torre, y ahí, y en un estilo entre el ballet

y el mimo, se encontraba con animales de todo tipo: jirafas, avestruces... que eran los invitados. Todo acompañado con la música original de Darius Milhaud⁴¹, compuesta ex profeso para su estreno en París. Para este montaje experimenté al unir mi grupo de teatro con una compañía de danza. En este mismo contexto presenté “La voz humana”, del mismo autor. Esta obra me interesó por el desgarrador monólogo en el que una mujer sola, en una interminable conversación telefónica, se despide de su amante, que le ha mentido y le ha abandonado. La poesía, la pasión y ese terrible conflicto me dieron la oportunidad de trabajar con Alicia Berdaxágar⁴², una gran actriz argentina con la que, desde entonces, guardo una profunda amistad.

No olvido a Jacques Audiberti⁴³, un gran vanguardista y un poeta enorme, poco reconocido en su momento por el medio teatral. Monté dos obras suyas, “Los pacientes” y “El armario clásico”, ambas en el Teatro de la Alianza Francesa (TAF). Le conocí poco antes de morir, en su hotel en París. Fui a verle con fotos de aquellas obras, y sus comentarios me dejaron una honda impresión.

También quise representar algo de Tristan Tzara⁴⁴, a quien llegué a conocer. Se rió mucho al encontrar un argentino interesado en él; no imaginaba que en Sudamérica muchos le leyéramos ávidamente. Le pedí permiso para montar alguna de sus obras —cosa que por múltiples motivos no conseguí hacer— y me lo concedió encantado. Le vi muy cansado y sin fuerzas. Desgraciadamente era el fin de sus días.

En París también conocí a Serge Rezvany⁴⁵. Nos vimos varias veces, pero nunca pudimos encontrar un productor para llevar adelante esos montajes. Hablamos, siempre en tono muy amigable, de la situación del teatro y de cual debería ser el trabajo de los directores de escena. Me autorizó a montar alguna de sus obras pero, después de ver algunos productores, solo logré negativas. Hoy, pasados muchos años, ya es reconocido como un autor fundamental del teatro francés, lo que me deja una gran sonrisa.

Yo estuve entre los primeros en representar en Argentina a todos estos grandes autores, que entonces eran desconocidos allí. Hubo también otros autores clásicos, extranjeros y nacionales, que estrené en aquellos días, así como montajes infantiles que desarrollé con mi grupo. Conocí a muchos de ellos: Griselda Gambaro, José Triana, María Clara Machado, Paulo de Carvalho Neto, Fernando Arrabal, Mario Diamant... En esos años muchos de mis técnicos, decoradores o músicos recibieron premios teatrales, entre ellos Víctor Proncet, María Julia Bertotto, Guillermo de la Torre, Pepe Varona...

Así mi teatro fue cobrando una importancia en la escena. Y al ser el gestor de aquel espacio, pude permitirme el lujo de darle un enfoque mayor y convertirlo en una especie de centro cultural. Abrí sus puertas y empecé a montar conferencias sobre teatro. Sobre arte también. Grandes bailarines, como Óscar Araiz⁴⁶ o Marilú Marini⁴⁷, pasaron por ese espacio abierto e hicieron sus primeros espectáculos ahí. Les daba la sala prácticamente gratis. Hubo días en que teníamos hasta tres espectáculos diferentes. Y nosotros mismos, todos los actores y técnicos que se habían formado en mi escuela,

colaborábamos haciendo los carteles, la iluminación y en general dándoles toda la atención y el respaldo técnico que necesitaban.

Por el TAF pasaron muchas personalidades de la cultura importante de la época. Rafael Alberti y su esposa María Teresa León —que me tradujo “El enfermo imaginario” de Molière— eran asiduos. Miguel Ángel Asturias⁴⁸, Premio Nobel de Literatura, también era habitual. Su hijo se enamoró y se casó con una de las bailarinas del “El matrimonio de la Torre Eiffel” de Cocteau. Borges también presenció alguno de mis montajes... ¡Tanta gente!

El teatro funcionó así durante siete u ocho años, financiándose a pulmón. Y con excelentes resultados. Con el primer espectáculo que monté me dieron el Premio de la Asociación de Críticos como mejor director de escuelas de teatro, ¡de todo Argentina!

Nunca sospeché que aquella aventura autogestionada que arranqué a los 29 o 30 años llegara a ser tan importante y abriera tantos caminos como abrió. Después de aquello empecé a dirigir obras con mi grupo. Y con el tiempo, muchos de mis alumnos se fueron a trabajar a Europa buscando su propio camino. Muchos de ellos encontraron el éxito, como Alfredo Rodríguez Arias⁴⁹, Marucha⁵⁰ y Facundo Bo⁵¹ y Roberto Mosca⁵². Otro de ellos, Eber Portiello, llegó a viajar a Francia al Centro Dramático del Este donde yo estudié; allí llegó a ser maestro y más tarde fue nombrado director de un Centro Dramático Nacional en Francia. Otros viajaron a otros países sudamericanos y europeos y crearon salas y talleres.

El talento era de ellos. Yo intenté abrirles el camino. Todo había salido de mi escuela. Ya no iba a buscar nada fuera: todo estaba ahí dentro. Mis expectativas estaban colmadas: me daba cuenta de que había llegado a un punto final. Había llegado el fin del primer viaje. Esa fuerza que me empujaba a viajar y aprender y mi determinación de abrir ese teatro me habían conducido al lugar deseado.

Mi sueño se había cumplido, y yo pensaba que eso era importante. En realidad había un gran vacío, aunque yo no sabía verlo aún. Pensaba que estaba en la cresta de la ola, cuando en realidad no había ninguna ola.

El 'no' y otras enseñanzas

En el *no* se enseña como en una amistad cotidiana. Tienes una mancha en la solapa y un buen amigo te dice: límpiate. Eso es el *no*. Otro amigo no te dice nada y lo deja. Eso es el *sí*. Lo mismo pasa en la enseñanza teatral, pero hay que practicarlo en todas las enseñanzas, en verdad. Hay que practicarlo en la vida misma, cuando se trabaja en el comportamiento sincero.

En general el maestro tiende a quedar bien con el alumno; es agradable y no genera conflicto: enseña en el *sí* y en el confort, va dejando que el aspirante siga en sus malas costumbres o en las malas técnicas. Soy de la idea de que el árbol hay que enderezarlo cuando es joven. Ponerle una sujeción. Y cuando ya ha crecido, quitársela.

Eso no quiere justificar que seas un negrero y hagas sufrir a tus alumnos. El maestro tiene la obligación de saber lo que enseña. Simplemente debe aprender a explicar el *no* con todas sus consecuencias. Esto es lo difícil y a lo que la gente no está acostumbrada. Todo es edulcorado. El *no* hay que practicarlo

pero con la obligación de que el alumno tenga la oportunidad de intentarlo de nuevo. Existe el derecho a equivocarse. No solo en el teatro. También en la vida. Prueba y error.

Al principio el aprendiz se frustra porque tiene que aprender a ensayar, equivocarse, comenzar de nuevo, hasta que encuentra (si tiene talento y vocación) ese ser que lleva dentro, que él mismo desconoce y finalmente se le revela.

El actor tiene que ensayar. Tiene que repetir, una y otra vez para llegar a lo óptimo. Hoy se ensaya menos, ya sea porque no hay tiempo o porque económicamente es costoso y está aceptada la idea de que con la memoria y los atributos físicos ya es suficiente. Al menos en nuestras latitudes es así. Desde ese lugar solo sale mediocridad. ¿Dónde queda el sentir?

Así este tipo de trabajo se convierte en una mentira tras otra. En los países donde el arte es más profesional y estricto, la educación se sostiene sobre el principio de no pasar el error por alto. Para ello hay tiempo, dinero y voluntad. ¿Acaso hay malos maestros? No, pero se ha impuesto una mala educación. Hay que aprender a aprender.

Tú puedes ser el mayor artista del mundo y ser una persona irascible, envidiosa y soberbia. Sé de lo que hablo porque yo tenía todo eso, pero fui deshojando la margarita con los años. Y es que, afortunadamente, hubo gente que me hizo ver que no se puede ser así, y que me enseñó con el *no* del maestro y el *no* propio. Uno no puede querer ser un ángel y un diablo al mismo tiempo. Puedes serlo si quieres... pero, ¿para qué llevar el peso del diablo si puedes ser nada más que un ángel? No con los demás: con uno mismo.

Cuando tienes delante a un ser humano sin experiencia que quiere hacer teatro, y te das cuenta de que tiene un potencial interior —porque el alma se denuncia por más que uno la esconda—, tienes que tener la valentía de decirle: no, esto no. Al actor hay que decirle que no para que se comprenda. Y explicarle por qué no es no. Es preciso hacerle ver con su cuerpo, no con su mente, que él o ella no está dando la energía ni la calidad en el espacio y en el tiempo que necesita para la expresión de ese personaje, y que su propio miedo, o ciertos manierismos, o simplemente una mala educación, le bloquean.

Así me enseñaron a mí. Yo tengo una manera de ver el teatro. Y sé que cada obra tiene un estilo, una vestimenta y un comportamiento especial que hay que descifrar. Como director de escena tengo obligación de compartirla y llevarla a una realidad comprensiva y diáfana para el espectador y para el espíritu.

La complejidad del teatro reside en que cada obra, de vanguardia o no, tiene sus necesidades, sus puertas secretas que solo la llave adecuada puede abrir. No todos la encuentran. Esto colisiona con el hecho de que a menudo los que dirigen no son directores de actores. Ese tipo de director al que me refiero se conforma con darle cierto movimiento a la obra, y generalmente no está capacitado para entrar al fondo, en la conducta humana y social de los personajes. Su verdadera preocupación es saber a quién hay que conocer e invitar, con quién hay que llevarse bien, cuales son los actores más importantes, quienes dan las subvenciones...

Buena parte del público, por su parte, paga por ver al actor que hizo lo mismo en la obra anterior o al que conoce por la televisión. Todo esto deja una especie de sinsabor. En el teatro no se pueden decir mentiras, aún en plena función. El actor sabe que lo que dice es mentira pero tiene que trasmitirla como si fuera verdad, y creer lo que dice profundamente.

Al terminar la actuación se quita esa chaqueta, que no es suya, y sigue viviendo su propia vida. Si es que puede. Lo difícil es desprenderse de ella, sacarse toda esa técnica de encima y vivir con naturalidad.

La máscara

Hay dos tipos de máscara. Primero está la máscara del ser humano, la que lleva la mayoría de la gente. Todo el mundo, podríamos decir. Pero cuando uno pone atención, se da cuenta de que la tiene y se la quita. La máscara, pum, se va al diablo y queda el corazón de la persona. “Ah, ¿cómo estás?, ¡qué bien verte!, ¡oh, qué bonito traje llevas!”: ahí tienes la máscara. Es fácil reconocerla.

¿Acaso hay que ser gentil? Sí. ¿No hay que vivir correctamente? Por supuesto. ¿Hay que sonreír? ¡Claro! Pero hay que hablar de un ser humano a otro ser humano, no como rige la sociedad de las falsas costumbres. Me quejo de esa necesidad de agradar, de ser falsamente buenos. Esa es la costra que hay que romper.

“Di tu palabra y rómpete”.

Esa es una de las tres frases con las cuales anunciaba el comienzo de cualquiera de mis cursos.

Otra era: “hay que volver a ser niños”.

La tercera, como decía Antoine de Saint-Exupéry en boca del Principito: “solo se ve con los ojos del corazón”.

Estas tres frases no eran solo una muestra de lirismo venido a menos sino que se desarrollaban en mi trabajo cotidiano, sin olvidarlas en un solo momento.

Eso en cuanto a la máscara interior.

En el transcurso de mi trabajo como hombre de teatro desarrollé la máscara a mi manera, como un elemento “quitamentiras”.

El cuerpo es la única cosa que siente: he aquí una clave. El cuerpo es un volumen. Nosotros somos la poesía. Nuestro es el movimiento. Y el cuerpo se tiene que expresar, ser él mismo. Existe —no descubro nada diciendo esto— un lenguaje corporal en cada uno de nosotros que es auténtico e irremplazable. Cuando uno ve a alguien a quien ama hay una magia que ocurre, una vibración. Cuando uno tiene miedo se le pone la piel de gallina. Cuando uno ve algo que le impresiona mucho, se sofoca. Todas estas son acciones imprevistas en la memoria muscular del cuerpo, que siempre es honesto, ético y sincero.

La máscara negra, con la que he trabajado muchos años, no tiene ojos ni aberturas en la que permitan manifestar expresión alguna, y sirve a la perfección para mostrar esta verdad. Cuando un actor se pone una máscara negra, todo

su cuerpo tiene que estar en estado de atención total consigo mismo. Si tiene que expresar amor, amistad, odio o cualquier otro sentimiento íntimo con la máscara, tiene que encontrar la síntesis profunda de ese estado y sentir esos elementos capitales del espíritu como si aparecieran por primera vez. Entonces se producirá la magia de sentir con toda naturalidad, y con toda su presencia, como ese ser único e indivisible que somos.

En torno a la emoción y el sentimiento

La emoción es como una cerilla. Se enciende rápido, da mucha luz y se apaga. El sentimiento, en cambio, es algo que queda constante, que está agarrado a la piel, que va por dentro y te acompaña donde estés.

Es lo mismo que ser intelectual o pensar. Uno piensa. Tiene que pensar, claro. Eso sí: debe hacerlo con el supramental, que es la parte libre y sana de nuestro cerebro. Pero si está todo el día dándole vueltas al pensar general, ya no tiene valor: elucubra y se transforma en una obsesión o en un mero acto intelectual sin importancia, que es a la vez una emoción sin control.

La emoción es producto del mental negativo. El objetivo es darle un sentido profundo a la verdad de ese pensamiento imperativo y categórico. Esa acción tiene que venir de nuestros centros vitales, y no llegar de un pensamiento sin control y equivocadamente errático.

La mayoría de los seres humanos son emocionales. Tienen una emoción rápida y después la olvidan. Un ejemplo: pongamos que se produce un atentado. Al día siguiente salimos en masa, conmovidos, a expresar nuestra enérgica protesta... y luego la vida sigue como si nada. Eso es pura emoción. Pero también existe otra gente que va a recordar toda su vida esa sensación que le ha cambiado la existencia. Esa otra energía, preciosa y eterna, que nos demuestra que somos humanos, es el sentimiento.

El sentimiento mayor de nuestra vida es el cuerpo. El cuerpo es el único que no miente y que reacciona como tiene que hacerlo, en el momento en que tiene que hacerlo. Lo que pasa es que lo cubrimos de mentiras. Pero debajo de la piel subyace esa magia verdadera, que reaparece de una forma instantánea e inesperada, profunda y continua, a veces en el amor de un hombre y una mujer, a veces al comprender que la muerte está a nuestro lado a cada minuto.

Ojo, la emoción es buena en su momento y en su territorio. Cuando un pueblo no tiene emociones está enfermo. Pero es momentánea. Es lo mismo que ser intelectual o pensar. Uno puede pensar. *Tiene* que pensar. Pero si está todo el día dándole vueltas al pensar, el pensamiento ya no tiene valor. El asunto está en el sentido profundo de cada cosa.

Del mismo modo que hablamos de emoción y sentimiento, podemos hablar de deseo y necesidad.

El deseo está asociado a la emoción. Uno *quiere* algo vagamente, y a los dos minutos *quiere* otra cosa. Como los niños. “Quiero esto, mamá”, dice la criatura. “Bueno, aquí lo tienes”, le dice la madre. Y el niño se olvida inmediatamente del deseo que tenía. Así somos los seres humanos, que seguimos deseando cosas como si fuéramos niños —como niños malcriados; ¡ojalá fuéramos niños!—, y así nos quedamos hasta que nos morimos. Y nos vamos sin nada. Sin habernos realizado.

La necesidad es cuando tienes hambre. Y hay que tener siempre hambre. Uno tiene esa necesidad de vivir y entonces se cuida. Cuando uno tiene una gran necesidad, esta se puede llegar a transformar en una pasión. Uno tiene que saber lo que es la pasión.

¿Cómo desarrollarla? Muy sencillo: sabiendo lo que uno desea. Y lo que uno *necesita*. ¿Cómo se consigue? Eso no lo puedo decir. Pero sí puedo decir cómo se siente. Cuando uno tiene necesidad de las cosas que quiere uno en la vida, en cualquiera de sus ángulos, se da cuenta de que es ahí donde hierve el fuego.

En cuanto a la vocación, es lo mismo: está ahí. La vocación es una pasión. No anida en el terreno de los deseos. La pasión y la vocación habitan en el mismo lugar, que es el sentir.

Hay que sentir, sentir constantemente. La gente evita sentir porque es mucho más fácil pensar, elucubrar, soñar. La acción es la acción. Uno tiene que *hacer*.

Si tienes una vocación y quieres ser pintor, tienes que pintar. *Accionar* para poder hacer. La gente *piensa* que quiere ser una cosa o *piensa* que quiere ser otra. Mucha gente quiere bailar o pintar. “Ah, yo quisiera bailar”. ¡Pues baila! “Oh, yo quisiera dibujar”. ¡Hazlo entonces! Y cuando hayas hecho mil dibujos dirás: sí, esta es mi pasión. Pero si haces uno y lo abandonas, y dices que tienes pasión, no vives la única y verdadera pasión de pintar.

Todas las grandes pasiones están justo sobre el estómago, en la base de un triángulo que abarca la zona sacrocoxígea, hasta el ombligo. Todo está en ese triángulo de fuerzas que abre todas nuestras pasiones hacia arriba. Tenemos siete chakras que nos movilizan durante toda nuestra vida. Hay muchos más, pero siete son los más importantes. El tercero es el lugar exacto. Si hay un bloqueo, hay un miedo. Y si uno, en atención, se da cuenta de que tiene un miedo, tiene que sacarlo de su alma. Solo entonces se activará ese número tres. Mientras sigas teniendo bloqueos o miedos — y hay infinitos miedos, todos los días: desde quedarse sin pelo o no tener dinero para pagarse un café, hasta llegar a viejo y no tener quien te cuide— la única manera es... no pensar. Sacarlo fuera mediante la acción.

La vida es aquí y ahora. Para vivir hay que buscar. Uno nunca termina de buscar.

Sorprendente aparición de la pintura



Aquella fue una época clave. Y no solo por el teatro. En el Buenos Aires de mitad del siglo XX había montones de funciones teatrales, pero también de bailarines, dibujantes, diseñadores... y también comenzaba la Nueva Figuración en pintura. En el Instituto Di Tella⁵³ —que fue una fábrica que hizo que en

Argentina se investigaran todas las nuevas formas de arte contemporáneo— me di cuenta de que también me atraía la pintura.

En medio de todo ese movimiento me di cuenta de que tenía una nueva necesidad que, y en medio de mi propia búsqueda

personal con respecto al teatro, venía a aportarme algo que me faltaba. Quise experimentarlo y empecé a pintar.

Empecé a garabatear con ceras Carandache, material que me pareció exquisito por las posibilidades que ofrece: puedes raspar, superponer... Más tarde hice mis propias pinturas con ceras *carnauba*, que calentaba y mezclaba con pigmentos y después lanzaba caliente sobre la superficie, un poco a lo Pollock.

Todo mi tiempo libre lo dedicaba a la pintura. Ninguno de mis amigos sabía que yo era pintor; todos me veían como maestro y director de teatro.

Buenos Aires era un hervidero de talento en esta época. Yo iba mucho al bar Moderno y más tarde al Bárbaro. Paseaba por la Calle Florida y tenía contactos cotidianos con Deira, Alonso, Noe, Macció, Polosello, Facundo Quiroga, Duarte, Di Stefano... También frecuentaba a actores y directores que cuando no estaban trabajando iban a estos lugares. Uno sentía que con el talento de todos ellos se levantaba el país. Hoy muchos se han ido.

Yo no buscaba vender ni exponer. En realidad cada vez que encontraba lo que proponía, cambiaba de estilo y entraba en otra búsqueda de otra técnica. Finalmente algunos galeristas comenzaron a ver mis trabajos con interés.

Pero lo que me dio más fuerzas fue que Rafael Squirru, director del Museo de Arte Moderno, que siempre venía al TAF a ver mis obras de teatro, apreciara también mi pintura

y me ofreciera participar en la muestra de inauguración del Museo con una de mis pinturas.

A mí solo me interesaba experimentar y trabajar. Hasta hoy, después de muchas exposiciones y de muchos cuadros vendidos, sigo con esa idea. Trabajaba en primer lugar para mí. Y también hacia arriba, para algo más elevado.

Muchos de esos trabajos se han perdido después de los viajes y mi propia falta de interés para documentarlas en el momento de venderlas, o bien por haber perdido contacto con aquellos que guardaban mis cuadros durante mis largas ausencias. Eso me ocurrió en España durante mi época de lacas sobre madera: varias piezas quedaron en casa de un amigo de esa época, y cuando volví a buscarlas dos años después habían desaparecido: mis obras y mi amigo. Parte de mi obra está perdida en el tiempo, o no está disponible para ser catalogada.

