

Di tu palabra

Rosa Alvares



Edición: Legado Jaime Jaimes & Il Tuffatore. Agosto 2020

Diseño y maquetación: Ángel Merlo (angelmerlo.es)

Fotografías: Hemeroteca del Legado Jaime Jaimes

Fotografía de portada: Jaime Jaimes en el Teatro de la Alianza Francesa (TAF) de Buenos Aires, la primera escuela que creó. Año 1965

Fotografía de contraportada: “Las preciosas ridículas” de Molière. Obra para Teatro de siempre, programa de TVE2. Versión de Enrique Azcoaga, dirección de Jaime Jaimes y realización de Marcos Reyes. La interpretación de Irene Gutiérrez Caba, Alicia Hermida, José María Escuer, Ricardo Palacios, Ignacio de Paúl, Roberto Llamas, Paloma Pagés, Emilio Laguna y Mauricio Lapeña

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

A su manera 5

CAPÍTULO 1

El niño que soñaba con ser él mismo 13

CAPÍTULO 2

El descubrimiento de una pasión llamada escena 32

CAPÍTULO 3

Una maleta con libros, ropa 'vintage'... y un billete de vuelta a casa 59

CAPÍTULO 4

En busca del gran escenario del mundo 83

CAPÍTULO 5

Nipomnische en el País de las Oportunidades 111

EPÍLOGO

Una casa frente al mar 137



Tira de contactos pertenecientes a la Escuela del Teatro de la Alianza Francesa (TAF) de San Francisco, 1983



KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063



KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063



KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063

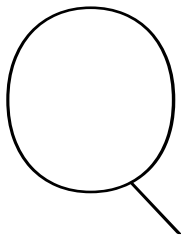


KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063 KODAK SAFETY FILM 5063



INTRODUCCIÓN

A su manera

(( Querido amigo, siempre se debe intentar comprender. Y cuando quiere comprenderse un fenómeno y sus efectos, hay que remontarse hasta sus causas, por medio de un esfuerzo intelectual honesto. Hay que procurar hacerlo, porque somos seres pensantes. (...) Hay que tener, como punto de partida, un prejuicio favorable o por lo menos una neutralidad, un espíritu abierto que es lo propio de la mentalidad científica. Todo es lógico. Comprender es justificar”. Las palabras que Eugène Ionesco escribió en *El rinoceronte* tienen mucho que ver con mi relación con Jaime Jaimes incluso antes de conocerle. Lo cierto es que nunca había oído hablar de él; hasta que me propusieron hacer un texto dedicado a su trayectoria vital y profesional. Contar la vida de alguien no es tarea fácil: imposible para mí aceptar un encargo tan íntimo sin aproximarme

antes al personaje, sin tener un prejuicio favorable que me conmueva hasta el extremo de querer servir de vínculo entre esa persona y el futuro lector. Reconozco que para dar el sí fueron decisivos dos factores: se trataba de un hombre de teatro, una de mis grandes pasiones; además, mi posible “objeto de estudio” ofrecía una trayectoria vital digna de un personaje novelesco. ¿Cómo iba a rechazarlo? Ahora bien, debía comenzar, como bien aconsejaba Ionesco en su cita, desde una mirada honesta y neutral, remontándome a las causas últimas que originaron que Jaimes sea como hoy es. Y comprenderle.

Ese primer acercamiento a mi biografiado se basó en documentación de su propio archivo personal, cartas, entrevistas y críticas publicadas en los más distintos periódicos y revistas a través de décadas; también me apoyé en los datos

que fui hallando en el Centro de Documentación Teatral y en Televisión Española. Allí estaba Jaime Jaimes, pintor, maestro de actores, director de escena, televisión y radioteatro; un creador siempre dispuesto a hacer las maletas y embarcarse en las más diversas aventuras en busca de un arte total, comprometido y verdadero. Poco tiempo después, llegó el momento de viajar a Málaga para conocerlo. En una casa llena de luz, desde la que se puede ver el mar, me encontré con Jaime Nipomnische Luschankoff: un venerable anciano de 86 años... ¡con una energía arrolladora propia de una persona mucho más joven! Mi anfitrión derrochó generosidad, humor y pasión por un trabajo que, de algún modo, nos uniría en los próximos meses.

Durante mi estancia, revisamos juntos algunos de sus trabajos, charlamos sobre lo divino y lo humano, e iniciamos las largas sesiones de entrevistas en las que Jaime iría desgranando no solo su trayectoria artística, sino también sus peripecias vitales. Le sometí a cuestionarios infinitos, haciéndole preguntas que, a veces, no eran demasiado cómodas o que tenían que ver con

aspectos tal vez demasiado personales. Sí, resulta muy fácil hablar de los éxitos que has tenido, de los amores que han llenado tu vida, de aquellas ocasiones en las que los hados te han sido propicios; pero qué difícil puede hacerse eso de recordar los episodios más tristes, los sueños que se frustraron, los vacíos que muchos dejaron en el largo camino. Sin embargo, contestó todos mis requerimientos con una sinceridad aplastante. Fue entonces cuando decidí cómo escribiría la biografía de mi protagonista: otorgando a sus propias palabras, en primera persona, la fuerza que tenían en sí mismas. Jaimes en estado puro...

Durante esa primera visita a la casa malagueña de Nipomnische, también descubrí su pintura, repleta de familias y personajes inquietantes, a pesar de su aspecto inocente, de sus tonos brillantes a imagen y semejanza de las *matriuskas*, de ese toque dorado heredado de los iconos... Decididamente, aquel apartamento frente al mar no es solo el hogar de un argentino (nacido en la provincia de Entre Ríos y criado en Buenos Aires), sino el de alguien que lleva en sus apellidos y en su corazón el alma rusa.

A aquel primer viaje le siguió otro aún más largo algunos meses después. En nuestro segundo encuentro, quizá noté a Jaime algo más cansado; sin embargo, no decayó su entusiasmo ni su generosidad ante las intensas grabaciones de nuestras charlas. Buscamos datos, contrastamos fechas, ahondamos en sus recuerdos, aunque su memoria, como a él le gusta decir, nunca ha sido proverbial... Este es el resultado de horas y horas de intenso trabajo en común: una biografía que pretende reflejar el universo artístico y, sobre todo, personal de alguien que ha convertido su vida –en muchas ocasiones nada fácil, por cierto– en un camino de aprendizaje, de búsqueda de su verdadero yo. Y, sin querer dar lecciones a nadie, con su ejemplo nos recuerda cómo ese camino vital lo creamos nosotros mismos a base de perseguir nuestros sueños, con nuestra capacidad de superación, a pesar de las circunstancias adversas o de la herencia recibida.

Hay muchas cosas sobre Jaime Jaimes que me gustaría compartir con quienes lean estas páginas. De entrada, su talento natural para aprender de manera autodidacta, sin necesidad de

escuelas, universidades ni títulos académicos. La vida de Nipomnische es una auténtica carrera de obstáculos para superar la incultura que rodeó su infancia y su juventud. Porque desde niño comprendió, aún sin saberlo racionalmente, que aquellos que viven de espaldas a la cultura tienen mayores probabilidades de caer en la frustración, en la rabia, en la falta de empatía con los demás. Por eso, cuando descubrió el teatro y su verdadera vocación, enseñar a otros a convertirse en buenos actores, encontró una especie de norte que lograría encaminar sus pasos hacia un futuro donde el arte alimenta nuestros espíritus y nos hace mejores personas. Y en ese proceso ascendente, los maestros –tal como veremos por su propia trayectoria– ocupan un lugar prioritario, un papel iniciático y absolutamente liberador.