En cierta ocasión, en Argentina, dejé mis primeras obras hechas en cera dentro de unas carpetas de cartón, en casa de mi madre. Cuando volví años después fui a buscarlas y al levantarlas se me deshicieron en las manos. La humedad y la lluvia las habían destruido. Algunas que se salvaron, mi hermana las había regalado a sus amigos. Recuerdo que un día al volver a Buenos Aires tuve que renovar mi pasaporte, y mi hermana me recomendó a un inspector de Policía en el Departamento General. Al entrar a su oficina descubrí que varias de mis obras estaban colgadas allí y el Inspector me dijo que Rosa se las había regalado. No era momento para pedir su devolución: la policía era todopoderosa y yo necesitaba mi pasaporte para volver a Europa. Mi hermana también tenía

cuadros míos en su propia casa porque, según una invención suya, yo mismo se las había regalado antes de irme a Francia. Tras su muerte pude recuperar algunas de ellas.

Hoy me doy cuenta que uno vive de impresiones que recibe constantemente y nada en un mar de cosas que le atraen sin saberlo y que tarde o temprano toman vida, y manifiestan su propia luz a través de uno.

Yo he pintado por una necesidad interior, porque había una parte de mí que requería una armonización íntima. Y el teatro no es íntimo: tienes que trabajar en grupo, con el grupo y para el grupo. Frente a un cuadro estás solo ante la tela o el papel. Frente a ti mismo. Uno pinta solo.

Soy autodidacta. Nunca fui a una academia, ni tuve un profesor en el colegio que me hiciera dibujar. Ni siquiera hacía esos dibujitos que hacen los niños. No tuve esa infancia. Nunca tuve lápices de colores con los cuales hacer garabatos. Y no recuerdo ningún antecedente artístico en mi familia.

Llegué a dibujar y ser figurativo después de haber sido pintor abstracto durante mucho tiempo. Mis últimos trabajos fueron una especie de iconos cándidos, cinéticos y contemporáneos. Eran obras muy elaboradas donde mezclaba bases de polvos de oros y platas, después superponía color con acrílicos sobre los personajes y más tarde, con un punzón muy agudo, lo cruzaba con infinitas líneas que le daban ese aspecto cinético. Debo aceptar que mis ancestros rusos posiblemente hayan influido en mi técnica tardía, aunque no en el resto.

Visto ahora, no me sorprende la cara de perplejidad de los personajes de mis cuadros. Creo que muchos de ellos tienen ese “yo no sé” que marcó la historia de mi apellido y de mi familia. Y sobre todo tienen miedo. En mi pintura — en la figurativa, no en la abstracta— la mayoría de los personajes vienen del pánico a los cosacos, a los dictadores, o del miedo que uno tiene ante esta vida.

Las vestimentas y las expresiones de mis personajes tienen su personal fantasmagoría, pero también algo del miedo español de la época de Franco, de la dictadura argentina y también de la de Pérez Jiménez, de cuando vivía en Venezuela. Yo pintaba gente que se espiaba, que desconfiaba de su prójimo y de su vecino. Y viví mucho tiempo en medio de todo ese desastre.

De hecho me doy cuenta de que mis viajes han servido también para huir del miedo, del peligro, de lo que podía haber sido mi autodestrucción. Uno tiene inseguridades, pánicos, vacíos. Si escarbas emergen de tu ser, y siempre sorprenden.

Un ejemplo: tardé cuarenta años en comprender por qué mi pintura siempre ha tenido mucho brillo. Cuando yo era un niño solo tuve un regalo: un puzzle. Era muy elemental: las piezas eran triángulos, paralelepípedos, cosas así. Faltaba alguna. Pero eran lacadas. Muy brillantes. Y de ahí salió que pintara muchísimo en laca. Aparte de eso no había nada brillante en mi casa. Solo había tristeza y miseria.

Uno guarda sus recuerdos como un tesoro. Eso me lleva, no sé por qué, de un afecto a otro. A mi primer gran amor. O debería decir a los primeros.

El amor (y Evelina)

Me había enamorado perdidamente de una de mis alumnas en el Teatro de la Alianza Francesa. Se llamaba Alicia Páez. Le gustaba el teatro y tenía unas dotes extraordinarias para ese arte. Era una mujer de una delicadeza extrema. Ese amor fue muy hermoso y romántico, y también el primero. Al principio nos encontrábamos a escondidas y nos amábamos intensamente; yo tenía 29 años y no había amado a nadie antes. No había tenido tiempo. Había estudiado, discutido con gente, visitado bibliotecas, había ido al teatro, quería ser director... Pero, en mi ímpetu y necesidad de imponer mis criterios, ignoraba las complejidades del alma humana y mis verdaderos sentimientos personales.

Digamos que yo era un tipo furioso a quien solo interesaba el teatro, cayera quien cayera. Yo me creía un motor que iba siempre hacia delante y que siempre tenía razón. Ya me daría cuenta de que nadie tiene la única razón, y de lo terrible que es tener ese tipo de carácter. Más tarde aprendería a tener cuidado. Uno aprende así: equivocándose. Y mucho.

Perdí a aquella mujer. El culpable fui yo. Quedé muy tocado, porque yo tenía muchísimas mujeres a mi alrededor pero siempre trataba de estar enamorado. Sufrí como un loco. Aún hoy, casi 60 años después, rechazo y detesto a aquel viejo Jaime, que era una máquina a mil revoluciones. Se dice que los artistas siempre necesitan sufrir. Qué estupidez.

El caso es que en medio de todo ese dolor había una mujer muy cercana a quien yo no prestaba atención. Y que esta mujer, llamada Evelina, me dijo una noche: “Sé que estás enamorado. Sé que estás sufriendo. Pero yo estoy aquí por ti. Yo te quiero”. Ya estando juntos, durmiendo en la misma cama, yo seguía llorando por Alicia. Y Evelina decía: “No me importa”.

Ella me mantuvo, o me ayudó a mantenerme en esos tiempos, que no solo fueron difíciles por el duelo amoroso sino porque yo no tenía ningún respaldo de la Alianza Francesa y trabajaba sin recibir ningún salario. Ambos trabajábamos día y noche en el teatro, pero ella tenía más que yo: una casa en la que me acogió, y un coche. Para colmo mi madre, que jamás vino a ver una obra mía, me recriminaba mi dedicación al teatro, y me decía que jamás llegaría a nada con esa profesión. Pero Evelina quería por encima de todo que yo progresara. Y me ayudó a que lo hiciera.

Ella tenía sus propios problemas, porque su padre renegaba de ella y no aceptaba que viviéramos juntos, y eso la entristecía. Previamente se había casado y se había divorciado por lo civil, pero su matrimonio había sido por la iglesia y en ese momento las leyes argentinas impedían deshacer ese lazo.

Los días y los meses pasaban y un día descubrí que me había enamorado de ella. De repente comprendí que no solo el trabajo de la escuela nos acercaba sino que necesitaba toda esa dulzura de su presencia. Nos enteramos de que había unos abogados de México que prometían matrimonios por correo a los que estaban en esa situación y, como en un cuento de niños con final feliz, nos casamos. Sus padres se sintieron aliviados.

Celebramos nuestro amor con una vuelta al mundo. Habíamos conseguido ahorrar algo de dinero y su padre le había dado algo más. Así que, con nuestra escasa experiencia en este tipo de viajes y con nuestra juventud, nos fuimos.

Quisimos empezar por Canadá, pero sobrevolando el país vimos que había tanta nieve que decidimos seguir camino hasta Japón. Ignorando que había un mundo bajo la nieve cambiamos los billetes y nos fuimos a Tokio. Estuvimos allí cerca de un mes. Había conseguido una carta de la embajada japonesa en Buenos Aires y gracias a ello nos abrieron las puertas en cada sitio donde nos presentamos. Recuerdo que esa carta solo tenía un sello; ni siquiera estaba firmada. Sorprendentemente todo el que la leyó nos ayudó con su mejor sonrisa. Nunca encontré a nadie que nos la tradujera.

Aprovechamos el viaje para ver teatro. Asistimos a funciones de bunraku, kabuki, noh...⁵⁴ Vimos a la compañía Takarazuka⁵⁵: 360 mujeres bailando juntas en el escenario como en un show de Broadway. Fue una gran suerte: la gente tiene que esperar meses, pero a nosotros nos abrieron las puertas de par en par. La experiencia japonesa me abrió

las puertas del silencio, de los tiempos vitales y sumamente diferentes del teatro oriental, de su música, de su arte y de su cultura ancestral.

Comprábamos los billetes de avión en cada ciudad, sin saber nunca a qué hotel iríamos. Nuestro siguiente destino fue Hong Kong. Ahí dimos con un paraíso desconocido... Tan distinto de Japón, tan ordenado y pulcro, siempre con sus florecitas en las puertas... Aquí eran casas por todas partes, millones de personas a cada paso, usanzas desconocidas, tiendas de comida rebosantes... Toda esa exuberancia tuvo un efecto extraordinario para nosotros, que veníamos de una ciudad tan distinta como Buenos Aires.

De ahí fuimos a Singapur, que seguía siendo parte de un mundo nuevo y exótico; fue muy fugaz. Y llegamos a India. Aterrizamos en Delhi a las cuatro de la mañana y durante el trayecto al hotel, Evelina empezó a ver la pobreza, toda esa gente por el suelo, las ratas... entró en conflicto con el país y no pudo soportar tanta miseria. Nos quedamos solo unos días y luego quisimos ir a Egipto. En el consulado, en

Delhi, me hicieron rellenar un formulario en el que, entre otros datos, me preguntaban mi religión. Yo marqué "sin religión". Y no me dejaron entrar. Uno no podía no tener religión. El caso es que yo no quería marcar esa casilla. Yo me siento judío de nacimiento pero no practicante, y no quería formalizarlo en un papel. Para mí las grandes religiones se basan en el agradecimiento a la vida, y no estaba dispuesto a aceptar ninguna clase de racismo. Así que no lo hice.

Decidimos volver a Europa. Comenzamos por Italia. Fuimos a Roma, Florencia y Venecia, donde nos esperaba ese shock cultural de tanta hermosura y tanta belleza ancestral junta. Todo ese lujo, toda ese encanto que nosotros ni sabíamos que existía entre las esculturas de Miguel Ángel y más allá de las pinturas de Botticelli... bueno, yo ya sabía de su existencia, pero para Evelina era entrar por primera vez en el país de las maravillas.

Después vino Londres. Luego París... En una y otra ciudad vimos todo el teatro que pudimos con el poco dinero que nos quedaba. Terminamos nuestra vuelta al mundo y volvimos a Argentina.

Pasó el tiempo. El trabajo del TAF seguía con éxito y empecé a pensar en regresar a Europa para perfeccionarme. Desde hacía poco tiempo mi atención estaba puesta en un suceso prometedor al que veía grandes posibilidades teatrales: la llegada de la televisión en color. En teatro tienes un muro imaginario —la llamada cuarta pared— de seis, ocho o diez metros de ancho; en la televisión era nada más de 22 pulgadas. ¿Qué técnicas se podrían emplear? ¿Y cómo podría yo entrar en ese mundo nuevo?

Aquella aventura me dio ánimo para tomar una decisión muy meditada. Nadie se esperaba que en medio de un trabajo tan exitoso fuera a abandonar la dirección del TAF. Pero es lo que les anuncié. Les planteé dos escenarios. Si ellos se veían capaces de gestionar el teatro solos, suyo era. Si no era así, estaba dispuesto a posponer mi decisión.

Pero aceptaron. Uno de mis actores, Guillermo Bisso, se hizo cargo. Con el tiempo se contrataron sucesivos directores. Y poco a poco, a los dos o tres años, el teatro volvió a ser lo que había sido: un salón de actos. Ya no había impulso y la burocracia se impuso.

Adiós, Buenos Aires. Etapa cerrada.

París 65

Me había dado cuenta de que la televisión era el futuro del mundo. En el teatro podías tener 120 o 600 o 1200 espectadores, pero en la televisión eran millones. Además, como se ha dicho, la televisión ya era en color; eso era una novedad increíble. Si pensabas en la cultura, la televisión era el futuro.

Yo me propuse hacer una buena televisión igual que había intentado hacer buen teatro. Así que decidí volver a París, a ese París que quise siempre, estudiar allí televisión y adentrarme en materia teatral pero por intermedio de la pantalla. Quiero decir que no quise hacerme cineasta o documentalista: lo que me propuse fue hacer teatro por televisión. Quería comunicar a un público masivo la belleza que hay en el arte dramático. Esa era al menos mi idea; estaba en mi retina y en mi estómago. Quería trabajar en ello a toda costa. Logré una pequeña beca que me lo hizo un poquito más fácil. La experiencia duró unos dos años.

Teatro por televisión se hacía muy poco. Algo había, pero con los rudimentos de la televisión anterior: tres cámaras fijas,

actores recitando como en el teatro... Y yo soñaba con una televisión diferente, como la que se ve ahora en las mejores series, que a veces entra dentro de la psique del actor y permite desarrollar escenas fuera de la arquitectura de la obra teatral.

Pero para eso hacía falta técnica. Me puse a buscar qué directores estaban trabajando en cosas diferentes, y descubrí que el más importante era un hombre llamado Jean-Christophe Averty⁵⁶. Él, utilizando técnicas del cine mudo, lograba hacer cosas extraordinarias. Por ejemplo, hacía aparecer y desaparecer cosas. Hay que tener en cuenta que todavía no había tecnología digital. Cosas como aquellas no se veían en Argentina o España. Me di cuenta de que ahí había algo diferente.

Con mi suerte y también con mi insistencia habitual, ajena al desaliento, logré que me dejaran estudiar en la ORTF, al lado de Averty. Estaba siempre detrás suyo y de su equipo. Yo era el chico que les traía el café, pero me permitía la osadía de opinar sobre lo que se estaba haciendo. Y claro, ¿cómo se atrevía un *stagier*, que es como ahí se llama a los aprendices, a opinar sobre lo que decía el maestro? También con los cantantes se me ocurría hacerlo. Una vez, en un plató, Claude Nougaro⁵⁷ estaba cantando una canción en la que interpretaba como si estuviera buceando y se me ocurrió ponerme a darle indicaciones mímicas mientras ensayaba. Él me miraba con simpatía; seguro que se preguntaba quién era ese argentino — aunque mi francés ya era bueno — al que los técnicos miraban con cara de asesinos y le preguntaban cómo se atrevía a darle lecciones al mismísimo Nougaro. ¡Casi me echan!

Allí pasé horas y horas. Miré y miré. Aprendí y aprendí. No quise perderme nada. Observé obnubilado cada movimiento de Averty como si este fuera uno de esos prestidigitadores que saca monedas de la oreja de todo un auditorio. Y me dije: ese es mi camino.

Pero no pude recorrerlo en una temporada. Todavía no me dejaron. Volvería a intentarlo en pocos años. Antes de ello volví a España.

Teatro en tiempos de dictadura



Después de mi estadía en París, Evelina y yo decidimos reencontrarnos en España. En Madrid me ofrecieron impartir una clase en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Lo hice. Y me empezó a gustar

la ciudad. Encontré esta sociedad más humana; aquí era más fácil conversar con la gente que en Francia, tan fría, pragmática y sumamente intelectual. A mí no me interesaba la *gauche caviar* ni me interesaba ese mito, tan cultivado por los argentinos, de la vida en París. Yo necesitaba airearme un poco de eso, aprender y comunicarme con la gente, y aquí encontré lo que necesitaba. La peseta era débil comparada con el franco. Recuerdo que la gente era muy distinta incluso

físicamente: apenas había gente alta y delgada como hoy. España era el lugar, también para una generación de argentinos que empezaron a emigrar, huyendo de la dictadura militar.

Comencé a frecuentar el Café Gijón⁵⁸. Hice buena amistad con los pintores del momento. Hice migas con Antonio Quirós⁵⁹, por ejemplo. Y con Enrique Azcoaga⁶⁰. También vi a menudo a Francisco Umbral⁶¹, a Rómulo Macció⁶² —a quien ya conocía de Buenos Aires— y Waldo de los Ríos⁶³, que me hizo la música para “Ping Pong”, una obra de Adamov⁶⁴ que adapté para televisión.

También venía mucha gente de la televisión. Y la policía secreta también. Aún siendo los últimos años del franquismo, era una época difícil por la represión y censura reinantes. Yo no sabía nada de política. Sí, sabía que Franco era un dictador, pero no mucho más. Yo estaba interesado en crear un teatro social y humano, pero yo no sabía verdaderamente qué clase de crueldades se habían cometido y seguían ocurriendo aquí. A medida que fui entendiendo el horror que tenía secuestrada la libertad de este país desde hacía tanto tiempo fui desarrollando una conciencia política y adoptando una posición crítica, trabajando, casi como quintacolumnista, con mis herramientas, que eran las del teatro. Viví todo aquello desde la periferia bohemia del Café Gijón.

En aquellos días —estamos hablando de 1967— tuve la suerte de conocer a José Monleón⁶⁵, que era el director de los teatros nacionales y andaba buscando cosas diferentes. Era un gran tipo que hizo muchísimo por el teatro en medio del fascismo. Él me propuso dirigir “Esperando a Godot” en Madrid, encargo que acepté.

Estrenamos en el Teatro Infanta Beatriz. Era el primer Beckett que se hacía en un teatro nacional en la época de Franco (antes se había representado en el teatro universitario), y tuvo un éxito de público extraordinario. Los críticos —recuerdo a Laín Entralgo y Enrique Llovet, por ejemplo— escribieron maravillas, sobre todo acerca de los actores Rafael Arcos⁶⁶ y Arturo López⁶⁷. La única maledicencia que llegó a publicarse fue que la obra era fantástica pero que Beckett merecía la muerte por negar a Dios. Así era la censura.

Gracias a mi mentor y a Beckett había demostrado ser un jovencito con agallas para dirigir y hacer cosas. Entonces se me ocurrió proponerle algo a Monleón: hacer un montaje de Arrabal. Él contestó que no:

— Imposible, está mal visto, no le quieren, tiene mal lenguaje, siempre le censuran. El gobierno está en contra suya.

Yo insistí. Él terminó diciéndome que adelante.

Y dio la casualidad que Arrabal andaba en esos días por España. Vino a firmar su libro “Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión” en Galerías Preciados. Yo le conocía de París. Fui a verle y le hice la propuesta. Él se negó, argumentando que no aceptaría la censura. No le faltaban motivos para albergar malas expectativas: en aquella época los censores dejaban las páginas negras de tanto tachar. En mi Beckett, llegaron a dejar solo dos líneas en toda una página. Y además, cuando ensayábamos, había dos censores leyendo el libreto al mismo tiempo por si cambiábamos algo.

Arrabal me dijo que fuera a Murcia a verle y habláramos allí, pero me advirtió que mantendría su negativa. Fui en todo caso. Recuerdo una larga caminata por la playa pidiéndole por favor que creyera en mí, que quitara aquellas ‘malas’ palabras que había en la obra y que no gustaban. La censura haría lo que le diera la gana, pero yo sabría conservar el espíritu de “El arquitecto y el emperador de Asiria” porque sabía cómo había que dirigir la obra.

Después de pedírselo de todas las maneras posibles me dijo su última palabra: no.

Volví a Madrid. Ahí quedó la cosa.

Lo que sucedió es que él también volvió a Madrid una semana después, y que al llegar le metieron en la cárcel acusado de “blasfemias y ultraje a la Nación Española”. ¿Por qué? Porque en una de las dedicatorias que había firmado en Galerías Preciados —dio la casualidad que al hijo de un capitán de la marina— había escrito: “Me cago en Dios y en la patria”. Y eso en la España de Franco era un pecado mortal. Naturalmente el padre del lector le denunció. Los jueces pedían doce años de cárcel para él.

Arrabal se defendió diciendo que él realmente había escrito que se cagaba en “Patra”, que era su gata, y en “Deus”, imagen que se había inventado para excusarse. Pero esta excusa no le funcionó y entró en prisión. Hubo un gran movimiento internacional en favor suyo: Cocteau, Sartre, todos los grandes pidieron su liberación; especialmente Beckett. La justicia modificó la acusación y, para que la pena fuera menor

y al mismo tiempo lavar sus conciencias, le acusaron de “haber ingerido una gran cantidad de sustancias desconocidas” e intoxicación por alcohol. Tres meses después lo dejaron libre a cambio de su arrepentimiento. Pero cuando estaba cruzando la frontera de España y Francia, en el tren, Arrabal declaró: “Era verdad: me cago en Dios y en la patria y yo aquí no vuelvo más”. Cosa que no cumpliría, claro.

Más tarde, en 1969, cuando volví a París, alquilé un piso en el barrio de Saint Denis, donde casualmente también vivía él. Un día nos encontramos en la rue Sebastopol. “Hola Arrabal”, le dije. Y cuando iba a abrazarle él me separó bruscamente, me miró a los ojos y me dijo:

— Tú fuiste el que hizo que me metieran en prisión. Tú trabajas para la CIA.

Le miré y le dije: “estás loco”. Me di media vuelta y me fui.

Pese a aquello volví a trabajar con un texto suyo, “El triciclo”, en Los Ángeles, y hasta gané un premio con aquella obra. Y luego, en San Francisco, hice otra obra suya: “Picnic en el campo”.

En fin, así es la gente. O así son los escritores. Siempre me ha parecido complicado trabajar con escritores vivos. Por eso he trabajado con vanguardistas que estaban en otros países. O en tránsito.

Trabajando en TVE



Un día estaba sentado en el Café Gijón cuando vino un amigo que trabajaba como jefe de producción en Televisión Española. Joaquín Losada se llamaba. “Jaimes”,

me dijo, “nosotros tenemos realizadores de televisión, pero no tenemos directores de actores. ¿Quieres venir a trabajar aquí?”. Y yo le dije que sí. Era lo que soñaba.

Hice las dos primeras obras como director de actores. La primera fue una tragedia precolombina que se llamaba “Ollantai”. Evelina me ayudó los diseños de los trajes, que tuvieron como fuente de inspiración los dibujos de los libros de Historia de la Colonización.

La segunda fue “Las preciosas ridículas” de Molière —que adaptó Enrique Azcoaga—, con grandes actores de aquella época, como Irene Gutiérrez Caba⁶⁸ y Alicia Hermida⁶⁹. En este caso introduje pinceladas del arte moderno que se estaba desarrollando en Europa en esos momentos, totalmente desconocido para el público televisivo, ya que el arte extranjero era completamente ignorado por un medio empeñado en controlar la opinión pública.

En algunas escenas se veían, suspendidos en el techo, móviles al estilo de los de Alexander Calder⁷⁰, pero más voluminosos que estos y de visible mal gusto, porque lo que quería dar a entender es que esas nuevas ricas de la obra compraban todo lo más moderno que encontraban con el fin de ostentar, y así mostrar su “brillante” posición.

Con nuestro mejor humor, además del de Molière, poníamos el foco sobre esa nueva burguesía e intentábamos criticarla. Azcoaga y yo nos reíamos con lo que adaptábamos, y nos preparábamos para que nos censuraran la totalidad de la obra.

Los personajes tenían que quitarse de en medio todos esos objetos para poder hablar a gusto. También había cuadros cinéticos que se abrían y cerraban como flores carnívoras, y otros que lanzaban humo como si fumasen.

Las protagonistas cambiaban constantemente de escenario y de vestido, siempre con gran pompa y ostentación. Pasaban de un salón donde las alfombras eran tan gruesas que las hacían tropezar, hasta gimnasios de última moda con estrambóticos modelos de ropa en exclusiva. Las sillas con resortes donde

los actores no podían sentarse porque se deslizaban y caían constantemente eran utilizadas como bromas grotescas. Estas “preciosas” se vestían con trajes de hule, en plena moda en París en ese momento, solo por vanagloriarse de lo que habían pagado por ellos. Todo era grande y desproporcionado.

En la última escena de la obra bailaban en un gran salón de baile para el que habían comprado un juke-box panorámico; insertaban unas monedas y bailaban “Ticket to ride” de los Beatles, grupo que estaba prohibido por el régimen de Franco.

Todas estas transgresiones superaron la censura, y todo el trabajo presentado pasó como una emisión mas, sin importancia, que cumplía su deber: llenar un espacio entre la publicidad y el telediario de la noche.

Me pagaban menos que a un asistente, pero yo estaba en el paraíso. Al terminar estas primeras obras me ofrecí para dirigir también las cámaras en mis siguientes trabajos. Y me dijeron que sí.

Empecé a dirigir una obra detrás de otra. Hice un Pirandello⁷¹. Un Ionesco: “La cantante calva”, con Terele Pávez⁷². También algún clásico, como “Prometeo”, de Esquilo⁷³, con Nuria Torray⁷⁴ y Jaime Blanch. Y dirigí un Ibsen⁷⁵ muy bonito: “La dama del mar”. También hice “Ping pong” de Arthur Adamov, con actores como Mario Gas, José María Caffarell, Lola Lemos, Silvia Tortosa y Nicolás Dueñas entre otros. Fueron muchas obras, tanto en Madrid como en Barcelona, para espacios como Hora 11, Teatro de siempre, Comedia de humor... Hice unas veinte en tres años.

También fui director de programas juveniles durante un tiempo. En esos espacios realicé “El hombre de las mil manos” y “El cartero del rey”, de Rabindranath Tagore, y “El Principito”, que no pudo mostrarse porque la cadena no obtuvo los derechos de emisión.

En aquel tiempo me encargaron la dirección de varias obras en Radio Nacional de España y también una serie de seis obras de teatro francés en la Cadena SER, con el patrocinio de la embajada gala y con autores como Henry de Montherland⁷⁶, Jean Anouilh⁷⁷ y Jules Renard⁷⁸ entre otros.

Durante ese tiempo en Televisión Española intenté que mi trabajo tuviera la calidad que había visto en las televisiones europeas, y a la vez poner al día la cultura francesa y latinoamericana que adaptaba o realizaba. Era un teatro dentro del teatro, naturalista y humano, sin esos acartonados gestos teatrales que no sirven realmente al espíritu de los grandes autores, y que hacía todo lo posible por transmitir a mis actores. Entre estos profesionales, hambrientos de una televisión diferente, recuerdo a Antonio Iranzo, Tina Saenz, Ana Maria Barbany, Rafael Anglada, Elena Maria Tejeiro o Emilio Laguna, que me ayudaron inmensamente. Recuerdo con todo cariño a Mercedes Villaret, mi asistente en muchas de esas realizaciones, con quien trabajé intensamente. Entre los dos construimos ese sueño de tratar de hacer las cosas mejor. Al menos lo intentamos.

Las circunstancias técnicas eran terribles: grabábamos 55 minutos en una mañana, desde las ocho hasta las dos de la tarde. ¡55 minutos de teatro en televisión en una mañana! Imagínate lo bien preparado que tenías que ir.

Había directores que ponían tres cámaras, y que estas captaran, en planos generales y casi sin ensayar, lo que pudieran. Yo en cambio exigía muchísimo a los actores, que antes de aceptar el trabajo conocían mis exigencias. Entre estas estaban memorizar estrictamente sus posiciones en el plató para que las cámaras pudieran hacer planos más cerrados, hacer ensayos extraordinarios no pagados, y trabajar bajo la presión de que si no terminábamos las grabaciones en una mañana, TVE no los emitía. Pero eso nunca ocurrió. Muchos de estos programas, eso sí, fueron destruidos por la propia televisión, que recicló las cintas para grabar otras emisiones. Otros se perdieron en unas inundaciones que sufrieron los depósitos. Otros, seguro que permanecen en los archivos. Solo conseguí cinco de aquellas obras, que tuve que comprar a alto precio.

Mi mayor agradecimiento a la España de estos años es para los técnicos. Trabajaban conmigo más que con nadie. Llegaban incluso a venir a los ensayos. Y hacían cosas por mí en contra de la norma del momento, porque estaban cansados de trabajar de manera mecánica. Recuerdo mucho a los decoradores, que también se inventaron cosas increíbles para mis obras. Fue un momento mágico e inolvidable, en el que mucha otra gente —realizadores como Pilar Miró, Chicho Ibáñez Serrador, Alberto González Vergel— luchaban por hacer una televisión diferente. Hay que tener en cuenta que en esa época TVE era un puro instrumento de propaganda del régimen.

¡Y las cosas que hacíamos con el montaje! Estas obras se editaban con dos bobinas de cinta abierta de una pulgada en las cuales tenías que cortar y pegar cada plano manualmente. Cada corte era un trabajo artesanal. Imagínate si hacías

cincuenta cortes, como yo acostumbraba, el trabajo enorme que había que hacer. En “La cantante calva” de Ionesco, que si no recuerdo mal fue mi primera dirección en esa época, hay cientos de cortes.

Recuerdo que en mi delirio le dije a un operador de cámara que me hubiera gustado tener una óptica ojo de pez y otra óptica caleidoscópica para aquel Ionesco. En toda Televisión Española no existía esa clase de materiales. Él me preguntó para qué lo quería, y yo se lo expliqué: “Mira, yo conozco muy bien a Ionesco, y sé que es un hombre que repite las cosas”. Y le conté que en “Víctimas del deber” hay una escena donde un hombre le pide una taza de café a su mujer y ella viene decenas de veces con tazas de café que se amontonan y se amontonan y se amontonan...

Yo conocí a Ionesco en París porque había ganado un premio haciendo una obra suya, “Víctimas del deber”, en Argentina. Un día le fui a ver y me invitó a su casa. Y ahí descubrí su afición por los huevos de cristal; tenía centenares, porque resulta que él tenía una obsesión con las cantidades. Si uno se fija se da cuenta de que en alguna obra le gusta repetir y repetir. Por ejemplo en “Las sillas”. Ahí aparecen sillas, sillas y sillas. Entonces el caleidoscopio daría la sensación de repetición.

A los tres o cuatro días apareció el operador. “Ven, vamos a probar esto”, me dijo. Y puso sobre la óptica de la cámara normal una óptica caleidoscópica. Todo empezó a transfigurarse maravillosamente. Le pregunté de donde la había sacado. Y me contestó que la había fabricado.

¡Había hecho la óptica en su casa! Y después me enseñó la de ojo de pez. Y la instaló. Claro, la gente cuando luego vio esto en la televisión alucinó. Además el público estaba acostumbrado a planos generales. Y yo empecé a meter planos cortos y cinematográficos con los que entrar en sus casas y despertarlos. Seguro que muchos espectadores no terminaban de ver mis programas y apagaban el televisor porque no comprendían a estos autores ni las técnicas contemporáneas que yo traía. Otros sí. Yo creo que me permitían seguir trabajando porque les traía obras desconocidas aparentemente no conflictivas que ni ellos mismos veían muchas veces.

Lo que pasó al final, no solo en España sino en todo el mundo, es que los programas dramáticos dejaron de hacerse porque eran muy caros comparados con las películas americanas que comenzaron a invadir el mercado a mejor precio. Y eso que pagaban una miseria a técnicos, actores y directores. Así fue como el teatro en televisión fue desapareciendo.

Evelina me acompañó el primero de los tres años que estuve en España. A ella no le gustó la experiencia, por Franco y por lo complicado de vivir bajo su régimen, y también porque echaba de menos a su familia.

Convinimos hacer un paréntesis en nuestro matrimonio. Para nuestra sorpresa, cuando indagamos en los términos de nuestro enlace, descubrimos que aquella boda nuestra en México había sido un timo. No nos habían casado realmente. Quedamos en volver a estar juntos en Buenos Aires, cuando

terminara mi trabajo en España. Nos escribimos durante un tiempo y después, por causas muy dolorosas, tardé veinticinco años en volver a saber de ella.

Yo había pensado en regresar y trabajar en Argentina. Pero un gran acontecimiento cambió mis planes: el mayo francés del 68.

Quise ver la revolución y todo lo que estaba pasando en París. Fui para allá. Y ahí me quedé ahí diez años.

Mayo del 68



Yo me sentía eufórico al ver que el mundo se movía. Pero llegué tarde. Las manifestaciones y la acción se fueron diluyendo muy rápidamente, y con estas las posibilidades revolucionarias. La policía estaba apagando los últimos rescoldos del movimiento. Utilizaban sus capas, reforzadas con bolas de plomo en los bordes, como armas para acallar toda protesta. Pude comprobar en mis carnes su dureza. Gases lacrimógenos y potentes chorros

de agua completaban la ofensiva. Después llegó lo que se llamó 'la recuperación'. Al año ya estaba Coca Cola haciendo anuncios con el puño arriba. La tristeza volvía a la sociedad. Vi perderse el mayo del 68.

Yo ya hablaba francés, había trabajado bastante y había ganado algunos premios, pero en París nadie tenía por qué saberlo. Era un recién llegado que transitaba por aquellas calles sin conocer a nadie. La ciudad seguía en plena fiebre creativa. Y yo, donde había algo nuevo e interesante, me metía.

Conseguí una habitación de servicio, sin baño, en pleno barrio de Montparnasse. En el 32, creo, de la misma rue Montparnasse; a tres pasos de La Coupole. Tenía un Fiat que me había comprado en España, pero no pude pagarlo y tuve que volver a Madrid a devolverlo.

Me enfoqué en intentar dirigir, en francés, en la televisión francesa. Pensaba que mi experiencia española serviría para algo. Ya había visto las maravillas que estaban haciendo con el color, con los movimientos de cámara, con los medios que empleaban...

Después de meses de espera pude entrar como segundo ayudante en el plató... para finalmente ser tratado como un camarero. Yo veía lo pasaba en la escena pero no podía intervenir ni opinar: para lo único que tenía utilidad era que podía traerles refrescos al plató cuando me lo pedían. A pesar de todo yo prestaba atención a todo lo veía y me sentía agradecido de que aún en esas condiciones pudiera aprender de ellos.

Me encontré con Averty. En este momento yo estaba a la espera de una beca, y me ofrecían los papeles para ir a Estados Unidos, pero lo dejé pasar pensando que iba a seguir mi camino en París. Finalmente esto no fue así. Fue muy duro, porque todavía faltaba un tiempo hasta que me dieran la oportunidad en el Instituto de la Recherche Audiovisuelle de la RTF, que entonces dirigía Pierre Schaeffer⁷⁹.

Tuve que esperar hasta 1973 para poder hacer mi primera aportación a la nueva televisión que se estaba haciendo en Francia. Se trataba de “Problemas y trabajos prácticos”, de Jean Tardieu⁸⁰. Seguí mi intuición y proyecté lo que en esos momentos sentía: una televisión rápida, movida, con el color que generaban las técnicas digitales que arrancaban en esa época, y que yo estaba ansioso por aplicar en el teatro. La música me la hizo Edgardo Cantón⁸¹, que era mi amigo y también amigo de Julio Cortázar, a quien conocería pronto.

No me aceptaron aquel trabajo. Pero yo me sentía a gusto conmigo mismo; el resultado me parecía interesante y diferente. De hecho poco tiempo después descubrí que lo que yo había producido en esos 21 minutos de experimentación, empezaba a verse en anuncios de compañías discográficas, y que ese mismo estilo que me habían rechazado comenzaba a emplearse cotidianamente en comerciales de esa época. Aún con ese sabor amargo, mantuve mi orgullo por el trabajo realizado.

Recuerdo que en aquellos días, a principios de 1969, empecé a fumar hachís. En esos días mi sensibilidad se abrió repentinamente al dibujo. Los porros contribuyeron a esa

experiencia, y de ahí salieron muchísimos pequeños trabajos en papel cromo, muy líricos y algunos hasta divertidos. Cultivé el hábito de fumar durante un año, y agradecí lo que despertó. Luego me di cuenta de que no lo necesitaba y me despedí de ello como de un amigo que jamás volvería a ver. Pero en esa nube dibujé mucho.

Analizando ahora toda esa parte de mi vida creo que mi experiencia con el cannabis fue motivada por cierta decepción: de ver diluirse los movimientos revolucionarios; de no poder aplicar lo aprendido en la televisión de España; de sentirme perdido en un París que no me correspondía y con gente que no me escuchaba (cosa a la que tenían todo el derecho, claro está). Por otro lado también asocio aquella pulsión cannábica a las mismas razones que me llevaron a conocer los prostíbulos: la necesidad constante de buscar situaciones y sensaciones, de conocerme mejor. Para mí la experiencia fue la misma que para Baudelaire tomar ajeno. Y me di cuenta de que salían de dentro de mí cosas que yo ni me esperaba. Fue mi única experiencia con las drogas. Lo hice para abrirme. Uno no sabe lo que tiene dentro, y si deja de buscar, se muere. Y yo no quiero morirme, ni aún hoy.

Los dibujos empezaron a amontonarse. Y tenía un amigo, Pierre Cateau, que era anestesista, al que le gustaba mi trabajo. Un día me presentó a un amigo suyo alemán que me compró cuatro o cinco dibujos. A 100 francos o así; poca cosa, pero me dio la alegría de ganar mi primer dinero como artista plástico. Este amigo me dijo que tenía otro amigo en Bonn al que le gustaba mucho el arte y que le iba a enseñar mis dibujos. Poco después me dio una buena noticia: quería exponer mis dibujos allí.

Viajé a Alemania durante dos o tres años para hacer exposiciones en Bonn. Ahora ya tenía un cochecito en París, un Peugeot, e iba cargado de dibujos que vendía allí. No me fue nada mal. En mi tercera visita volví con casi 6.000 dólares en los bolsillos; había vendido prácticamente toda la colección que había llevado.

Los dueños de las casas donde exponía siempre fueron gentiles conmigo; vaciaban sus casas y dejaban todas las paredes abiertas para colgar mis cuadros. Hablaban con los posibles compradores y se ocupaban de vender mis cuadros. Yo vagaba por ahí sin ego ni ansias de fama; mi objetivo era trabajar y nada más. Me sentía como una presencia ajena, feliz por lo que ocurría pero aburrido también por no poder comunicarme con los asistentes, que me hablaban, siempre con una copa en la mano, una especie de francés incomprensible. Era como estar en otro mundo, sin poder abstraerme, además, del secreto sentimiento de que toda esa gente simpática alrededor mío eran descendientes directos de los soldados de Hitler en la última guerra.

Así sobreviví en aquellos días, que no fueron fáciles pero que nunca fueron tan duros como para que me sintiera derrotado. A pesar de todo la ilusión y la energía estaba ahí.

Bastante tiempo después, por esa fuerza del destino que siempre me acompañó, o quizá por mi propia perseverancia, logré que la televisión francesa me diera la oportunidad de dirigir una obra de larga duración. Fue "Los conquistadores del imperio", una tragedia burlesca de Boris Vian.

Estaba muy nervioso ante la perspectiva de entrar en un medio tan avanzado, con técnicas modernas y desconocidas en España, y desconocidas para mí, claro está. Tenía que defenderme con lo que había aprendido, pero sentí que mi punto fuerte estaba en la comprensión de las obras y en mi experiencia como director de actores. Saqué fuerzas de flaqueza y comencé los ensayos.

Boris Vian era un tesoro público en Francia, venerado por sus libros, sus canciones, su vida y su libertad. Y yo era un suramericano aparentemente ajeno al autor, que además hablaba su idioma con un acento raro. Debía demostrar estar a la altura.

Trabajé con un elenco increíble —Micheline Presle⁸², Andrea Ferreol⁸³, Albert Simono, Stephanie Loik— y con magníficos técnicos. Edgardo Cantón me hizo la música. El proyecto despertó mucha atención en los medios más prestigiosos del país, incluidas las páginas de *Le Monde* o *Le Figaro*. Paul Guimard, ex-ministro de François Mitterrand y uno de los intelectuales más respetados de Francia, hizo la introducción de la obra, y habló con grandes elogios de mi trabajo y mi visión de la obra.

Gracias a ese montaje conocí a Úrsula Kubler⁸⁴, la viuda de Vian. Él se había muerto hacía un par de años en la butaca de un cine, de un ataque al corazón, del disgusto al ver la adaptación de su obra "Escupiré sobre vuestra tumba". Recuerdo que Úrsula me dijo: "Si hubiera visto tu versión de "Los conquistadores" no se habría muerto". Ella estaba entusiasmada conmigo y nos hicimos muy amigos,

me presentó al gran maestro de teatro francés Jean Louis Barrault⁸⁵, entonces director del Teatro D'Orsay. Úrsula quería que trabajáramos los tres en otro proyecto de Vian, “Descuartizamiento para todos”, pero finalmente no se llevó a cabo.

Conocí a mucha gente importante en esa época. Cantón me presentó a Cortázar, que había visto el trabajo de Boris Vian y lo había apreciado mucho. Nos encontramos varias veces en la cafetería de la Unesco, donde Cortázar trabajaba como traductor. Recuerdo que me pareció más joven de lo que realmente era, y que me cautivó su sencillez y simpatía. Lo pasamos bien charlando sobre cuáles de sus obras podríamos adaptar y montar juntos. Desafortunadamente otros trabajos nos separaron y tardé mucho en volver a París, así que ese proyecto tampoco se materializó. Mucho después, en San Francisco, dirigí uno de sus cuentos, “La isla del medio día”, en la Western Public Radio. Yo mismo lo narré; fue un pequeño homenaje que realicé con inmenso gusto.

Muy a menudo veía a Jean Paul Sartre⁸⁶, a quien, por esa timidez que siempre llevo conmigo —y a pesar de haber montado, en francés, “A Puertas Cerradas”—, nunca hablé. Frequentaba un café en el Boulevard Raspail, al lado de la Escuela Superior de Arquitectura, donde tenía mi escuela de teatro.

Mientras tanto vivía de hacer un programa de radio para la Radio Televisión francesa. Se llamaba Televisión en Francia, y se emitía desde París a todos los países de lengua hispana por onda corta. Una vez por semana le contaba a la audiencia

lo que pasaba en la televisión nacional. Así aprovechaba para incluir mis crónicas del movimiento teatral en París y en el resto del país. No ganaba mucho pero con la acreditación de periodista de la ORTF podía ver espectáculos fuera del alcance de mi bolsillo. Esto duró bastante tiempo.

Poco después del Boris Vian me contrataron para hacer una serie, “Los misterios de Nueva York”. Se trataba de una adaptación de una serie de historietas publicadas en prensa en Estados Unidos a comienzos del siglo XIX. A lo largo de los 12 capítulos de media hora —seis horas en total, que se emitieron en todos los países francófonos del mundo— se iba contando una trama alrededor del descubrimiento del petróleo: terratenientes, avaricias, corrupción, guerras con los indios, peleas en tabernas, muertes inexplicables... Pasiones y odios que aún hoy son actuales.