Otra de las claves para acceder al universo de Jaime Jaimes es su particular concepción del teatro como una actividad, más que lúdica, sacerdotal; una especie de servicio a la sociedad que, a base de sentirse reflejada en la escena, con sus bondades y sus miserias, pueda crear un mundo más humano. Quizá por esta idea desinteresada de su

oficio, nunca haya perseguido el reconocimiento ni la notoriedad, aunque no le hayan faltado méritos para alcanzarlos. El trabajo bien hecho y la honestidad consigo mismo, con los espectadores y con quienes le acompañaron en su trayectoria teatral ha sido, sin duda, marca Nipomnische.

No me cabe duda de que Jaime ha sido, desde siempre, el ejemplo perfecto del lema horaciano *Carpe Diem*. Porque si he conocido a alguien capaz de apurar cada momento como si fuera el último ha sido, precisamente, él. Vivir hoy como si no hubiera mañana en su arte, en sus amores, en su vida más cotidiana. Aunque para lograrlo muchas veces haya sido necesario hacer las maletas y poner tierra de por medio. ¡Ay, Nipomnische y sus periplos! Buenos Aires, Nueva York, Venezuela, París, Estrasburgo, Madrid, Martinica, Montreal, Los Ángeles, San Francisco, Málaga... y tantos y tantos puertos en los que ha arribado –solo o acompañado– en busca de conocimiento y sensaciones con que continuar su propio Camino de Loquetas Amarillas. Los viajes forman parte del ADN de Jaimes ya desde antes de nacer. ¿Cómo olvidarnos de sus orígenes rusos? Y en

ese cuaderno de bitácoras un objetivo claro: hallar el lugar donde ser él mismo. Ahora bien, tanto ir y venir también le pasó factura, favoreciendo su síndrome de Ulises: ese que padecen quienes abandonan su patria para ser presa cuando menos lo esperan del desarraigo y la nostalgia.

En todos estos meses también me he dado cuenta de que la amistad es para este director de escena y maestro de actores un territorio donde anclarse, más allá de fronteras ni banderas. Es imposible conectar emocionalmente con todos, pero Jaimes siempre deja la puerta entreabierta para que quien desee traspasar ese umbral pueda hacerlo. Una de las cualidades de Nipomnische como amigo es que no establece barreras de edad; la amistad no depende de los años que se tengan, sino de la conexión del alma que se produzca. Y eso es algo que te contagia. Otra de sus virtudes es que siempre está dispuesto a ayudar al otro; algo que, por cierto, algunos confunden creyendo que Jaime pretende adoptar el papel de maestro. Lo que ocurre es que, a lo largo de su intensa vida, ha ido recogiendo herramientas utilísimas para transitar por este mundo, e in-

tenta compartirlas con quienes están a su lado. Y así va construyendo conexiones verdaderas, basadas en el cuidado, el respeto, la protección. Digamos que lo suyo es puro compañerismo. Además, ese trato con Jaime hace que, de algún modo, quien le conoce se impregne de lo que ha sido y de lo que es.

Nipomnische ama en el más amplio sentido a las mujeres, y mantiene una relación especial con ellas. Tal vez porque comparte valores tan femeninos como la intuición, la empatía o ciertos sentimientos estrechamente vinculados a la creatividad. Intensa fue la relación con su madre y su hermana (en este caso, no siempre positiva); con las novias y esposas a las que quiso como compañeras de vida; con sus actrices, alumnas de teatro y, por supuesto, con sus amigas. Es como si Jaime bebiera de la feminidad a través de todas las mujeres que tiene cerca. Y ese es uno de sus puntos fuertes, como profesional y como ser humano.

Romper las barreras de la edad o del género resulta fácil con nuestro protagonista, que utiliza el

sentido del humor como un rasgo más de su personalidad. Lo comprobé nada más conocernos en su casa frente al mar. Dice que habría sido un pésimo actor; sin embargo, yo creo que tiene un punto de *showman* poco explotado... Porque, en sus conversaciones, Jaime modula la voz, cambia el tono, remarca con acierto las palabras, mueve los brazos y gesticula sabiamente subrayando lo que dice... Y en ese alarde de buen conversador, sí, el humor tiene un papel destacado. Un humor muy surrealista, como si se tratara de uno de esos personajes de teatro del absurdo que él adora. Y no como alarde de pura apariencia, sino como algo que le permite analizar la realidad, conectarse con quienes conversa.