Todo eso se hizo en un plató de 70 metros cuadrados, una vez más con la colaboración de extraordinarios técnicos.

Me llamaron porque por un lado yo era director de actores, pero por otro tenía cierta intuición respecto a la técnica con la que se iba a trabajar. El sistema que utilizaban se basaba en el uso de una única cámara en el set; esta no se podía mover hacia los actores, solo hacía barridos laterales y zooms. El secreto estaba en que la cámara incorporaba un proyector de dispositivas que proyectaba sobre el mismo plano de la cámara, de manera que los actores podían pasar delante de la cámara sin interrumpir la luz. El objetivo de este sistema llamado Transflex —que la propia televisión nacional había creado pero que no lograba sacarle partido—

era ahorrar gastos utilizando proyecciones irreales mezcladas con escenografía real. Como resultado, en el mismo plano se podían ver muebles falsos dibujados al fondo y un sofá real en primer término.

Mi jefe de fotografía, Phillip Bataillon, los decoradores, los escenógrafos y yo, creamos montones de escenarios para las múltiples intrigas que había que rodar: batallas de indios contra colonos blancos, carrozas que en las pantallas parecían moverse arrastradas por caballos, bares de mala muerte donde se explotaba a menores, barrios chinos con toda su pobreza, rascacielos de Nueva York... Yo no sabía mucho de cámaras ni de fotografía, pero tenía algunas ideas sobre lo que había que hacer.

Y no debían ser tan malas ideas. Sucedió que tras asistir a los ensayos y a la primera semana de rodaje me anunciaron que estaba despedido. Pero a los pocos días, cuando vieron el material revelado —filmábamos en 35 mm— volvieron a llamarme para disculparse y decirme que aquello era una maravilla. Lo que había soñado lo había realizado. Seguí trabajando durante un año.

Estuvimos rodando en ese plato durante unos meses y en abril del 1976 se presentó por fin, en Francia y en todos los países francófonos. Las críticas fueron fabulosas, y en una de ellas, publicada en *L'Humanite*, se dijo que con ese trabajo se habían renovado los principios de las series de televisión en Francia.

Así fue esta época. Tuve mi propia escuela. Me mantuve trabajando en televisión y en radio. Viajé varias veces a Alemania a exponer mis pinturas. Fui muchos años a Avignon

a ver teatro. Me alimenté de la escena en París (y representé en el Teatro del Este de París “El campo”, obra de Griselda Gambaro⁸⁷, con música de Astor Piazzolla⁸⁸ que él mismo me ofreció tras un bonito encuentro).

Pero comencé a sentir el estrés de todos esos años, de trabajar sin parar. Sentía que algo dentro de mí me pedía concentrarme y ponerme frente a mi propio espejo. Reconocí que estaba cansando.

Entonces, por casualidad, en una de mis charlas con Edgardo Cantón, descubrí que estaba metido en algo. Era un misterio que guardaba; además, siempre se le veía radiante. Después de mucho esperar logré que me hablara de su grupo *sufi* y de su maestro, Omar Ali Shah. Después de mucho esperar, por fin conocí a ese hombre, al que también llamaban Agha.

II

La tradición

Antes del maestro está el alumno que busca al maestro. Lo importante es que el maestro está en todas partes. Pero, ¿qué significa esto?

Hubo maestros que hacían catedrales. Hubo maestros que forjaban el hierro. Y hubo, y aún hay, maestros que forjan la mente y el espíritu.

Supón que eres ingeniero. Entonces sabrás hacer puentes. Pero tal vez no sabes cómo valorar al ser amado. O a tus hijos. O cómo tienes que hablar con tus camaradas. O cómo tienes que medir tu orgullo. Pero eres ingeniero y ganas mucho dinero. Ya está. Te das por satisfecho y crees que no necesitas nada de nadie. Y mucho menos de un maestro.

Solo busca el que está insatisfecho e inquieto; quien desea encontrarse a sí mismo. Eso requiere trabajar dentro de uno intensamente. Esa tarea nunca termina.

El maestro es alguien que sabe. Que te indica el camino. Hay un mundo de maestros en cada aspecto de la vida. Hombres y mujeres que enseñan al que lo necesita. Que abren puertas, ventanas, caminos de saber. Hay maestros que forjan el sentir y el espíritu.

En el camino del sufismo, el maestro es alguien que ya ha caminado por la senda que tú quieres transitar. Tiene el conocimiento de la propia experiencia y de la transmisión de una cadena de maestros, y usa ese conocimiento con infinita paciencia para que cualquiera que lo desee comience a recorrer su propio camino de su mano.

El Sayed Omar Ali-Shah, a quien también llamábamos Agha, era nuestro gran maestro. Le recuerdo sentado en una carpa, recibiendo uno detrás de otro a la gente que quería entrar a hablar con él. Cuando me llegó el turno, entré. Él no dijo nada. Fumaba. Me dejó hablar y hablé. Entonces le expliqué que yo me sentía muy bien y que no tenía ningún problema, pero que en cualquier caso quería entrar en el grupo para investigar, porque me atraía todo aquello. Entonces me dijo:

— Ah, muy bien, si estás tan bien como dices y quieres entrar, adelante.

Esa fue la entrada. Pero lo que yo no sabía era que eso de que yo ‘estaba bien’ y ‘tenía interés’ eran veleidades. Lo que me esperaba era otra cosa: ir al principio de mí mismo y volver a empezar. Por aquel entonces no tenía ninguna noción de qué es la búsqueda. ¿Enfrentarme a mí mismo para descubrirme? No tenía más que algunas armas precarias con

las que defenderme. Yo era un tipo que hacía teatro, televisión y pintaba, y aparentemente todo iba viento en popa. Lo que ignoraba es que entrar en este trabajo no era arreglar unos defectillos en la consciencia. No. Había que desmontar todo el motor, engrasar cada una de las piezas y volver a montarlo de nuevo, y eso solo después darte cuenta de que había que volver a empezar. Entré en el taller de mí mismo y nunca más dejé ese camino.

En la tradición sufi simplemente tienes que tener hambre, saber abrir los ojos y los oídos para conocerla y practicarla para encontrar la luz, ser uno e indivisible y llegar por lo menos a un estado de corrección pasable. Hay momentos en que todo parece estancado y nacen las dudas. Pero el movimiento sigue, paso a paso, como una revolución que va por dentro, arrolladora e incansablemente.

Había que descubrir todos esos atributos, nadar en muchos ríos para percibir, aunque sea de lejos, la Divinidad.

Ese es el verdadero trabajo.

Para aprender no tienes que inscribirte y ser buen alumno ni usar trucos raros para ganarte al maestro; simplemente tienes que *tener una necesidad*. Agha vio que yo tenía una necesidad de aprender —algo que uno nunca termina de hacer—, y que podía *aprender a aprender*. Eso es lo que él enseñaba.

Los primeros años fueron muy inconscientes para mí. Yo había entrado en un grupo, y creí que con eso ya empezaba

a entender. No me daba cuenta de que no era más que un trastabilleo tras otro, ni percibía las disculpas que me concedía a mí mismo para aparentar saber. Cuando empecé a asimilar esa enseñanza —y eso ya fue con los discípulos de Agha— me di cuenta de que el trabajo era una cosa mucho más seria.

Agha era el espíritu. Él venía de una familia de maestros de enorme importancia en Oriente. Su tío había sido rey de Afganistán; su padre lo hubiera sido también si se hubiera continuado la tradición y si el país no se hubiera destruido con la llegada de los talibanes. Él y su hermano Idries Shah⁸⁹ —a él no le conocí pero leí sus libros— eran príncipes, pero no desde el punto de vista de la opulencia, sino del espíritu. Portaban tradiciones y conocimiento de miles de años; uno no es maestro por antojo, sino porque forma parte de una cadena de maestros. Alguien te enseñó, luego esa persona desaparece y sigues tú el camino del otro. El conocimiento se va pasando de maestro a maestro, generalmente por vía oral. El sufismo sistematizó su enseñanza en diferentes órdenes. La orden a la que pertenezco, con toda gratitud, es la Naqshbandi.

Los sufís, como los judíos y como todos los monoteístas por lo general, han sido perseguidos a lo largo de la Historia. De ahí su cultivo de lo secreto. Ellos tenían un lenguaje, un sistema que también los grandes poetas místicos han empleado en la escritura de sus poemas. Dentro de la poesía existen —según yo comprendo, y puedo equivocarme— mensajes cifrados con la posición de las letras o los números. Hay preciosos libros de lenguajes casi secretos escritos en esa clave, como el Abjad⁹⁰. Así pasan sus mensajes. Mensajes de paz. Mensajes espirituales. Lecciones de vida.

En el sufismo te enseñan muchas veces a través de cuentos, pequeñas historias muy sencillas en los que hay alguien muy cándido y muy tontito, personajes de pueblo como Mushkil Kushá o Nasrudín⁹¹.

Ahí va un ejemplo.

Nasrudín tenía un burro. Y vivía en la frontera. Todos los días la cruzaba con su burro. Iba a por leña por la mañana y volvía por la noche. El aduanero, del que se había hecho amigo, siempre le paraba y comprobaba que no hacía contrabando. Pasaba el tiempo y Nasrudín era cada vez más rico. Ya en la vejez, Nasrudín estaba en su lecho de muerte. Entonces vino el aduanero y le hizo una pregunta: “¿Cómo te hiciste rico? Yo siempre te revisaba la leña y nunca te vi traficar con ninguna otra mercancía. Cuéntame, ¿cómo lo conseguiste?”. Y después de un silencio, Nasrudín le contestó: “Yo traficaba con burros”.

Cuando uno está en contacto con esta gente tan extraordinaria y tan generosa, sabios que te hablan durante horas y horas —como Agha, Luis Ansa, Alfredo Offidani o Ron Kane, de quienes voy a hablar—, es importante tener los ojos y las orejas bien abiertas. Mucha gente que está en la búsqueda de la enseñanza entra sin percibir en qué dirección viajar. Llegan atraídos por el nombre del maestro, como si fuera una estrella del rock o un famoso del mundo del cine. Inmediatamente lo admiran, lo idolatran y lo ponen en un pedestal. No reconocen la profunda labor, atención y obligación de trabajar sobre sí mismos, que es lo único que importa. Hacia adentro.

Lo que uno tiene que aprender es a escuchar. Tan pronto dejas de escuchar y —como en el cuento del aduanero y del burro— de poner atención, te pierdes lo principal de la enseñanza.

Ese fue el descubrimiento de Agha: la atención.

Luis y Alfredo

Todo tiene que salir de la medida que uno tiene de sí mismo. Del orgullo que uno tiene. Del ego que uno tiene. De la modestia que uno tiene. Y de saber que uno no sabe.

Maestros hay, pero también hay muchos charlatanes. ¿Cómo mides a un maestro al lado de un charlatán? Abriendo toda tu percepción te das cuenta si el falso maestro repite lo que dicen los libros mecánicamente o si copia a otros con total desparpajo. ¿Cómo te das cuentas de si es uno o es otro? Con la experiencia ves claramente si aprendió en los libros o en su propio trabajo personal. O si habla el corazón. Estar ante una enseñanza que viene de cualquiera de esos lugares es el mejor regalo que se puede encontrar en la vida.

Luis Ansa y Alfredo Offidani eran la mano izquierda y derecha de Agha. Ellos mismos llevaban consigo sus propios legados: el primero de los chamanes suramericanos, el segundo de una larga tradición de familia.

Luis era un apasionado. Había llegado del norte de Argentina a Buenos Aires. Nunca supe de donde era exactamente. Nació en el norte del país, pero cuando le preguntábamos donde, sonreía y decía que un chamán no tiene historia. En realidad tenía muchas. Luis nunca fue a la Universidad; lo que enseñaba lo aprendió con chamanes nahuales de Perú, Bolivia y México —los países donde se formó— y también en la tradición sufi. Después vino a Europa y se casó con France, la maravillosa mujer que le acompañó hasta el final. Tuvo una vida increíble.

Era pintor. Al inicio de su carrera, joven y recién casado, un día antes de su primera exposición en París, se incendió su taller, perdió todo lo que tenía luego y tuvo que volver a empezar de cero. Pasaron los días. Una mañana Luis estaba sentado en ese taller vacío y quemado cuando de repente llamaron a su puerta. Era un señor chino preguntando si conocía algún maestro experto en la técnica de la laca. Luis le contestó que no.

Se pusieron a hablar, y en medio de la conversación, al enterarse de que Luis era pintor, el chino le dijo que en ese caso él podría enseñarle el arte de la laca, si él tenía tiempo. El maestro laquero se quedó con Luis mucho tiempo y cuando él ya dominaba la técnica desapareció sin dejar ni rastro. Nunca más se supo de ese señor chino que llamó a su puerta.

Luis nos contó esta historia y mil más, pero lo más importante eran sus enseñanzas: cómo te enseñaba a vivir mejor, a comprender tu cuerpo. También era un acérrimo defensor de las mujeres y del feminismo.

Luis nos hacía compenetrar y protegernos, aprendiendo con la Vía del Sentir que él había creado y que enseñaba sobre el sufismo y otras tradiciones. Luis hablaba también del “ser físico”, que era la eliminación del mental, de lo innecesario.

Decía: el cuerpo nunca miente. El mental nos ahoga.

En sus últimos días, aún daba clases sobre la técnica de la laca en el Museo del Louvre. Profesores y universitarios de todas partes de Europa acudían a verle, a escuchar su sabiduría.

Luis escribió (con la inestimable ayuda de otro autor, el narrador y poeta Henry Gougaud) un libro maravilloso, *Las siete plumas del águila*⁹², que para mí fue un descubrimiento. Ahí cuenta más o menos su trayectoria y su trabajo con chamanes; refiere un poco a lo que cuenta Carlos Castaneda⁹³, está en ese ángulo de cosas. Era un tipo muy divertido. Y muy fuerte. Hacía cosas que provocaban. No intelectualmente, sino de una forma viva, de amigo, de hombre libre, de ser honesto.

Antes de su desaparición fui a visitarle en su taller de París. Era domingo y había unos 40 alumnos escuchando sus palabras. Casi al final de esa sesión estuvo hablando de la amistad, y contó que este era un concepto sagrado para Omar Ali Shah y para el sufismo. Y en cierto momento explicó que los allí presentes eran sus amigos pero que ese día había alguien importante en el grupo. Y dijo:

— Jaime no es mi amigo. Es mi hermano.

Yo no sabía dónde meterme. En el fondo de mí era como si me hubieran puesto una gran condecoración, pero no dije nada. Luis nunca se excedía en halagos fáciles.

El encuentro terminó. Yo volvía a España al día siguiente, iba despidiéndome y al salir me preguntó si había leído su último libro. Le dije que no y me ofreció uno. Le di las gracias, tomé el libro (“Le Quatrieme Royaume”⁹⁴) y al ir a darle el abrazo de despedida agregó: “No te vayas todavía, tengo que firmarlo.”

Sacó su pluma y escribió: “A mi Hermano Jaime Jaimes, Amado y Protegido”. Fue la última vez que le vi. Murió el 15 de junio de 2011.

Alfredo, mi maestro y amigo, hacía muchos años que estaba en contacto con todos los grupos de América Latina, y por supuesto el de Italia, y estaba a cargo de todos los asuntos delicados de la Tradición.

Le veía con Luis cuando él venía a París, y a veces éramos nosotros los que íbamos a visitarlo a San Benedetto del Tronto, donde vive.

Alfredo ve las cosas muy claras y con gran simplicidad respecto a tu desarrollo personal. Comprende que en el siglo de la comunicación se va más rápido, no solamente en el pensamiento sino en la transmisión de la experiencia y en la protección interior de cada uno. En esa acción interior se basa la nueva fase del sufismo creada por Alfredo. Su eficacia es sorprendente. El trabajo trabaja. Es una fórmula que cada

persona debe descubrir dentro de su proceso cotidiano. Quien trabaja dentro de las 19 páginas únicas⁹⁵ que él escribió ve cambiar su vida.

Recuerdo que Alfredo me ayudó personalmente en un conflicto que surgió con el grupo que tuve en San Francisco (y del que hablaré más adelante). Viajó de Italia a San Francisco para aconsejarme y estar conmigo presente en esa situación. Siempre aprendí de él, me transmitió la enseñanza y la guía, y me ayudó a tener confianza en mí y en todo lo que necesitaba para crecer mejor.

Los últimos años que pasé en Estados Unidos, los acontecimientos de mi profesión y personales me hicieron perderle de vista por unos años.

A pesar de mi soledad, seguí trabajando dentro de la Tradición con las herramientas que me han guiado siempre.

Atención, intención, dedicación, corrección. Así he sobrevivido.

Cuando decidí volver a vivir en Europa, Alfredo reapareció en mi vida, y hoy continúa siendo mi maestro. Estoy seguro que hasta el final.

Luis y Alfredo eran muy amigos y, como hablaban español en un país francés y pasé mucho tiempo con ellos, pude darme cuenta de la profundidad de su pensamiento. Tardaría en comprenderlo, pero cuando te mandan un mensaje creador hacia dentro, más tarde o más temprano este llega, y la flor

se abre cuando se tiene que abrir, como una cajita. Tenemos una serie de cajitas que se abren en la vida: esta te va a servir para una muerte, esta para mejorar tu vida, esta para pagar tus pasiones estúpidas... Algunas las tenemos sin saberlo, y se abrirán cuando llegue el momento.

Con ellos veía que algo en mí que cambiaba a través de los años lentamente, sin pausa. El trabajo trabajaba. Me sentía crecer, modificarme, cada vez más presente y agradecido. Transformándome para aprender a estar mejor en este mundo, con mayor calidad.

Todo ello me servía para mejorar en mi profesión y en el contacto con mis semejantes. También vi desaparecer mis tensiones y nerviosismo en medio del absurdo de esta sociedad. Esto me ha ayudado muchas veces a superar la muerte de una persona cercana o la enfermedad de alguien muy querido. A ser más fuerte para no ceder pasiones o miedos estúpidos. A controlar la adrenalina que tan fácil sube y nos lastima.

¿De qué hablaban Luis o Alfredo? Su método no consiste en decirte: haz esto. Ellos *cuentan*. Cuentan cosas que te llevan al fondo de tu propia pregunta y te enfrentan, si estás atento, ayudándote a encontrar tu propia respuesta. En el sufismo —o en la amistad de cierta gente— no te imponen nada. Te dejan. Lo tienes que hacer tú. Es tu propia experiencia la que te enseña. Lo tienes que hacer tú mismo. Es un trabajo de repetición y error. Lo importante es que vuelves a equivocarte, pero cada vez a mayor distancia. Ellos te dan herramientas. Y tú te vas impregnando.

Nadie te enseña a oler un perfume. Una vez que el perfume está en tu casa, tú lo hueles todo el día. El perfume queda aunque no te lo pongas. El asunto está en cómo vives tú.

Luis y Alfredo te dan un salvavidas y tú si quieres lo coges. Aunque no dejan que te ahogues.

Te salvas con tu propia realización. Ese es el objetivo final.

El mental

Hay que caminar en la vida sin llevar en los tobillos el peso de los grilletes que llevaban en el pasado los prisioneros. Esas bolas arrastradas vienen del mental y no nos permiten avanzar, ser valientes, luchar contra él.

Luis fue quien me habló por primera vez del mental. Dedicaba mucho tiempo a hablar de este: de cómo minimizarlo, atajarlo, defendernos de él. También nos intentaba dar las herramientas para aceptar y desarrollar el sentir, y lograr despreciar y alejar la emoción. Lleva años comprender esto a fondo, y sobre todo aplicarlo. Cuando uno logra descubrirlo se siente adulto y desarrollado, y consigue anular viejas costumbres.

Más tarde fue Ron Kane quien profundizó en la idea de la atención.

El mental es la obsesión. Es el sufrimiento pasivo. Es lo que no sirve. Es el dar vueltas inútilmente a las cosas para, al final,

no estar seguro de nada. El mental está dentro. Y es muy astuto. Alfredo y Luis tienen razón.

El mental es lo que intelectualmente nos hace pensar que somos superiores, y no lo somos porque, si hablamos de 'intelecto', todo lo que somos está en el teléfono: vas a Google y ahí está todo. El mental es lo que alimenta nuestro ego.

Al mental le gusta acumular información. Puede hacerte sufrir mucho porque te lleva hacia una zona de preocupaciones que no tienen valor real, ya sea sobre los amores, los trajes, la caída del cabello o cualquier otra cosa. Da falsas ideas de importancia.

El mental tiene una sola buena utilidad: enseña a puñetazos a ser más fuerte que él. ¿Cómo? Porque aumenta y pone en evidencia tu calidad de atención y de defensa. Es como una esgrima constante. Como escalar cien Himalayas.

El mental tiene una buena utilidad si eres más fuerte que él. Es un enemigo que nos hace ser mejores si sabemos controlarlo. Tenemos que tener conciencia en todo momento de que la mejor manera de enfrentarlo es no entrando en su juego. Para eso está el supramental.