Muchas veces me he preguntado si puede existir un creador artístico que no tenga el más mínimo rastro de ego. Creo, sinceramente, que es imposible. Sin embargo, sí pienso que se pueden doblar los impulsos egocéntricos y transformarlos en algo más positivo, que sume y no reste. Y me parece que Jaime Jaimes lo ha conseguido. Él siempre rehúye el personalismo ya que este conduce al apego, uno de los peores enemigos

que, conforme a su filosofía vital, podemos encontrar en el camino. Su desprendimiento ante lo material e incluso, ante lo que concierne al espíritu, es absoluto. Ciertamente que es un hombre de impulsos, de pasión interna. Ahora bien, no hay el menor rastro de apego, ni ante su obra, ni ante su trabajo, ni ante sus colaboraciones. Como artista, sí puede haber una fuerza personal que le haga moverse, pero que no le incita a aferrarse a nada. Lo que ocurrió en el pasado ocurrió, sin más. Todo esto tiene mucho que ver con su capacidad para adecuarse a las situaciones, para ser flexible, para olvidar el ruido exterior y poner el foco únicamente en el presente. Porque Jaime es todo atención plena.

Sí, tal como veremos en las páginas siguientes, Nipomnische es un hombre de acción; pero también es alguien que ha sido capaz de marcarse metas sencillas, de perseguir sus sueños paso a paso. De lo contrario, no habría logrado muchos de los éxitos que ha obtenido en su carrera, a pesar de ser autodidacta. Y esa es una de las enseñanzas que cualquiera que se acerque hoy a él puede obtener, por más que el título de “maestro

vital” no le haga ninguna gracia a su proverbial humildad... Jaime tiene un corazón grande, muy grande. Y se abre sin reservas. No enseña desde la superioridad de quien ha vivido lo suyo, sino desde la sencillez de quien ya ha hecho gran parte del camino, sabiendo que los errores son un modo de conocimiento, un proceso de transformación vital.

Pero volvamos a ese apartamento frente a la Malagueta donde este creador ocupa el tiempo en su madurez. Una madurez que asume plácidamente, con sus inevitables achaques físicos, pero también con una evolución espiritual que hace más fuerte la conexión con su yo interior. Porque durante toda su vida, Jaime se ha dado a los demás, siempre se ha proyectado hacia fuera, con sus espectáculos, sus clases y cuadros; pero ahora encuentra esa paz proyectándose hacia dentro. Como él mismo dice, tiene controlados esos procesos internos, sabe realmente quién es. Y eso es reflejo de haber alcanzado la sabiduría. Nipomnische vive solo, aunque esa soledad no le produce ninguna tristeza porque en la soledad encuentra una calma que le permite enfrentar-

se a las cosas con una energía en equilibrio. No quiere permitirse subidas ni bajadas anímicas, ha organizado su vida en torno a una rutina que le hace seguir adelante y cambiar de registro, sin quedarse en el sufrimiento pasivo.

Ya va siendo hora de ceder la palabra a Jaime Nipomnische Luschankoff. O a Jaime Jaimes. Como prefieran... Prepárense para adentrarse en una biografía llena de aventuras, emoción, verdad, sueños, espiritualidad, errores, pasión, aciertos y arte, mucho arte. Espero que la disfruten tanto como yo al escribirla. Y, si me permiten, un consejo: déjense contagiar por el ejemplo de un hombre que, desde niño, eligió vivir a su manera, aunque a veces esa elección le pasara factura. Ahora bien, ¿no es eso de lo que se trata? Porque, como decía el genial Eugène Ionesco en *El rinoceronte*, “la vida es una lucha, y quien no combate es un cobarde”.

Jaime Jaimes Nipomnische
con su madre Cecilia



CAPÍTULO 1

El niño que soñaba con ser él mismo

((Todas las familias dichosas se parecen, pero las infelices lo son cada una a su manera”. Así comenzaba León Tolstói su novela *Anna Karenina*. Y así podría comenzar el relato de la vida de Jaime Nipomnische Luschanoff: el hombre que, con el paso del tiempo, se convertiría en Jaime Jaimes, pintor, maestro de actores, director de escena, televisión y radioteatros. Alguien empeñado en descubrir su verdadero yo, en hacer valer sus inquietudes, en demostrar que el camino vital lo creamos nosotros mismos, a pesar de las circunstancias y de la herencia recibida.

Hay secretos familiares, palabras no dichas generación tras generación, que se enquistan en la intrahistoria de cada uno. Y ya no hay marcha atrás. Imaginemos lo que supone que ese mis-

terio no revelado tenga que ver, precisamente, con los orígenes paternos... Ese desconocimiento de sus ancestros marcó para siempre la vida de Jaime Jaimes. El destierro elegido de sus padres –judíos rusos– a Argentina, huyendo de los cruentos ataques antisemitas de los pogromos; la incapacidad de su madre de contarle la procedencia de los Nipomnische, al no haber enseñado yiddish o hebreo a su hijo Jaimito y ser el nivel de vocabulario en español de ella muy limitado, así como el abandono de su padre, cuando tenía solo cinco años, fueron definitivos para modelar el carácter de nuestro protagonista. Siempre dispuesto a hacer las maletas para embarcarse en una nueva aventura vital. Desde su Basavilbaso natal (en la provincia argentina de Entre Ríos) a Buenos Aires, cuando era un bebé, a Venezuela, París, Madrid, Martinica, Los Ángeles, San Francisco o Málaga, en su madurez... Continuas idas y

venidas ya presagiadas cuando, en plena adolescencia, se coló como polizón en un barco rumbo a Nueva York. Un viajero más allá de lo puramente geográfico que, en efecto, también ha sucumbido al llamado síndrome de Ulises: desarraigo y nostalgia, sí; pero también una fuerza incontenible que le mueve a seguir adelante en busca de un puerto donde ser él mismo.

Nadie dice que la familia perfecta exista, ni siquiera el propio Tolstói; lo que no significa que no se añore... Lo bueno de ser un creador es que siempre puedes diseñar la realidad como desees, jugando a ser un pequeño dios. Quizá por ese motivo la obra artística de Jaime Jaimes esté repleta de familias felices (o que, al menos, lo parecen), formadas por papá, mamá y sus hijitos. A propósito, ¿les he comentado que Nipomnische tuvo una hermana llamada Rosa? Demasiadas casualidades que tienen también un correlato en su vida sentimental. Jaime se casó dos veces, pero decidió no tener descendencia. Aunque bien mirado, sus amigos, sus montajes teatrales, sus cuadros y sus propios alumnos pueden considerarse algo muy parecido...

Y siempre, el deseo de encontrar un escenario –no necesariamente físico– lo suficientemente inspirador como para respirar en libertad. Porque la incultura genera frustración y también sentimientos de rabia, desdén o falta de empatía hacia los demás. Lo veía a diario en las calles de Villa Luro, el barrio bonaerense donde vivió durante su infancia y adolescencia: vecinas que cotilleaban sobre las vidas ajenas; chicos que jugaban en las calles y que criticaban a los que eran diferentes a ellos, madres que encontraban en los melodramas radiofónicos lo que en sus propias vidas no sentían... Jaime quería escapar de aquello, aunque su modo de hallar esos conocimientos a los que asirse poco tuvieran que ver con ir al colegio o aspirar a títulos académicos. Su forma de alcanzarlos fue siempre autodidacta, a través de sus lecturas, de la música y, en especial, del cine que veía con pasión: una ventana a esos otros mundos anhelados, donde era posible ser feliz a través del equilibrio.