A este lo tienes ahí arriba, en el lugar más precioso del cerebro: llega cuando comienzas tu propio desarrollo porque dices blanco y es blanco, porque dices negro y es negro. Trabajas en lo real y no en lo ilusorio.

Nunca hay que decir “pero”. Hay que comprender que toda idea que contiene esa palabra es señal de peligro y entraña duda o inacción. “Yo iría *pero*”. “Yo lo haría *pero*”. Lo esencial es descubrir esa parte superior. Para eso tenemos que ir al fondo y luchar. Luis daba ejercicios sobre esto: enseñaba a disociar o a distanciar al mental. Cuando estás en el mental, cuando asoma la obsesión, has de pensar automáticamente en otra cosa y volver a tu cuerpo, que es lo único que está vivo y está contigo todo el tiempo. Y no miente nunca.

¿Cómo contrarrestarlo? Con la atención.

La atención

Todos la tenemos pero no sabemos lo que es. La verdadera atención es hacer una sola cosa a la vez. Tanto en nuestra conversación como en nuestros actos cotidianos, estamos casi siempre divididos. Por eso la atención trabaja fundamentalmente hacia sí misma.

La falta de atención es división. Olvidamos que tenemos que trabajar profundamente para protegernos, pero la atención está muy oculta y hay que despertarla constantemente. Sacarla de esa sombra que se encuentra dentro de nosotros mismos.

El mental utiliza todos los medios para dormir la atención; solo si reaccionamos con fuerza para retenerla y subirla a la realidad, como se hace con el que se está ahogando, somos capaces de valorarla y ponerla en acción.

Atención sobre la propia atención.

A mis alumnos siempre les he hecho esta pregunta: ¿qué es lo

más importante en la vida? La mayoría de las respuestas son: amor, dinero, felicidad, etc.

No, no es eso. Es la atención. Sin ella no existen ni el amor, ni el dinero, ni la felicidad, ni ninguna de sus otras respuestas. Lo aceptaban y comprendían. Lo triste es que se olvida fácilmente.

Al estar atentos, por el mecanismo que despertamos y desarrollamos con la atención, la vida misma se mejora. Lo interesante —y esto lo descubrí muchos años después de empezar a enseñar— es que hasta los músculos tienen atención. Cada movimiento que haces, cada levantarte o inclinarte, te remite a ese estado de atención. Si tienes un dolor o una molestia, solo con concentrarte en el lugar de ese dolor o molestia evitas el contagio del resto del cuerpo y puedes controlarlo.

La atención es la medida de todo. El ser humano, cuando está frente a la vida, no se da cuenta de que está viviendo; habita en el ideal de hacer cosas que no puede manejar. No hay nada más importante. Si no tienes atención, nada saldrá bien.

Estar despierto y en atención nos conduce a un estado de “uno a la vez”. Esto nos hace ahorrar energías y también dolor. En las culturas orientales esto es cotidiano.

La atención no está en la cabeza sino en el sentimiento. Enseñando teatro he constatado esto mismo: las personas no escuchamos porque no ponemos atención. El actor puede notar esto en el ejercicio de reconocer el peso de las cosas, aunque

sean imaginarias. Por ejemplo: tomas un vaso y bebes agua. El vaso no tiene agua, haces como que bebes su contenido. Pero para ello tienes que saber *cómo* es el agua. Una vez vi cómo Peter Brook le hacía levantar una palangana de agua a unos directores y transportarla de un lado a otro. Sin palangana, naturalmente. Algunos la portaban con los brazos tensos, otros como una carga pesada... Los actores miraban todo lo que ocurría como si se tratara de un acto mágico y complicado. Al final del ejercicio todos aplaudieron como si fuera un descubrimiento. Lo que ninguno apreció es que faltaba el movimiento del agua dentro de la palangana: ¿dónde estaba el peligro de que esta desbordara y se vertiera? No usaron sus centros de fuerza ni tampoco sus gravedades. En consecuencia el agua no existía, no se movía.

No estamos hablando de mimo: estamos hablando de atención. Porque tenemos que saber cuánto pesa el agua. Tenemos que saber que si nos movemos a determinada velocidad, esta caerá. Y debemos saber dónde y cómo caerá. Nosotros tenemos que *ser* el agua.

Podemos decirlo de este otro modo: la atención es como una sombra de nuestro cuerpo a la que no damos importancia. Sabemos que caminamos pero no sabemos que proyectamos sombra. Cuando nos damos cuenta de que tenemos sombra, descubrimos que tenemos cuerpo.

Yo a mis alumnos les proponía un ejercicio para educar la atención, la memoria muscular y el sentir: tenían que arrancar una manzana imaginaria de su rama. Y siempre se repetía el mismo error que con la palangana. A veces se olvidaban de la dimensión de la fruta al transportarla de un lado a otro.

Otras veces del peso. Otros la pulían con su manga para mostrar el gesto típico de darle brillo. Pero siempre olvidaban la elasticidad de la rama al retirar la manzana, y que era inevitable que esta volviera rápidamente a su lugar en el árbol.

Esto es la atención. Como el cuento sufí del burro, no habían puesto atención en el árbol.

Causa y efecto.

Enseñando teatro he constatado que las personas no avanzan porque no utilizan ese mecanismo de control, porque el pensamiento esta siempre dividido por el juicio hacia a lo que se está diciendo o prejuzgando lo que hacemos. O comparándolo con otra cosa que la persona cree saber al mismo tiempo que debe escuchar. O porque se adelanta y cree que ya sabe lo que le van a decir.

En teatro tienes que estar siempre atento. Un jarrón se cae en escena intempestivamente: ¿cómo reaccionas? Tienes que estar vigilante porque puede ser que el otro actor se sorprenda, pierda su dialogo y se tenga que inventar una solución inesperada que sirva solo para ese momento. El actor también debe tener una mirada total: sobre el jarrón, su compañero, el público y la reacción de este. Incluso debe tener tal atención que pueda llegar a sentir lo que pasa fuera del teatro (si se escucha un accidente o un disparo).

La atención profunda es no permitir que el mental se introduzca en nuestros pensamientos. Que la división no nos separe.

En lo privado, viviendo dentro de la sociedad, tiene que ocurrir lo mismo. Las relaciones humanas y cotidianas transcurren sin atención. ¿Qué le estoy diciendo a esa persona? ¿Quién es? ¿Estoy de verdad escuchándola? ¿qué puedo darle? Escuchamos algo que a los dos minutos olvidamos. Y después no sabemos quiénes somos.

Estamos sin estar. Somos de un inútil egoísmo y lo hacemos sin mala intención.

Pero así somos.

Es fundamental entender que repartimos nuestra atención entre dos mundos, que son los escenarios donde vivimos. Podemos llamarlos A y B. No es lo mismo estar vendiendo bicicletas para sobrevivir (mundo A) que estar hablando con tu amigo íntimo (mundo B).

Hay que saber con quién uno habla y en qué nivel, y estar preparados para tomar decisiones firmes en cualquier situación: eso es el A y el B. Uno tiene que saber en cual está, y desarrollar la noción del *uno a la vez*. Es decir, no dividir las cosas. La división y la falta de atención son un mal de la sociedad.

La atención exige trabajar. Y hacerlo 24 horas al día, aún cuando uno está dormido.

El supramental es soberbiamente sensitivo. Y cuando estás dormido sigues viendo. Cuando desarrollas estas prácticas en la vigilia, el subconsciente sigue activo. Si te dolía la

rodilla, esa voz sutil te dirá: tienes que tener cuidado con tu rodilla. Sigues durmiendo, pero esa información llega. Es una cuestión casi sublime cómo los propios mecanismos de estar vivo crean en sí mismo una mecánica de atención profunda para protegernos. Es complicado, pero los resultados son extraordinarios porque gastas menos adrenalina y menos energía; estás menos cansado al fin del día y controlas tus movimientos inútiles. Piensa que estás en la cuerda floja y eres un buen funambulista.

Los ángeles



Me fue muy bien en París. Lento pero muy bien. Tuve que emplearme a fondo, porque el trabajo tampoco abundaba. Pero lo que hice como profesional del espectáculo tuvo éxito y excelentes críticas en los principales medios informativos. Aparte del trabajo en la televisión y en teatro, seguía pintando

y vendiendo. Y me contrataron para dirigir “El sueño de una noche de verano” en la Escuela de Arte Dramático de Montreal, en Canadá.

Un buen día, ya de vuelta a Francia, el poeta de Martinica Aimé Césaire⁹⁶ y las autoridades culturales de aquella isla me invitaron a impartir un taller. Y yo, ni corto ni perezoso, dejé todo y me fui para allá. Estuve tres meses. Hice el seminario —creo que hice un buen trabajo— y además monté una exposición con mis pinturas.

El caso es que en los primeros días de mi estancia conocí al cónsul de Estados Unidos en la isla y nos hicimos amigos. Y este me dijo: “Mira Jaimes, hay algo en ti que nos interesa mucho. Eres latino pero has trabajado en Europa, y nosotros en California no tenemos gente como tú. Te ofrecemos trabajar en nuestro país”. Me ofreció un permiso de residencia con el cual podría entrar y salir del país, vender mis cuadros y crear escuelas de teatro. Me dijo que si accedía, me pondría en contacto con el gobernador de California para estudiar donde podría encajar. Me entregué a ese viento que me llevaba de un sitio a otro; esta vez a un mundo inhóspito pero llena de posibilidades de crear. Le contesté que sí.

Llegué a Sacramento con un inglés muy precario. El gobernador de California, Jerry Brown, hizo que me atendiera uno de sus consejeros, que era francés, y nos comunicamos muy bien. Él a su vez me puso en contacto con el roshi⁹⁷ de San Francisco, Richard Baker, que estaba a cargo de la comunidad budista de la ciudad. Él me recibió en su templo y me procuró una vivienda y ciertas comodidades.

Me puso en contacto con Luis Valdéz⁹⁸, que vivía cerca de San José. Él era (y sigue siendo) una institución allí: creó el teatro chicano, formó grandes actores en su escuela, tuvo éxitos enormes en Broadway, hizo películas... Además fundó, junto a Cesar Chávez⁹⁹, el teatro campesino, que luchaba por los derechos de los trabajadores del campo y reivindicaba su lenguaje chicano, mezcla de español e Inglés. Él me propuso presentarme a Jim Berland¹⁰⁰, director de una radio pública, la KPFK. Era una emisora extraordinaria, de corte socialista o al menos socializante; la única que se podía interesar por un proyecto latino. Formaba parte de una cadena nacional con emisoras en otras ciudades y luchaban por una sociedad mejor. Era uno de los pocos medios que se pronunciaban entonces contra la guerra del Vietnam, por ejemplo.

Valdez y yo fuimos para allá y nos reunimos con el director de la emisora. Yo tenía una idea clara del trabajo que quería hacer, que era prácticamente el mismo que había desarrollado en Argentina: crear un teatro bilingüe con mis propios alumnos. Al mismo tiempo, como también había hecho mucha radio (en la Cadena Ser, Radio Nacional de España y Radio Nacional de Argentina), me proponía dirigir esas obras en la radio y en los dos idiomas. Y me dijeron que sí.

Lo único que nos faltaba era un teatro, que también sería el sitio donde montar la escuela. Entonces Berland me habló de una persona. “Es un director que hace cosas muy sanas y muy buenas”, me dijo. “Creo que le interesaría mucho esto. Se llama Bill Bushnell¹⁰¹”. Nos puso en contacto.

Bushnell —que era el director de unos de los teatros de arte más respetados y premiados de Hollywood, el Los Angeles

Theater Actors—, había visto un filón en el teatro bilingüe. En su visión clara del progreso que iba a tener esa comunidad hispana en Los Ángeles, comprendió y compartió conmigo y la KPFK el proyecto.

Nos asociamos, y así se formó la que iba a ser mi compañía durante varios años: el Teatro de la Unidad.

Llevamos adelante nuestro proyecto, pionero en el estado, con la ayuda de unos fondos de la California Arts Council que nos permitieron sobrevivir durante unos años. Luego vinieron becas de Rockefeller y de Ford, pero no llegaron a las arcas de nuestro teatro, sino que sirvieron para ayudar al gran teatro que dirigía Bushnell.

Comencé todo este proyecto sin casi hablar inglés; tal era mi arrojo y mi pasión por el proyecto. A menudo me tenía que defender con movimientos de mimo, situación que rozaba lo delirante. Pero tanto Berland como Bushnell sabían del potencial del proyecto, y me dejaron hacer. Con el tiempo fueron llegando alumnos dispuestos a la aventura, y que llegaron a quedarse años conmigo. La mayoría de las obras que presentábamos eran inéditas: eran piezas de García Lorca, Arrabal... También de autores latinoamericanos desconocidos en California, como Carvalho Neto¹⁰² o José Triana.

Pero a todo esto, ¿dónde fue a parar mi proyecto de vida en Francia? Una vez establecida esa triple asociación me fui a París a hablar con Agha e informarle sobre la nueva vida que iba a emprender. Estaba muy triste y no sabía cómo presentarme ante él con la noticia.

Nuestra última reunión fue en un lugar muy querido para nosotros, la pequeña tienda de alfombras de John, uno de nuestros amigos, frente a la calle Saint André des Arts.

Estábamos todos muy pegados los unos a los otros. Yo me senté cerca de Agha y con gran pesar le dije que me iba a vivir a Los Ángeles y que tenía que abandonar el grupo de París. Hubo un gran silencio. Entonces me miró y me dijo:

— Fórmame un grupo allá.

Me quedé estupefacto. Le dije que no sabía lo suficiente, que me parecía un trabajo que no iba a poder cumplir. No me sentía preparado para eso. Él me dijo: “No te preocupes. Hazlo”.

Volví a Los Ángeles y con otro amigo de la Tradición que vivía allí, Jorge Carracedo, también argentino, empezamos a reunirnos. Llegamos a ser unas 30 personas en ese grupo. Muchos de mis alumnos se incorporaron y después muchos de ellos también viajaron a San Francisco, cuando tuve que ir a vivir allí.

La vida siempre tiene algo preparado para ti que no esperas. Al final estuve en California 17 años.

Marabina



En Los Ángeles sucedieron aventuras que cambiaron mi vida. Una de ellas fue Marabina.

Cuando vino a la escuela con su madre tenía 17 años. En ese mismo instante advertí su gran corazón. Supe en el acto que tenía frente a mí un diamante en bruto y que teníamos que trabajar juntos. Y así lo

hicimos. Su vocación era fuerte, tanto como su talento y su belleza.

Pronto supe también que procedía de una familia complicada, con varios hermanos de padres diferentes. Desde el principio nos entendimos muy bien. Fue precioso ayudarnos y protegernos juntos en esa enorme ciudad,

fría y superficial. También tuvimos que protegernos de su familia, que le había proporcionado una educación en medio de un ambiente de divorcios, gritos y peleas de barrio. Ella creció en el Este de Los Ángeles; mal lugar para un alma sensible como la suya. Y así fuimos progresando pese a los intentos de su madre, siempre dispuesta a inventar historias imposibles para impedirle que siguiera en mi escuela. Ella se defendía como podía.

Pasó el tiempo y comencé a llevarla a su casa después de clase; así evitábamos que llegara muy tarde y que consiguiáramos que su madre nos dejara más tranquilos para continuar el trabajo. Cada día tenía que aumentar la atención para que nada enturbiara esos viajes. Y cada vez nos entendíamos mejor.

Marabina progresaba en las clases y veía que su entrega al trabajo y su espíritu profesional eran innatos. Por otro lado crecía su interés por esa actividad íntima y paralela que teníamos con la Tradición, que ella iba descubriendo día a día.

A los seis meses de esa situación, Marabina me declaró su amor. Me estremecí al recibir ese regalo enorme. La diferencia de edad era un factor demasiado importante, lo que me llevó a no aceptar el compromiso que me ofrecía, y seguir con el trabajo de la escuela. Desde que la conocí tuve claro que no estaba dispuesto a materializar el cliché sexual del profesor y la alumna, y me aferré a esa idea. Fue duro, pero fue así.

Poco tiempo después su madre la echó de casa, creando un conflicto enorme e injusto. Entonces decidí aceptarla. Al hacerlo mi corazón saltó de alegría.

Cuando nos casamos yo tenía 50 años y ella 18.

Agradecí ese precioso regalo del destino. Ella terminó convenciéndome al decirme que me había elegido porque yo sería el padre de sus hijos.

No los tuvimos.

Nos casamos casi en secreto. Al día siguiente fuimos al teatro y anunciamos la noticia al resto de los alumnos. Así comenzó todo.

Vivimos día a día durante 13 años. Fue un período extraordinario. Atravesamos mil experiencias juntos, muchas de ellas muy difíciles. El nuestro fue un amor profundo que vivimos intensamente.

Marabina fue una gran compañera. Trabajamos juntos esos años del Teatro de la Unidad. Ella me ayudó con mi inglés y yo la ayudé a perfeccionar su español. Además tenía gran destreza cosiendo los trajes de nuestros espectáculos, y dominaba los ordenadores de aquella época con gran solvencia. Era increíble todo lo que hacía por nuestro teatro.

Progresaba a un ritmo vertiginoso. Hasta tal punto, que en la primera obra que presentamos en nuestro teatro, le dieron el premio de la “Revista Drama Logue”, a la mejor interpretación femenina de Los Ángeles por “El Triciclo” de Arrabal.

Tiempo después, ya haciendo sus trabajos independientemente, ganó otro el premio más importante: un Emmy de la Academia

de la Televisión Americana por un programa para niños que hizo mucho tiempo en la PBS Public Broadcasting.

Me ofrecieron dirigir doblajes de películas en una compañía de Sunset Boulevard y comenzamos a trabajar en esa nueva profesión; juntos aprendimos el oficio. Yo dejé de hacerlo. Ella siguió con ese trabajo y hoy es una actriz de doblaje muy versátil, poniendo voz a muchas grandes actrices en películas y series.

¿Qué nos separó? Hollywood. Tanto estar cerca de esa gran tentación, donde tanto de lo que ocurre y con lo que hay que vivir es mera apariencia, la contaminó. A mí nada del oropel, de las noches de fiestas, de la bajada de pantalones, llegó a interesarme ni cinco minutos. Yo no quería estar allí; solo quería hacer buen teatro, que allí es considerado un arte menor. Teatro de vanguardia: menos aún. Y bilingüe: eso te pone en un lugar totalmente marginal. Si no eres rico, si no tienes un buen coche —que es lo primero que te preguntan—, si no vives en un buen barrio y acabas de hacer una película, olvídate de Hollywood. Aquello es la soledad total. Yo estuve en Hollywood sin estar en Hollywood.

También está el rechazo que reciben los actores: cada día un casting para una nueva película, cada día una enorme cola de actores saliendo frustrados de estas audiciones. Tantos sueños de fama perdidos pueden cambiar el carácter del más fuerte. Nuestro matrimonio fue una prueba de ello.

También comprendí que ella quería progresar y lograr sus sueños; estaba en su derecho de trabajar como actriz de cine y ser reconocida.

Lo importante es que hoy disfruta del reconocimiento de la comunidad latina. Se realizó, vive bien y eso es muy difícil de lograr en el mundo hispano de Estados Unidos. Todo latino sigue siendo, aun hoy, ciudadano de tercera categoría.

Celebro su perseverancia y talento, y que hasta hoy no hemos perdido contacto. La vida continúa, en su caso junto a su hijo Jasper, al que ha criado maravillosamente y prácticamente sola. Por fin tuvo su propia vida y su propio mundo sin traicionar sus principios. Se lo merece. Bravo por ella.

Teatro de la unidad

Nuestro Teatro de la Unidad estaba cerca de Western con Santa Mónica, en pleno Hollywood. Nuestra primera obra fue “Historia de un secuestro”, del autor argentino Mario Diamant¹⁰³, que después de muchos años se ha convertido en mi amigo. La segunda fue “El triciclo” de Fernando Arrabal, también con elenco biligüe, con la que logré el Drama-Logue Critics Award por mi dirección, aparte de los premios a la Mejor Actriz y Decorados.

Montamos también unas 14 piezas radiofónicas en español y en inglés, con textos de autores centro y suramericanos. Tiene gracia lo de las radios; más tarde comprendí que aquellos melodramas que escuchaba mi madre en Villa Luro me habían influido de alguna manera. Si toda esa historia de familia tan dolorosa me sirvió para el trabajo de dramaturgia que hice con mis actores, bien está. De alguna manera mi infancia y mi madurez se encontraban en esas grabaciones.

En el Teatro de la Unidad también representábamos obras de autores desconocidos en el país. La última obra que monté en Los Angeles fue “Houseguest”, de Mario Diamant, con actores americanos muy conocidos y en este caso solo en inglés; obtuvo el premio de la crítica del L. A. Weekly. No fui el único cuyo trabajo se vio premiado: muchos de mis colaboradores se hicieron famosos y ganaron importantes galardones.

Falsas ilusiones en San Francisco



Me trasladé a San Francisco movido por una oferta muy tentadora. En pleno barrio latino había un cine con 600 butacas que una empresa local quería convertir en teatro y centro cultural. Me ofrecieron asociarme para dirigir la escuela y el teatro. Todo comenzó a moverse mientras se esperaba recibir las becas y las ayudas que nunca llegaron. Yo comencé a

ensayar “El rey se muere” de Ionesco con actores locales. Las semanas pasaron. Y el proyecto no salió adelante.

Marabina me ayudó intensamente en esta etapa oscura, en la que nos quedamos casi sin dinero y viviendo en un piso prácticamente sin muebles. Para agravar la situación, en ese momento contraí una enfermedad severa, a la que llamaron gripe asiática, y que me tuvo en cama durante bastante tiempo.

¿Cómo me sentía? En un agujero enorme. Pero también sentía que además de agradecer lo bueno que me había pasado tenía, de alguna manera, que agradecer el desastre; tenía que tener el valor de afrontarlo sin saber lo que iba a pasar. Se me había caído el mundo encima, pero no podía desfallecer. Debía inventarme otra cosa.

Y así estuvimos en ese tiempo sobrellevándolo solos, sin ayuda y en una situación económica muy delicada. Apenas teníamos lo que había podido ahorrar del Teatro de la Alianza Francesa, y no era mucho.

Poco a poco me recuperé y abrí otra escuela en la que puse todo mi esfuerzo y a la que vinieron muchos de mis alumnos de Los Ángeles. Abrimos las clases con casi 50 alumnos. Fue en un lugar muy importante para la comunidad latina, que se llamaba Mission Cultural Center. Monté obras, no solamente con ellos sino con otros grupos latinos que había por ahí. Las becas de California Arts Council se renovaron.

Seguí montando algunas obras con el teatro del grupo francés que había creado en la Alianza Francesa de San Francisco. Otros grupos de la ciudad se interesaron por mi trabajo, monté algunas obras bilingües y también un seminario muy corto con el famoso San Francisco Mime Troupe¹⁰⁴.

Mis alumnos del teatro que habían venido de Los Ángeles también trabajaban conmigo en el grupo de Omar Ali-Shah que había trasladado a San Francisco y comencé a estar ocupado y bien. Así pasaron dos años. En el tercero un acontecimiento iba a detener la continuidad de ese trabajo.

Jaki Santos da Silva, que era el motor de ese proyecto y también el director de la Alianza Francesa, fue destinado a otro país. Llegado el momento de su sustitución, el nuevo director dijo que no estaba interesado en seguir con el plan de teatro. El proyecto terminó de un día para otro, lo que supuso el fin del Teatro Francés de San Francisco.

Tras una esforzada recuperación volvía a caer. Eso me dio nuevas fuerzas: tenía que abrir otro camino; no podía quedarme ahí. Paralelamente a este final hubo situaciones complicadas en el Mission Cultural Center: movimientos de celos, poder y de intereses personales en el barrio comenzaron a mezclarse creando una atmosfera de caos y destrucción colectiva. Como consecuencia de esos acontecimientos perdí la última beca del California Arts Council.

Decepcionados, pensamos en abandonar la ciudad. No nos quedaba nada.

Antes de decidir con Marabina lo que teníamos que hacer surgió un poco de luz: la Western Public Radio me adjudicó un pequeño presupuesto para dirigir dos obras cortas en la radio. Este proyecto se llamó “Cuentos de ahogados”. La primera obra fue “El ahogado más hermoso del mundo” de

Gabriel García Márquez, y la segunda, “La isla del medio día” de Julio Cortazar. Ambas fueron emitidas en inglés y español.

Fuera de aquello las cosas no presentaban muy buen futuro. Marabina y yo tomamos la decisión de volver a Los Ángeles. Estábamos agotados y con una situación económica muy delicada.

Pero nunca estuvimos hundidos. Quizá media hora. Luego, vuelta a buscar fuerzas. La cabeza siempre volvía a trabajar.

Tiempos difíciles

Volver a empezar en una ciudad tan hostil y cruel como Los Ángeles fue muy difícil. Quise recuperar mi sitio en el teatro, que en ese tiempo se había mudado a un edificio en el centro de la ciudad, pero otro director ocupaba ya ese puesto. Además, después de mi viaje a San Francisco, también me habían remplazado en Los Ángeles en el grupo de la Tradición. Todo había cambiado por razones muy diferentes y muy rápido. Tenía que solventar esas situaciones y volver a ponerme de pie con todas mis fuerzas. En ese momento tenía 59 años y estaba obligado a pensar en mi futuro.

Le propuse a Marabina que continuara perfeccionando su profesión y que yo abandonara el teatro por algún tiempo, al fin y al cabo yo ya me había realizado en mil experiencias teatrales; era justo que ella tuviera su oportunidad y progresara en su carrera. Ya buscaría yo cómo ganar dinero. Pero ella insistió en seguir trabajando de lo que fuera para ayudarnos como familia, y que fuera yo quien siguiera con el teatro. Finalmente la convencí. Este era su momento; debía poner su talento a su propio servicio.

Decidí trabajar en algo económicamente más productivo para recuperar el tiempo perdido. Ambos éramos conscientes de que con lo que habíamos ganado hasta entonces con las becas y demás trabajos no llegaríamos muy lejos, y en mi caso apenas recibiría una mínima jubilación.

Un día me encontré a un amigo argentino que trabajaba como director de ventas en una de las cadenas de televisión hispana más importantes de Los Ángeles, y me ofreció trabajar como comercial. Acepté. Comencé a vender espacios publicitarios para televisión.

Al poco tiempo era uno de los primeros vendedores de la cadena. Por su parte Marabina, que había retomado los castings, comenzó muy pronto a ser reconocida.

Seguimos adelante. En mi caso, con la preocupación adicional de utilizar los pocos años laborales que me quedaban para poder tener una jubilación decente, y pagar el piso que nos habíamos comprado.

El trabajo nos llevaba muchísimo tiempo, pero comenzamos a recuperarnos bien. El sueño americano se cumplía en todo su esplendor. Pero también tenía sus efectos secundarios: pronto descubrimos que el exceso de trabajo hacía mella en nuestro desgastado matrimonio.

Respecto a la Tradición había decidido continuar solo. Sin reuniones ni grupo seguí haciendo mis ejercicios, y con las técnicas que había aprendido, continué practicando con todas mis fuerzas.

Pero también en el grupo de Europa había habido problemas y cambios muy importantes. Agha había muerto y los grupos de Francia e Italia se habían dividido. Una serie de incidentes me hicieron reflexionar acerca del camino a seguir. Alfredo y Luis habían formado sus propios grupos.

Seguí por un tiempo sin contacto con ellos. Mi fe no había retrocedido en lo mas mínimo; eso era fundamental en mi vida. La última vez que había visto a Alfredo fue en pleno conflicto de San Francisco. Había venido desde Italia especialmente a ayudarme con mi grupo, que afrontaba su plena disolución, y a darme fuerzas de cara a la catástrofe que se venía encima. Mi olfato me decía que trabajando podía seguir adelante en un momento en el que se hundía el barco.

Después de seis meses frente a un consejero de conciliación matrimonial se consumó el divorcio. La separación fue muy civilizada. No hubo gritos ni acusaciones. Nos repartimos al 50% lo que teníamos en el banco y le devolví a Marabina lo que le correspondía por la mitad de nuestro piso. Ella se llevó al perro y yo me quedé solo.

Económicamente nos había ido muy bien, pero yo ya no era para Marabina un prometedor director de teatro, sino un agente comercial en un mundo de lobos. Y Hollywood era un atractivo ineludible para Marabina.

Las televisiones vendían sus espacios publicitarios a cualquiera que se los comprara. En aquella época la mayor parte de los productos dirigidos a los latinos eran de ínfima calidad y muy caros. Cursos para aprender inglés en doce casetes por 1.500

dólares; “ofertas” de este tipo. Médicos que ofrecían cirugía plástica o abogados que defendían de accidentes de trabajo con los máximos beneficios para ellos mismos. Los productos eran malos, los precios abusivos y a menudo los compradores no podían pagarlos y terminaban demandados por las firmas. Qué abuso constante existía hacia la comunidad latina. Y qué poco me daba cuenta yo de ello.

Gracias a Ron Kane tomé consciencia de que estaba ganando dinero participando en un mundo de mentiras. Me di cuenta de la avaricia inconsciente que aún guardaba y entendí súbitamente hasta qué punto el dinero puede corromper y destruir. Supe que tenía que escaparme de ese mundo lo antes posible. Y así lo hice.

Entonces me di cuenta de que estaba muy herido, profundamente afectado por mi separación. Sentí que mi mundo se había hecho pedazos. Y a raíz de aquello vi claramente que había descuidado lo más importante: mi propio desarrollo personal.

También me di cuenta de que habían pasado 20 años desde que había entrado en la Tradición y que cándidamente creía haber aprendido mucho sobre esta cuando en verdad apenas había comenzado. No había utilizado convenientemente todos esos conocimientos, todas esas herramientas que me habían regalado.

Decidí emplear lo que me quedara de vida en buscar la armonía, mi paz verdadera; esa era la parte del viaje primordial que me faltaba.

Tomé la determinación de ocuparme de mí. Volvería a Europa y utilizaría esos años restantes para viajar, ganarme la paz que no había tenido en todos esos años y cuidarme.

Pasé tres años más dando vueltas por Los Ángeles, trabajando intensamente para aportar más ahorros para mi retiro. Lo que me quedaba de sentido común me hizo continuar trabajando pese a todo ese desastre. Por otro lado, en lo más profundo de mis sueños, trataba de recuperar mi matrimonio, lo cual era una misión imposible y descabellada. La amputación hacía sus estragos. Tardé muchos años en liberarme de ese capítulo tan doloroso. Trabajar sobre mi desapego fue lo que me salvó.

Por fin terminé mi etapa americana y volví a empezar de nuevo en otro país.

Volvía a Francia, ya jubilado. Tenía 68 años.

III

Una enseñanza sobre la muerte

El maestro no tiene por qué encontrar al alumno; el alumno busca desesperadamente hasta encontrar al maestro. Yo diría que hay que estar bien desesperado para encontrar al maestro. Al encontrarlo uno recibe montones de bofetadas, lo mismo que con un buen psicólogo que te hace ir descubriendo que has vivido tu vida con buenas intenciones pero sin la guía necesaria. Un buen maestro no se aprovecha de convertirse en guía del alumno. Cuando te acepta crees que has logrado algo, pero no has logrado nada. Ahí empieza algo. El maestro va a aparecer; es un acto de magia. Eso sí: con un maestro tienes que entregarte. Abrirte al máximo.

Omar Ali-Shah decía: hay que tener *pif*. Es decir, olfato. Lo que quería transmitirnos es que cuando alguien está en un lugar y está en estado de atención, con sus sentidos afinados, está descubriendo al que llega por su tono de voz, por su paciencia, por cómo mira a los ojos, por su lenguaje corporal, por la energía que desprende... Un maestro se da cuenta de lo que eres y de lo que vas a hacer.

Lo que es verdaderamente inexplicable es que, a la hora de conocerte, un maestro te haga una pregunta que nadie te había hecho. Entonces te dices, ¿de dónde sacó este hombre esta pregunta? ¿Cómo se dio cuenta de tal carencia o tal necesidad?

Un día Ron Kane —que no solo es un maestro sino un gran amigo— me pidió que le acompañara al hospital a ver a un amigo enfermo. Llegamos y fuimos a su habitación. En la cama había un hombre moribundo.

— Quédate aquí mientras yo voy a arreglar algo—, me dijo.

Y me dejó junto a aquel señor convaleciente, lleno de tubos por todas partes.

De repente a este hombre, tan viejo y tan enfermo, empezaron a darle espasmos. Empezó a divagar, a querer irse, y llegó a levantarse de la cama con los tubos puestos. Sin darme cuenta de cómo había llegado a esa situación, me veía luchando con un moribundo desesperado... Nadie vino a ayudarme.

Yo no sé de donde saqué fuerzas o qué sistema usé; el caso es que conseguí que aquel ser humano, agonizante y en pleno delirio, se tranquilizara. Logré que volviera a la cama, que me agarrara la mano y yo, acariciándola, pude tranquilizarle y hacer que se quedara ahí. “Estoy aquí, estoy aquí”, le dije una y otra vez. Pero, pensaba, ¿quién rayos era yo?

Después, en el coche de vuelta, me di cuenta de que Ron me había puesto frente a esa situación para que viera cómo me comportaría ante la muerte. Porque nunca la había vivido

hasta entonces. Bueno, había visto en el ataúd a mi abuelo cuando era niño, pero realmente no sabía nada de él; aquella muerte pasó bastante desapercibida para mí.

Pasado un momento agradecí muchísimo esa enseñanza, porque aprendí que uno siempre tiene fuerzas que no conoce para ponerse en pie ante una situación extrema. Era un poco lo que hacía también Agha, mi primer maestro; él creaba situaciones difíciles para que el mal saliera y el alumno pudiera verse frente a sí mismo reaccionando en una situación desconocida.

Decía Gurdjeff que para aprender hay caer desde muy alto. Caminar es una sucesión de caídas. Das un paso. Te vas a caer y te reequilibras con otro paso. Y luego das otro. Curiosamente eso mismo es lo que enseñan en el mimo: a aprender a caminar.

La vida es una sucesión de caídas. Tienes un gran amor y se te va. Sufres un engaño, pero la vida continúa.

Regreso a París

En París tuve el más bello de los encuentros con Luis Ansa. Volví a frecuentar sus reuniones los domingos. Luis seguía con sus trabajos en Francia y el norte de Europa, y Alfredo se ocupaba de Latinoamérica e Italia. Ellos habían creado dos escuelas: Luis, una cercana al chamanismo, y Alfredo una escuela que encarnaba la nueva fase del sufismo.

Los encuentros en el grupo de Luis eran muy informales. Siempre había unas 40 o 50 personas. Gente de distintos países: de Francia, Bélgica, España, Suiza... Venían muchos profesores de universidad. Él se sentaba y hablaba. De repente alguien le había alguna pregunta. Y él contaba alguna historia de cuando estaba en Latinoamérica con algún chamán, o una experiencia personal, o hablaba de la sociedad. No eran charlas; eran dibujos que progresivamente envolvían la pregunta y te enviaban al fondo de tu ser. La respuesta aparecía solamente cuando la necesitabas. Había que esperar pero también había que estar atento y escuchar. Cuando estás con un maestro ves que la mayoría de la gente se queda muda, abotargada,

como ante una estrella de rock o de Hollywood. La postura adecuada es la contraria: tienes que estar distendido y con todos tus sentidos activos. Sin atención, te lo has perdido. Atento, su enseñanza va entrando en tu cabeza y limpiándote.

Para Luis el objetivo del trabajo era la recuperación de su propio cuerpo como dueño del sentir general. Insistía en las diferencias entre el sentir y el mental, y nos enseñaba a luchar contra este último. Siempre nos recordaba cómo el 99% de nosotros tiene problemas —y esto va desde una discusión tonta con el panadero hasta una enfermedad somática seria— porque pensamos inútilmente. La lucha, contaba Luis, es siempre contra el mental, que es el único enemigo que tenemos. Nuestro único enemigo somos nosotros mismos.

Las reuniones con Luis empezaban a la una. Él hablaba hasta las cuatro, más o menos. Cada asistente llevaba algo: un queso, un vitito o algo de fruta. Se hacía una pausa de una hora, y luego él se hacía preguntar. Y la gente hablaba de sus experiencias. Generalmente se hacía un gran silencio. Se escuchaban múltiples intervenciones sobre experiencias exteriores. “Estaba sentado frente a la ventana de mi casa y vi que había una flor que el día anterior no estaba. ¡Qué magia!”. Como si hubiese progresado mucho en la observación de lo que es el mundo. Y nunca veía, no sé, cómo estaba su codo; si acaso lo había utilizado para robarle el trabajo a alguien. O si había sido envidioso. Lo fundamental del trabajo es eso, no esa cosa románticoide, emocional. ¡Lo importante es el hombre que hay dentro del hombre! Pero la gente se iba por las ramas. Muchos consideran que tener una experiencia es una cosa literaria. Una experiencia es contactar directamente con el sentir.

Recuerdo que un día estaba con Luis a solas cuando recibió una llamada telefónica. Atendió, guardó un silencio un momento y después me lanzó una mirada que me decía: dame un segundo que voy a arreglar esto, tengo que atender esta llamada que me hacen desde un lugar lejano. Y no era lejano: era una de las alumnas que venía casi todos los domingos. Entonces empezó a hablar: “Sí, señora, claro señora, sí, señora, claro, señora”. Y así pasó un buen rato, consintiéndole todas las tonterías que debía estar diciéndole esta persona. Alguien puede decirme: ¿cómo sabes que eran tonterías? Y yo puedo contestarle que por la actitud de Luis, por las respuestas, por el tiempo de respuesta, por todo.

En fin, la dejó desahogarse. Y al final le dijo: “Perdóneme señora, pero estoy con una persona que ha venido de muy lejos y voy a tener que cortar. Pero antes quiero hacerle una pregunta”. Y la pregunta fue:

— Dígame, ¿cuánto le costó la vida? Hubo un silencio.

Y luego vino una respuesta. Y la respuesta debió haber sido “nada”, porque Luis terminó diciéndole: “Señora, si no le costó nada, ¿para qué se queja?”.

Colgó. Y me dijo: “¿Ves, Jaime? Esta pobre mujer tiene que contar que se le murió el gato o que su hija no la llama tres veces por día como ella quisiera o que su nieto se hizo caca fuera de los pañales porque si no tienen eso, no les queda *nada*. No tienen vida, necesitan preocupaciones, y ese su pretexto para vivir”.

Ahí quedó la enseñanza: el maestro le regaló esos siete minutos de asentimiento para, al final, hacerla volver sobre sí misma y preguntarle, ¿no le da la pena quejarse por cosas intrascendentes?

Hay que tener una experiencia vital. Y la mayoría de la gente no la tiene porque no tiene valor para afrontarla. Luis era la acción inmediata. En eso era distinto a Alfredo, que trabajaba desde otro lugar. Él, el sufí, tiene ejercicios respiratorios y repeticiones que se ejercitan en función de la divinidad o de la paz.

Ese período en París duró dos años. Después vine a España. Dos motivos me llevaron a este nuevo movimiento.

Uno: me había agotado el cartesianismo y la intelectualidad snob del día a día francés. Hablo de todo ese ditirambo de datos y conocimientos, de libros leídos y batallas aprendidas. Ese vacío tremendo a causa del mental que descubrió Ionesco y contó en sus obras: la vida y la incomunicación detrás del palabrerío.

Dos: la vida en España, en ese momento anterior al euro, era más barata.

IV

España



Llegué a Madrid en 1997. Estaba contento y con ganas de volver a empezar. Traía una experiencia de más 100 obras de teatro, televisión y radio dirigidas en Europa y América. Venía con un trabajo realizado con cientos de alumnos que habían trabajado conmigo en diferentes partes del mundo. Me avalaban un montón de premios. Empecé a mandar currículums. Pero no logré que nadie se interesara por los proyectos que ofrecía.

La España a la que volvía me parecía muy cambiada de la que había conocido tres décadas antes. Los hombres y mujeres

tenían un cuerpo diferente; ahora eran altos debido al deporte y a una alimentación diferente. Pero sobre todo notaba el cambio hacia el estrés. Todo iba muy rápido. Había una pasión por el dinero que antes no había. Una especie de ficticia libertad derivada de los horarios de los bares y del acceso a la pornografía. La ignorancia o la falta de educación habían cundido y esa gente española tan hermosa físicamente y en su carácter había perdido su sensibilidad frente a la necesidad. También las relaciones habían cambiado, confinándose la gente en grupos cerrados. Pronto me di cuenta de que la educación seguía siendo peligrosa para el estado, como en tiempos de Franco.

También me di cuenta de que entraba en un lugar del cual no podría salir. Pronto descubriría que había creado mi propia trampa sin darme cuenta. Ya tenía más de 70 años y no podía volver a Estados Unidos por una cuestión primordial: no tenía seguro médico. ¿Y Argentina? No podía volver por allí por motivos similares, y además porque no sobreviviría a la cleptocracia que ha invadido a ese país.

Así que me quedé en España. Y empecé a adaptarme.

Conseguí un seguro médico. Ingresé a un circuito cerrado que me abría la posibilidad de salir un máximo de tres meses del país como turista, porque ese es el límite de la póliza. Me adapté.

Di algunos seminarios y me di cuenta del bajo nivel cultural de los alumnos. Sentí la ausencia de vocación verdadera y generalizada de la búsqueda necesaria del teatro

contemporáneo y de sus autores. Solo querían actuar, trabajar en televisión o hacer cine para ganar dinero. Las obras que veía estaban a kilómetros luz de lo que se hacía en el norte de Europa. Era triste descubrir ese estado de cosas. En todo el país solo encontré un puñado de gente de teatro consciente de esa necesidad de renovación. En el resto, ante todo ego y falso orgullo.

Era difícil descubrir el instinto teatral que necesitaba para todo ese tipo de proyectos culturales, y por razones de mi propia edad, intelectuales o económicas, formar un grupo era una misión descabellada. Además, con la falta de dinero por la crisis financiera, todo era un camino de piedras intransitable, sin ningún tipo de ayuda para este y muchos otros proyectos. Se notaba una total apatía del estado por toda esa situación desesperante, fruto de la cual los jóvenes empezaban a emigrar a otros países sin esperanza de encontrar en España su propio porvenir.

Qué triste.

Lo más que pude hacer fue crear una escuela de teatro, que duró tres años y no llegó a progresar más allá, por esa inercia cultural, además —y esto casi suena a chiste— por causas religiosas, pues el local que me cedieron pertenecía a una congregación. Cuando los alumnos comenzaron a aprender y soltarse y los jerarcas de esa iglesia vieron la fuerza y libertad que comenzaban a abrirse en ellos, se pusieron a la defensiva y procedieron a anular las clases no sé por qué pretexto inventado.

En este período español fui mucho a México y di muchos talleres de teatro allí. Gracias a unos amigos que me

recomendaron hice coaching a gente bastante importante allí para que pudieran hablar en público. Creo que hice progresar y asegurar su presencia física y personal para sus futuros trabajos.

Mi situación en España me tenía muy preocupado. Aquí sentí una especie de ostracismo muy ingrato. En general, he notado, aún hoy, un interés por todo y por nada. Lo único importante de verdad es sobrevivir con los menores problemas posibles. Lo que me pasa es mi responsabilidad; no me quejo. Pero el vacío que siento aquí es inmenso.

El mayor problema de España es la educación. Desde Franco hasta ahora, no educar a la gente ha sido un acto político muy medido y calibrado. No es que no haya dinero, es otra cosa. Es la corrupción, la desidia y el interés es que no se instruya la gente, siendo esta una nación de genios como ha sido. Basta ver que los científicos tienen que irse e inmediatamente son reconocidos fuera, y que quienes se quedan no pueden trabajar porque carecen de apoyos. ¿Por qué? Porque piensan. A Lorca lo liquidaron, Picasso tuvo que marcharse, Dalí escogió construir su mundo a su manera. Los que pensaban se tuvieron que ir. O los anulaban. Como pasó en Argentina con los militares. Querían hacer un ejército de ovejas, y lo lograron. Lo que ha quedado, la literatura y el teatro y todo lo demás, es en base a relaciones cómodas y amigueteros. Los que no son del grupo político que está en el poder, están aislados. En la Resad me encontré a un ex alumno mío, del 66, que fue subdirector. Y a pesar de recordar el trabajo conmigo y adularme, ¿crees que consideró contar conmigo para algo? No podía. Quienes mandan siempre tienen a sus contactos, y cierran filas para impedir que entren otros en el sistema.

A pesar de todo monté una obra en Madrid, “La lección” de Ionesco. Los agentes teatrales no la aceptaron porque decían que el público no iba a comprender a ese autor tan de vanguardia... ¡en 2003!. Lo hice porque quería terminarlo, y nada me detuvo.

No me quejo por las dificultades económicas y profesionales, que fueron inmensas, sino por ese obstruccionismo que impide despertar a la totalidad de una acción cultural. Un sinfín de palos en las ruedas al proyecto que nunca imaginé que existiera. Nunca, en todos los países donde trabajé, encontré esa falta de luz.

Lanzo mi grito asociándome a los que sufren para que los sistemas cambien. Esta es la realidad, no el fruto de una negatividad absurda, un ego o un orgullo malherido. Mi sorpresa es profunda al ver todo ese panorama que enturbia el panorama cultural en este país.

Como a Unamuno, me duele España. Pero eso me hace seguir adelante. O te conviertes en un amargado o revives, y esto último es lo que he hecho toda mi vida. Una vez más elegí revivir. He transitado por colinas, mares y tormentas, y ahora miro hacia arriba y me doy cuenta de que no estoy solo. En realidad nunca he sido más feliz que hoy.

El maestro final

Por fin me reencontré con Alfredo tras muchos años. Fue muy emocionante. Me recibió con los brazos abiertos, porque durante años no había tenido noticias mías. Ya no era el Alfredo que iba al café conmigo y con Luis y conversaba durante horas. Ahora tiene a multitud de personas de todas partes del mundo que van regularmente a estar con él, a escucharle y a recibir sus enseñanzas. Voy a verle a Italia, a San Benedetto, donde hay una gran energía de confraternidad y de intercambio. Es la misma energía que yo quiero tener en mi casa, donde me protejo que cualquier cosa que entorpezca mi paz.

Aunque Alfredo haya restringido sus charlas, sigue con su gran humor, pero está cansado de sufrir tantas enfermedades. Maneja siempre un sentido común y una claridad muy eficaces; con una mirada y unas pocas palabras — “estás loco”, “no lo hagas”, “¿quién crees que eres?”— ayuda a reconstruirse a quien lo necesita, escucha y solventa. Siempre está con nosotros.

Al maestro hay que aceptarlo. Uno está siempre con él. Uno nunca se despide de un maestro, como nunca se despide de un amigo. La amistad en el sufismo es lo principal. Hay un lazo que se crea y del que no se habla, un vínculo muy bello y que hace mucho bien. Pienso en Omar Ali Shah todos los días desde que salió físicamente de esta vida. Pienso en Luis todos los días. Pienso en Ron Kane todos los días. Y pienso en Alfredo todos los días. Del maestro uno no se separa. Cada uno hace su camino. Pero el perfume de esta enseñanza sirve siempre para tener una mejor vida, estés donde estés.

Si ahora he encontrado el equilibrio es porque yo mismo me he dado cuenta, gracias al trabajo con todos mis maestros, de que nada tiene importancia. De que lo único importante es uno. Ahí me encuentro en una alegría radiante; trabajando ese estado con la sonrisa puesta. Y me he alejado de todo lo anterior que no me permitía vivir en libertad.

Solo tengo que agradecer.

Viajes

Hubo viajes y viajes y viajes, porque no había nada que me atrajera en Madrid más allá de la sociabilidad fácil, inmediata y poco memorable.

Fui a menudo a Nueva York, una ciudad de un perfume cautivador y con un teatro activo y altamente profesionalizado, donde vivía mi amigo Diego Bergman. Reviví mi escapada y mis días en Ellis Island, que ahora es un museo de inmigración en el cual hay un memorial que incluye mi nombre, entre otros miles.

Fui varias veces a San Francisco a ver a Ron Kane, a recibir su enseñanza y estar con Ruth, su esposa. Aprovechando el viaje fui también a Los Angeles para a ver a mi exmujer, con quien sigo teniendo una relación cordial.

Fui muchas veces a Avignon, donde vi cientos de obras de teatro, a veces hasta cinco al día. Desde allí he visto la evolución de ese arte, y he recargado mis propias pilas.

Y fui en muchas ocasiones a Edimburgo, al gran festival de teatro internacional y a su sección off, con toda la curiosidad

y la alegría de ver la cantidad de experiencias diferentes que se presentan, así como la calidad de un público culto que ama el teatro y que acude desde todas partes del mundo. Es una enorme fiesta que hoy no puedo repetir pero que me alegra de haber apreciado tantas veces.

En Alemania me maravillé con las experiencias nuevas que ofrecía Thomas Ostermeier¹⁰⁵, cuya visión experimental del teatro contemporáneo ya había admirado varias veces en Avignon, y también a la coreógrafa Sacha Walz¹⁰⁶ con cuyo trabajo me deleité enormemente.

También fui a Tailandia. Me gustó sentarme en las terrazas de Bangkok a ver la gente pasar.

Viajé a Argentina, donde me despedí de mi hermana, a quien quise querer y no pude. Hice, al menos, lo posible para estar cerca suyo cuando murió. Hice lo que tenía que hacer, también gracias a Ron Kane. Él me explicó como uno, aunque no quiera a la gente porque le ha hecho mal, no puede separarse odiando o no queriendo. El odio no existe. Hay que aceptar al otro y su diferencia. Mi hermana nunca me enseñó nada; al contrario, podía haber sido terrible para mí lo que me hizo, ser tan celosa hasta el fin de sus días podría haber despertado en mí el rencor. Pero la he querido a mi manera.

No fue el único reencuentro en mis viajes a Argentina. Un día, en Buenos Aires, recibí un mensaje de la asociación de directores teatrales de España. “Nos ha escrito una persona que quiere tomar contacto con Vd.”, decía el mensaje. Y me dejaban un teléfono. Llamé y pregunté quien me buscaba.

Escuché la voz de Evelina. Y me contó que había estado 25 años buscándome. Mi hermana había silenciado esos intentos con toda clase de subterfugios.

Descubrí que Evelina estaba muy enferma. Tenía un tumor maligno. Me contó la dureza de los últimos años. Había perdido todo su dinero. Sus padres habían muerto. Antes de eso les habían robado y les habían dejado sin nada. Estaba viviendo en un apartamento que le habían dejado unos amigos del padre de ella. Vivía con su preciosa hija, Ximena.

Salí con ella todas las noches durante el tiempo que estuve en Buenos Aires. Creo que ella llegó a pensar que volveríamos a estar juntos, pero eso no podía ser. Yo ya había decidido cual era mi camino.

Hice lo que estuvo en mi mano para que se recuperara y se sintiera mejor. Ella me había ayudado a mí. Y yo siempre se lo agradecí. Hasta que la vida nos separó. Yo estaba en deuda, no de dinero sino de amistad.

El tumor avanzó lentamente, y finalmente Evelina murió. Yo sentí que había limpiado mi karma. Se cerró el círculo. No hay que tener deudas. De una manera u otra siempre tienes que devolver lo que te dan. ¿No puedes devolverlo? No pasa nada; por lo menos da las gracias y pide disculpas. Uno debe luchar para sacar la mala semilla de su mente. Es un peso demasiado grande. Las cosas por sí solas van a terminar tarde o temprano y hay que salir de ese círculo negativo y segar la mala hierba.

Hay cosas que necesitan mucho más tiempo. Cuando yo me divorcié acepté a duras penas ver a un terapeuta. Y me encontré con un tipo superior, que me guió por ese laberinto donde entraba. En realidad empecé a verle junto a mi esposa, hasta que ella decidió que no siguiéramos juntos. Como me di cuenta de que era importante en mi vida, me quedé con él como paciente. Estuve con él otros dos años. El caso es que a los seis meses le dije: “Mire, yo ya no estoy preocupado con mi divorcio, yo creo que en unos meses voy a encontrar a otra mujer y voy a rehacer mi vida”. Y él me preguntó: “Dígame, ¿cuántos años ha durado su matrimonio?”. Ha durado trece, le contesté. Y él añadió, con mucha dulzura: “Lamento decírselo pero para poder salirse de esos recuerdos, en general —y ojalá Vd. sea la excepción— hace falta la mitad del tiempo vivido”. Así fue exactamente en mi caso. Doy fe: hay recuerdos que no se superan hasta que pasa mucho tiempo. Las separaciones más desgarradoras afectan profundamente a los sentidos, y por mucho tiempo. Hay que aprenderlo y ser fuerte.

Vienen los recuerdos y me doy cuenta de que las cosas que han sido importantes no se olvidan. Te resbalaste en una calle y cada vez que pasas por esa calle recuerdas que te resbalaste ahí. Ojo, tienes que decir: no puse atención, no maldecir a la calle. Y seguir adelante. Estas cosas te van haciendo más compasivo con el mundo. Y sobre todo compasivo contigo mismo. Porque uno tiene que sobrevivir en el mundo en que vive. Yo trato de sobrevivir, y luego si pasa algo, hay que saber que Dios es generoso y agradecer. Y esperar luchando para poder luego arreglar la situación y seguir nuestro camino.

Asumo haber aprendido a golpes. Un día que estaba con Ron, en pleno quebranto por mi divorcio, se me ocurrió decir:

“Después de todo lo que yo hice por ella”. Y de repente vi a este hombre, que es muy fuerte, que está educado en artes marciales, este hombre que es como un tronco, le vi lanzarse contra mí y agarrarme de la solapa y empezar a zarandearme. Y gritarme:

— ¿¿¿Qué estás diciendo???

Después del sobresalto nos sentamos en un sillón y estuvimos cinco minutos sin decir una palabra. Cuando sentí que la temperatura bajaba, que Ron empezaba a ser un poquito más gentil conmigo, le pregunté por qué había reaccionado así contra mí. Él me preguntó: “¿Qué fue lo que me dijiste tú a mí?” Y yo le contesté repitiendo mis propias palabras: “Después de todo lo que yo hice por ella”. Y él: “Ahhhh... ¿entonces que tú se lo diste para que ella te lo devolviera?”. No hizo falta hablar más para que comprendiera lo que había pasado.

Desde ese momento —que ya era tarde— comprendí lo que es la verdadera generosidad. Tú das y si piensas que te tienen que devolver algo estás en la avaricia y la presunción, no en esa cosa excelsa que es dar sin mirar a quien. Aprendí a golpes, como dije antes, lo que es la generosidad.

Esa y otras muchas cosas se aprenden con la experiencia. Yo agradezco todos los días a mis grandes maestros de teatro y de la vida. Agradezco sus enseñanzas. Agradezco todas las enseñanzas. Y doy gracias a esa luz que siempre me ha guiado a lo largo de mi vida, desde aquel viaje en el Río Salado que me condujo a Ellis Island hasta este preciso instante. Tantas

idas y venidas, tantos tumbos y tormentas, tenían que ser. Yo sabía que tenía que haber una luz al final. Hoy tengo tanta esperanza como a los 25 años. Trato de cultivarme igual que entonces. Sigo queriendo viajar y encontrar la compañía adecuada. No estoy encerrado; me cultivo a cada momento. Muevo el alma; eso es un trabajo. No hay ninguna pereza. Tengo 87 años, pero de alguna manera mis fuerzas están intactas.

También agradezco a mis alumnos. Y a todos los amigos que me han ayudado directa o indirectamente en este largo camino. Cada ser tiene infinitos valores que no sabe que tiene. Nadie nos guía para descubrirlos. Ahí está la trampa. Estamos educados en el orgullo y la envidia.

¿Cómo se sale de eso? Agradeciendo al mundo por lo que se nos da a cada momento, sin pedirnos nada a cambio. Algo hay que hacer contra la mentira y la hipocresía.

La memoria

Se debe olvidar que uno tiene memoria. Hay que ser una página en blanco, y que la memoria venga cuando tiene que venir. El asunto es estar neutro dentro de uno. Estar en absolutamente en blanco; cuando viene la necesidad el mental se anula y la creación viene. La creación aparece y el pensamiento constructivo también. Como dijo el sabio: la mitad de la vida para recordar, la otra mitad para olvidar.

Cuanto más sabe uno, más sabe que no sabe. Hay que aceptar esto con humildad. De ahí que el recuerdo sea como el arte. Los momentos preciosos que viviste en tu vida están ahí. Y el día que necesitas recordarlos los recuerdas. Pero si vives en el recuerdo estás perdiendo el tiempo porque no vives el aquí y ahora. El recuerdo ha de ser como el dinero extra que llevas en el bolsillo por si se te pierde el billete que tienes y con las monedas que te quedan puedes volver a tu casa.

Aparentemente es todo muy simple. El recuerdo es utilísimo, extraordinario, increíble. No solamente el recuerdo:

las vivencias. Pero es uno quien tiene que hacer que la vida siga, y seguir adelante, paso a paso, aquí y ahora.

Hay que recordar constantemente las mejores cosas que nos han hecho desarrollarnos en la vida. Y agradecer.

Los recuerdos son íntimos, no son públicos. Hay que cultivar esa dignidad de guardar el recuerdo como una preciosa flor en tu secreto invernadero. La sonrisa está dentro tuyo y te permite estar en alegría con todo lo que te rodea y todo se ilumina. Así te llenas de sonrisas interiores, de recuerdos; acumulas cosas, no en el sentido de cantidad sino de calidad.

Y eso contagia, y se transforma en una energía vital que te da la presencia. Es decir, ese punto neutro dentro de nuestro propio cuerpo y mente. Ese eje perpendicular corrector del cuerpo en el espacio. Ese control remoto para anular la falsa emoción, preservar el sentir y cuidar el gasto inconsciente de adrenalina. La presencia que dirige nuestra respiración interior que nos permite finalmente estar resplandecientes sin tensiones extremas. Recupera nuestro aura y nuestra sonrisa real.

Cuando uno está feliz, hace felices a todos los que están alrededor de uno.

Cuando uno está en calma, la calma se comunica también.

La energía se comunica: es la vida. Lo difícil es encontrar a alguien que pueda recibirlo y comunicártelo. Eso es excelso.

Málaga

La última ciudad en la que creo que viviré es un paraíso si no te metes con nadie. Está esa gentileza confortable de la gente que no quiere problemas y que saluda respetuosamente. Está el mar. Sobre todo está el clima. Y un aeropuerto que te lleva a cualquier parte del mundo.

A mí Málaga me gusta muchísimo. Si tengo que mudarme me mudaré, pero creo que voy a morir aquí. Hoy, a los 87 años, estoy al 30% de mis posibilidades físicas. Por suerte pienso bien. Me canso mucho, tengo algunas enfermedades que si no las cuido pueden ser fatales. Las rodillas me fallan, pero no me las quiero operar porque creo que es demasiado tarde. La silla de ruedas hace su trabajo cuando tiene que hacerlo. Sí, creo que me quedaré aquí. El alojamiento es muy conveniente. No es barato pero es asequible para mi bolsillo. Y tengo una habitación de más por si viene alguien a cuidarme. Vivo solo y feliz.

¿Qué es lo que uno busca, qué es lo que uno quiere? Yo busco paz, y la paz está aquí. Internet está ahí, el teléfono está en

mi bolsillo y la televisión, sobre un mueble. Cuando tenía nueve años veía cuatro películas por día, y ahora que soy viejo veo cuatro películas por día. O cuatro series. Pero no para dormirme en el sillón, sino porque me fascinan las grandes calidades: de los actores, de la luz, de los lugares en que se hacen. No veo publicidad.

¿Y el teatro? Fue lo que fue. Ahora es entretenimiento y recuerdo. Antes se iba a cotejar lo estudiado. Ya no se va al teatro para aprender. En Málaga no se va al teatro como en otras ciudades de España; no hay nada extraordinario para descubrir. Y los actores y directores son difíciles de encontrar. Yo busco sentir que el autor está diciendo algo para la humanidad.

Cada vez que asistí al teatro en España, en estas décadas recientes, vi un ritual que consiste en pagar una enormidad de dinero y por ver el mecanismo del asunto: como suben y bajan tramoyas. Qué poco interesa el sentimiento de principio a fin; solo hay destellos. Afortunadamente también hay gente, muchos jóvenes entre ellos, que están buscando un teatro contemporáneo, humano y sólido. Están en su camino y seguro que lo encontrarán.

A mi edad salgo poco a la calle. Pero estoy en contacto. Estoy en el mundo sin estar en él. Debe haber personas muy interesantes, pero yo no las conozco. Hay una cuestión de piel. Son mis ignorancias; las acepto. Hay que saber lo que uno quiere y respetarlo uno mismo. Yo quiero estar en mi silencio y en la belleza de las cosas. He aprendido lo que es la soledad. En realidad no hay soledad.

No existe. Primero, antes que nada —y esto es un epitafio—, estás ahí arriba. Con Dios. Hay que estar constantemente en diálogo con la creación y la divinidad. Es un constante regalo. Dios existe para mí y está conmigo, y me acompaña en cada momento. No estoy solo.

Lo que me ayudó a encaminarme a mi vejez con una gran paz fue el encuentro con Ron Kane. Y la nueva fase del sufismo junto a Alfredo, mi último maestro. También el periodo en que volví de Estados Unidos y trabajé dos años muy intensamente con Luis Ansa. Guardo en el corazón a mis compañeros de viaje. Algunos terminaron su ciclo y de vez en cuando les mando alguna flor.

Lo importante es esta cosa prácticamente invisible que es la enseñanza, y que es cotidiana, a cada segundo. Con todos los errores que puede tener. La gente necesita desesperadamente un padre, un gurú, un dictador o una madre. O un Cadillac. Nada de esto es necesario. Tú tienes que practicar tus reglas: las tuyas. Si Dios es único e indivisible, tú tienes que ser único e indivisible.

Este es mi jardín secreto. Esto es lo que me guía con todo el trabajo que estoy haciendo con los seres humanos que me rodean, y sobre todo con mi propia existencia. Y en la paz final que uno tiene que buscar. Hay que irse libre de sentimientos innecesarios y dejar que el espíritu se aleje como vuelan los ángeles.

Yo hago mi trabajo y este es un trabajo íntimo, no es hombro con hombro. Pero hay que hacerlo con atención. Como dice

Alfredo, no se puede ser ni medio médico ni medio maestro ni medio cura. Trato de ser entero; es un gran trabajo que nos lleva hacia la verdadera y final línea de llegada.

Ojalá las nuevas generaciones produzcan un cambio porque es obligado que este mundo cambie y renazca. Hay una conformidad enorme en esta sociedad, no se puede seguir así eternamente. Existen dificultades para sobrevivir decentemente en todas partes. El hambre y la pobreza imperan en tantas latitudes. Las guerras sin motivo. No se puede seguir así. Los seres humanos tienen que comer, tienen que estudiar, deben ser incentivados para ser científicos. Dramaturgos. Músicos. Periodistas. O maestros. O lo que sea. Todas esas cosas que se hacen en el mundo para que la gente esté mejor. No es idealismo barato: tiene que haber una renovación de la vida. Eso vendrá.

Yo he intentado hacerlo a mi manera. E intentaré hacerlo aún después de mi muerte con la fundación que pienso dejar. Quiero lo mejor para la gente que está a mi alrededor. Cuando uno tiene 87 años tiene alguna experiencia y no se conforma. Veo ese sufrimiento pasivo de los que me rodean y la incompreensión en el mundo y la pérdida de los derechos humanos. Me siento impotente.

Tarde o temprano el ciclo termina. Las personas tenemos que desarrollarnos, acabar con lo que decidimos hacer. Yo me siento limpio por haber actuado con integridad. Como muy bien decían algunos maestros, si uno está limpio su alma vuela a alguna parte.

No es que yo crea en la reencarnación, pero sí creo en un cambio de estado. Más ligero, más limpio. Es estar siempre consciente de superar al mal, y atento también a la posible equivocación.

Cuando doy un abrazo lo doy profundamente, y si el otro no lo recibe así, bueno, qué le voy a hacer, es su problema.

La muerte existe: eso es lo único que se sabe. Yo lo que quiero es no sufrir, como todo el mundo. Aunque hoy ni siquiera se sufre, porque te dan un calmante y no sientes nada. La muerte está ahí, constantemente. Uno tiene que saber que en cinco minutos puede estar muerto. En dos segundos puedo tener un infarto. Bang: estoy muerto. Pero si uno tiene el sentimiento de estar libre, de estar limpio, muere con una sonrisa. Si lo trataste de hacer honestamente, la muerte llega como una dulce compañía.

Mientras tanto hay altos y bajos, caídas y retrasos. Pero sigues adelante. No con resignación, no como un cordero. Sigues luchando.

En medio de todo este pensamiento final, aparece una luz. Es una posibilidad de hacer una exposición retrospectiva y una clase magistral en mi ciudad final, en Málaga.

Sigo viviendo. La muerte se me escapa.

(Málaga, diciembre de 2017)



"Notas complementarias"

¹ Sergiu Celibidache (Roman, Rumanía, 1912-La Neuville-sur-Essone, Francia), director de orquesta rumano que desarrolló su carrera artística principalmente en Alemania.

² Roberto Durán, actor de cine y teatro y director de teatro argentino. Falleció en 1980 por un síncope cardíaco. Una escuela de teatro en la provincia de Buenos Aires lleva su nombre.

³ Jacques Copeau (París, 1879-1949) actor, productor, teórico, crítico y director de teatro francés. Fundó el famoso Théâtre du Vieux-Colombier y anteriormente la Nouvelle Revue Française. “El teatro francés se divide en antes y después de Copeau”, llegó a decir Jean-Paul Sartre.

⁴ Juan Liscano (Caracas, 1915-2001), escritor, ensayista, poeta y crítico, folclorista, columnista y promotor cultural.

⁵ Román José Chalbaud Quintero (Mérida, Venezuela, 1931), dramaturgo, director de teatro, de cine y televisión de Venezuela.

⁶ Jack Braunstein (1931-2009). Con el CJC organizó los primeros

conciertos y festivales de jazz, por los que pasaron Chick Corea, Dizzy Gillespie, Paquito D’Rivera o Bill Evans entre otros muchos.

⁷ Marcos Pérez Jiménez (Michelena, Venezuela, 1914-Alcobendas, Madrid, 2001), militar y político venezolano, presidente de facto en el bienio 1952-53.

⁸ Louis Jouvet (Crozon, 1887-París, 1951), actor, escenógrafo y director de teatro francés.

⁹ Charles Dullin (Yenne, Saboya, Francia, 1885 – París, 1949), actor de teatro y cine francés.

¹⁰ Théâtre du Vieux-Colombier, sala de espectáculos situada en el número 21 de la calle du Vieux-Colombier de París. Fue fundada en 1913 por Copeau.

¹¹ Konstantín Stanislavski (Moscú, 1863-1938) actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, creador del método interpretativo Stanislavski y cofundador del Teatro de Arte de Moscú.

¹² Israel “Lee” Strasberg (Budapest, Hungría, 1901 – Nueva York, 1982), director, actor, productor y profesor de teatro estadounidense.

¹³ Elia Kazan (Estambul, 1909 – Nueva York, 2003), director de cine y escritor estadounidense de origen griego.

¹⁴ Jean Vilar (Sete, 1912-1971), actor y director, creador del Festival de Aviñón en 1947, y su director hasta su muerte.

¹⁵ Gérard Philipe (Cannes, 1922 - París, 1959), uno de los más famosos

actores de los años 50. Entre sus películas más recordadas del “Príncipe de los Actores” destaca Fanfan la toulipe.

¹⁶ María Casares (A Coruña, 1922 - Alloué, Francia, 1996), actriz española de teatro y cine.

¹⁷ Maurice Jarre (Lyon, 1924 - Los Ángeles, 2009), compositor francés. Ha pasado a la historia como uno de los compositores de bandas sonoras más importantes de todos los tiempos, con tres Óscars y cuatro Globos de oro en su haber.

¹⁸ Laurence Olivier (Dorking, Reino Unido, 1907 – Steyning, Reino Unido, 1989), actor y director británico catalogado por ciertos críticos como el más grande actor del siglo XX. Trabajó a lo largo de su vida en 120 obras teatrales, 60 películas y 15 series de televisión.

¹⁹ Léon Chancerel (1886-1965), dramaturgo, actor y director. Fue discípulo de Jacques Copeau y traductor de Constantin Stanislavski.

²⁰ Antonin Artaud (Marsella, 1896 - Ivry-sur-Seine, 1948). poeta, ensayista, actor y director de teatro francés, fundador del teatro de la crueldad.

²¹ Michel Saint-Denis (1897–1971), actor, director de escena y teórico teatral cuyas ideas sobre la formación del actor tuvieron un hondo calado en el teatro europeo a partir de los años 30.

²² Peter Brook (Londres, 1911), director de teatro contemporáneo, disciplina en la que es reconocido como gran innovador. También se ha desarrollado en el mundo del cine y en la ópera.

²³ Théâtre du Vieux-Colombier, teatro situado en el número 21 de la calle du Vieux- Colombier, en el 6o distrito de París. Fue creado por Jacques Copeau; luego se sumaron Louis Jouvet y Charles Dullin con la compañía del mismo nombre. Muchos años después, ya de vuelta a Buenos Aires, mi primer trabajo profesional fuera del TAF (que ya explicare más adelante) fue como asistente de dirección con Cecilio Madanes, famoso creador argentino de espectáculos y fue precisamente con “Las Picardías de Scapin”. Se presentó en Caminito, un barrio mítico de Buenos Aires que inició la era de las obras de Teatro al aire libre en esa ciudad.

²⁴ Old Vic, teatro ubicado al sureste de la Estación de Waterloo, Londres, en la esquina de The Cut con Waterloo Road. Fue fundado en 1818.

²⁵ La Escuela Juilliard (The Juilliard School), conservatorio de artes situado en Nueva York. Fue fundada en 1905.

²⁶ Étienne Decroux (París, 1898 - Billancourt, 1991), actor y mimo francés que revivió el llamado mimo corporal dramático.

²⁷ Marcel Marceau, (Marcel Mangel) (Estrasburgo, 1923 – Cahors, 2007), gran mimo y actor francés. También fue conocido por el nombre de su personaje, Bip.

²⁸ Jacques Mauclair (París, 1919-2001), actor teatral, cinematográfico y televisivo, director teatral y dramaturgo francés.

²⁹ Vasili Kandinski (Moscú, 1866 – Neully-sur-Seine, 1944), pintor ruso, precursor de la abstracción en pintura, y teórico del arte.

³⁰ Pierre Lefebvre fue director de la Escuela de Arte Dramático de Estrasburgo.

³¹ Hedy Crilla (Viena, 1898 - Buenos Aires, 1984), actriz de teatro y maestra de actores austríaca exilada en 1940 en Argentina).

³² Witold Gombrowicz (Małoszyce, Polonia, 1904 - Vence, Francia, 1969), novelista y dramaturgo polaco, candidato en vida al premio Nobel de Literatura. Vivió durante 24 años en Argentina, a la que consideraba su segunda patria

³³ Antonio Cunill Cabanellas (Barcelona, 1894-Buenos Aires, 1969), actor, director de teatro y maestro de actores radicado en Argentina, primer director del Teatro Nacional de la Comedia en el Teatro Cervantes (1935-1941).

³⁴ Eugène Ionesco (Slatina, Rumania, 1909 - París, 1994), dramaturgo y escritor rumano en lengua francesa, elegido miembro de la Academia francesa el 22 de enero de 1970.

³⁵ Les Deux Magots, famoso café parisino situado en el número 6 de la Place Saint- Germain des Prés. Frecuentado por numerosos artistas ilustres, como André Gide, Picasso, Artaud y Ernesto Sábato, y fue sede de existencialistas y surrealistas.

³⁶ Friedrich Dürrenmatt (Konolfingen, Suiza, 1921 – Neuchâtel, Suiza, 1990), pintor, escritor y gran autor teatral; escribió, para la radio y la televisión, ensayos literarios, filosóficos y novelas, la mayor parte policíacas.

³⁷ Harold Pinter (Londres, 1930-2008), dramaturgo, guionista, poeta, actor, director y activista político inglés, ganador del Premio Nobel de Literatura en 2005.

³⁸ Eduardo Tato Pavlovsky (Buenos Aires, 1933- 2015), psiquiatra, actor, dramaturgo y director argentino, orientado al psicodrama.

³⁹ René de Obaldia (Hong Kong, 1918), poeta, escritor y dramaturgo francés, miembro de la Academia Francesa.

⁴⁰ Jean Cocteau (Maisons-Laffitte, Francia, 1889 – Milly-la-Fôret, 1963), poeta, novelista, dramaturgo, pintor, ocultista, diseñador, crítico y cineasta francés.

⁴¹ Darius Milhaud (Aix-en-Provence, 1892 - Ginebra, 1974), compositor francés. Su obra se caracteriza por el empleo de la politonalidad, así como de patrones rítmicos derivados del jazz. Perteneció al Grupo de los Seis francés.

⁴² Alicia Berdaxágar (Buenos Aires, 1 de agosto de 1925 - 20 de septiembre de 2018), actriz argentina de cine, teatro y televisión.

⁴³ Jacques Audiberti (Antibes, 1899-París, 1965), escritor y dramaturgo.

⁴⁴ Tristan Tzara (Samuel Rosenstock) (Moinesti, Rumanía, 1896 – París, 1963), poeta, escritor y ensayista rumano. Fue uno de los fundadores del movimiento antiarte conocido como dadaísmo.

⁴⁵ Serge Rezvani (Teheran, 1928), pintor, escritor y dramaturgo iraní.

⁴⁶ Oscar Araiz (Punta Alba, 1940), destacado coreógrafo y director de teatro, considerado como uno de los iniciadores de la danza contemporánea en Argentina. ⁴⁷ María Lucía Marini (Mar del Plata, 1945), actriz argentina.

- ⁴⁸ Miguel Ángel Asturias Rosales (Guatemala, 1899, Madrid-1974), escritor, periodista y diplomático que contribuyó al desarrollo de la literatura latinoamericana. Premio Nobel de Literatura en 1967.
- ⁴⁹ Alfredo Arias (Lanús, Buenos Aires, 1944), actor, director y regidor argentino residente en Francia desde 1969.
- ⁵⁰ Marucha Bo (Morón, Buenos Aires, 1938 – París, 2013), actriz argentina.
- ⁵¹ Facundo Bo (Morón, La Garde-Freinet, Francia 2016), actor argentino.
- ⁵² Roberto Mosca (Italia, 1942), actor argentino.
- ⁵³ El Instituto Di Tella fue un centro de investigación cultural sin fines de lucro de la Argentina. Estuvo situado en la calle Florida 936, y funcionó entre 1958 y 1970. Alumbró una gran cantidad de talentos, los artistas llamados de la «Generación del Di Tella».
- ⁵⁴ Kabuki, bunraku, noh: las tres formas tradicionales del teatro japonés.
- ⁵⁵ Takarazuka, la compañía femenina de musicales más prestigiosa de Japón. Fue fundada por Kobayashi Ichizo en 1914. Sus obras tanto de personajes masculinos como femeninos son producciones de contenido tanto tradicional como contemporáneo.
- ⁵⁶ Jean-Christophe Averty, (París, 1928), productor de radio y televisión francés, está considerado uno de los pioneros del videoarte en Francia. Ha trabajado con Léo Ferré, Serge Gainsbourg, Yves Montand o George

Brassens.

- ⁵⁷ Claude Nougaro (Toulouse, 1929-París, 2004), cantante de jazz y poeta francés. ⁵⁸ Café Gijón, emblemático café madrileño situado en el Paseo de Recoletos, 21. Tras la guerra civil española se convirtió en famoso lugar de tertulia literaria y punto de reunión de intelectuales y artistas durante el régimen de Franco y la transición.
- ⁵⁹ Antonio Manuel Ruiz Quirós Arroyo, conocido como Antonio Quirós (Santander, 1912-Londres, 2984), pintor de estilo cercano al expresionismo figurativo. Premio de la Crítica en 1961.
- ⁶⁰ Enrique Azcoaga (Madrid, 1912-1985), escritor, poeta y crítico de arte español, miembro del movimiento conocido como Generación del 36.
- ⁶¹ Francisco Umbral (Madrid, 1932-2007), poeta, periodista, novelista, biógrafo y ensayista español.
- ⁶² Romulo Macció (Buenos Aires, 1931-2016), pintor argentino asociado con la vanguardia de la década de 1960.
- ⁶³ Waldo de los Ríos (Osvaldo Nicolás Ferraro) (Buenos Aires, 1934 – Madrid, 1977), pianista, compositor, arreglista y director de orquesta argentino.
- ⁶⁴ Arthur Adamov (Kiskovodsk, 1908 – París, 1970), dramaturgo de origen armenio, uno de los exponentes más destacados del teatro del absurdo.
- ⁶⁵ José Monleón (Tabernes de Valldigna, 1927 – Madrid, 2016), escritor, director de teatro, editor y crítico español. A lo largo de su carrera fue

galardonado con Premio Nacional de Teatro, la Cruz de Sant Jordi y el Premio Max Honórfico de Teatro.

⁶⁶ Rafael Arcos (Buenos Aires, 1926 – Madrid, 1991), actor español de teatro, cine, televisión.

⁶⁷ Arturo López (Valladolid, 1934 – Madrid, 2000), actor español.

⁶⁸ Irene Gutiérrez Caba (Madrid, 1930-1995), actriz española.

⁶⁹ Alicia Pérez Herranz, conocida artísticamente como Alicia Hermida (Madrid, 1932), actriz y profesora de interpretación española.

⁷⁰ Alexander Calder (Pensilvania, 1898 – Nueva York, 1976), escultor estadounidense, exponente del arte cinético.

⁷¹ Luigi Pirandello (Agrigento, 1867 – Roma, 1936), dramaturgo, novelista y escritor de relatos cortos italiano. Premio Nobel de Literatura en 1934.

⁷² Terele Pávez (Bilbao, 1939) actriz española.

⁷³ Esquilo (Eleusis, Grecia, 525 a.C. – Gela, Italia, 456 a. C.), dramaturgo griego. Predecesor de Sófocles y Eurípides, es considerado como el primer gran representante de la tragedia griega.

⁷⁴ Nuria Torray (Barcelona, 1934 – Madrid, 2004), actriz española.

⁷⁵ Henrik Ibsen (Skien, 1828 - Cristianía, 1906), dramaturgo y poeta noruego.

⁷⁶ Henry de Montherlant, (París, 1895 - 1972), ensayista, dramaturgo y académico francés.

⁷⁷ Jean Anouilh (Burdeos, 1910 – Lausana, 1987) escritor francés, autor de numerosas obras de teatro, entre ellas la célebre “Antígona”.

⁷⁸ Pierre-Jules Renard (Châlons-du-Maine, 1864 - París, 1910), escritor, poeta, dramaturgo, crítico literario y de teatro.

⁷⁹ Pierre Henri Marie Schaeffer (Nancy, 1910 – Aix-en-Provence, 1995), compositor francés. Es considerado el creador de la música concreta.

⁸⁰ Jean Tardieu (Saint-Germain-de-Joux, 1903 – Créteil, 1995), poeta y dramaturgo francés. Su obra se relaciona con la poesía surrealista y el absurdo.

⁸¹ Edgardo Cantón (Los Cisnes, Argentina, 1934), músico y compositor argentino. Se instaló en París en 1960, donde profundizó en la investigación de la música contemporánea. Trabajó en adaptaciones musicales para obras contemporáneas con directores como Truffaut o Godard.

⁸² Micheline Presle (Paris, 1922), actriz francesa. Trabajó en la era dorada de Hollywood, compartiendo elenco con leyendas como Tyrone Power y Errol Flynn, y rodando a las órdenes de Fritz Lang o Joseph Losey.

⁸³ Andréa Ferréol (1947), actriz francesa. Debutó en cine en 1973 con “La Grande Boiuffe”, cinta que causó un gran escándalo en el festival de Cannes de ese año.

⁸⁴ Ursula Vian-Kübler (Zurich, 1928 – Eus, Suiza, 2010), bailarina. Conoció a Boris Vian en 1950. La pareja contrajo nupcias en 1950.

⁸⁵ Jean-Louis Barrault (La Vésinet, 1910 – París, 1994), actor, mimo y director francés que junto a su esposa Madeleine Renaud integró un dúo teatral de fama mundial.

⁸⁶ Jean-Paul Sartre (París, 1905-1980), filósofo, escritor, novelista, dramaturgo, activista político, biógrafo y crítico literario francés, exponente del existencialismo y del marxismo humanista.

⁸⁷ Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928), escritora y dramaturga argentina.

⁸⁸ Astor Piazzolla (Mar del Plata, 1921 – Buenos Aires, 1992), bandoneonista y compositor argentino considerado uno de los músicos más importantes del siglo xx. Estudió armonía, música clásica y contemporánea con la compositora y directora de orquesta francesa Nadia Boulanger.

⁸⁹ Idries Shah (Simla, India, 1924–Londres, 1996), maestro espiritual. Escribió tres docenas de libros sobre psicología y espiritualidad, diarios de viajes y estudios culturales. Uno de estos fue el emblemático “Los sufís”, junto a Robert Graves.

⁹⁰ La numeración abyad es un sistema de numeración en el que a las 28 letras del alfabeto árabe se les asignan valores numéricos. Se han utilizado en el mundo arabófono desde antes de la numeración arábica (siglo VIII). En árabe moderno, la palabra abjadīyah significa «alfabeto» en general.

⁹¹ Nasrudín o Nasreddin personaje mítico de la tradición popular sufi

cuyas historias sirven para ilustrar o introducir las enseñanzas sufíes, vivió en la Península de Anatolia en una época indeterminada entre los siglos XIII y XV.

⁹² “Las siete plumas del águila” (Luis Ansa, Henri Gougaud, Ediciones Obelisco, 2003).

⁹³ Carlos Castaneda (Cajamarca, Perú, 1925-Los Ángeles, 1998), antropólogo y escritor peruano nacionalizado estadounidense, autor de una serie de ocho libros que describirían su entrenamiento en el chamanismo mesoamericano.

⁹⁴ <http://www.editions-du-relie.com/Le-quatrieme-royaume.html>.

⁹⁵ “La Vía” (Life Quality Project International, 2008), de Juan Sgolastra, es uno de los libros acerca de la tradición sufi según Alfredo Offidani.

⁹⁶ Aimé Césaire (Basse-Pointe, Martinica — Fort-de-France, ibídem, 2008), poeta y político martiniqués.

⁹⁷ Rōshi (老師) es un título honorífico utilizado para referirse al máximo maestro en el budismo zen.

⁹⁸ Luis Valdez (1940), dramaturgo, actor, guionista y director de cine, padre del teatro chicano en Estados Unidos, y uno de los principales valedores del teatro chicano. Es conocido por su obra teatral “Zoot suit” y su película “La Bamba”.

⁹⁹ César Chávez (Yuma, Arizona, 1927 - San Luis, Arizona, 1993), líder campesino estadounidense activista en favor de los derechos civiles para los mexicanos, fundador de la Asociación Nacional de Trabajadores del Campo, posterior Unión de Trabajadores Campesinos.

¹⁰⁰ Jim Berland fue director y programador de la KPFK durante los primeros 80.

¹⁰¹ Bill Bushnell, director artístico del Los Angeles Actors' Theatre.

¹⁰² Paulo de Carvalho Neto (Sergipe, Brasil, 1923-2003), antropólogo, folclorista y ensayista brasileño, pionero en el estudio sistematizado del folclore en América Latina.

¹⁰³ Mario Diament (Buenos Aires, 1942), dramaturgo, periodista, narrador, ensayista y guionista argentino.

¹⁰⁴ El San Francisco Mime Troupe es un grupo teatral especializado en sátira política que ofrece espectáculos gratuitos en parques del San Francisco Bay Area y en California.

¹⁰⁵ Thomas Ostermeier (Soltau, Alemania, 1968), director de escena alemán. Actualmente forma parte de la dirección artística de la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín.

¹⁰⁶ Sasha Waltz (Karlsruhe, 1963), coreógrafa y bailarina alemana.