Que nadie piense que lo material era su objetivo último, en absoluto. A pesar de que, como él mismo reconoce, siempre vivió como un rey sin

tener un céntimo, Nipomnische supo encontrar, a lo largo del camino, su propia espiritualidad. Sin necesidad de etiquetas; tampoco de pregonarlo a los cuatro vientos. La vida fue poniendo en su ya larga travesía maestros de los que aprender. Pero, ya es hora de comenzar. Y siguiendo el consejo de la bondadosa Bruja del Norte a Dorothy en *El mago de Oz*, lo mejor es empezar por el principio: sigamos a Jaime Jaimes en su particular Camino de Losetas Amarillas...

Si en cualquier persona son importantísimos los orígenes, en el caso de un artista resultan definitivos para comprender toda su obra. ¿De dónde viene Jaime Jaimes, de qué familia procede?

Yo vengo de una familia judía rusa que emigró a Argentina para sobrevivir de los pogromos, esas masacres aceptadas y promovidas por el poder básicamente contra los judíos. No sé exactamente de qué parte de Rusia vinieron mis padres porque nunca supieron decírmelo. Tampoco en qué año llegaron a Argentina, aunque supongo que fue en torno a 1929, no mucho antes de que yo naciera, en 1931, porque recuerdo que mi mamá, Cecilia, se expresaba en español con bastante dificultad. De hecho, creo que aprendió a hablarlo con la radio, oyendo melodramas. Así que hablaba en un tono desaforado, como en cualquiera de esos novelones: "Hijo, que tienes una madre..." Y cuando se ofendía por algo, gritaba: "Cómo me puedes decir esto a mí, ¡madre solo hay una!" Yo odiaba todo aquello, no soportaba esos programas que tenía que oír a todas horas en casa. Así que en el rechazo de esos melodramas está el origen de que, ya de mayor, me interesara hacer otro tipo de radioteatros...

¿Y tu padre? Hasta este momento, no lo has citado directamente...

Bueno, mi papá –que se llamaba Isaac– nos abandonó cuando yo tenía solo cinco años. Fue entonces cuando mi mamá tuvo que trabajar de sirvienta, fregando pisos o cosiendo camisetas para darnos de comer. Hasta que encontró a otra persona –hijo de españoles, por cierto–, que había sido ayudante de mi padre en la carnicería que tenía. Se fueron a vivir juntos, y fue lo más parecido a un padre que tuve. Hasta mis 14 años, en los que decidí tomar las riendas de mi vida.

¿Tuviste hermanos de padre y madre?

Sí, mi hermana Rosa, que tampoco fue un gran apoyo en mi vida, como cabría esperar de una hermana. Lo cierto es que siempre resultaba un problema para mí, ya que era de esas personas muy posesivas, muy celosas. Cuando mi padre nos abandonó, Rosa se fue con él, y yo me quedé con mi mamá. Eso hizo que me convirtiera en el hijo favorito de mi madre: yo era quien había permanecido a su lado, y nunca ocultó que me quería más que a su otra hija. Así que, cuando mi hermana volvió a la casa donde vivíamos con

mi padrastro, le entraron unos celos fraternales que yo nunca entendí; tampoco pude nunca controlarlo. Ya de adultos, Rosa tenía una profesión difícil, era enfermera, y se hizo pseudodocitora. Yo sabía que necesitaba ayuda, pero nunca la aceptó. Su comportamiento me afectó durante mucho tiempo hasta que al final lo pude resolver: muchos años después, hice todo lo posible para estar a su lado, acompañándola hasta su muerte, con lo que me quedé tranquilo. También tuve un hermano que murió muy pequeño, pero mi mamá no me pudo explicar muy bien lo que había ocurrido con él. Ya sabes, su escasa capacidad para expresarse en español...

Volvamos a tu sangre rusa... Yo creo que los nombres que nos ponen, los apellidos que llevamos, de alguna forma nos condicionan. ¿Me puedes contar la historia que se esconde tras ese apellido tuyo, Nipomnische, que no era el vuestro originario?

En efecto, Jaime Jaimes es mi nombre artístico, pero mi verdadero nombre es Jaime Nipomnische. Y la historia de este apellido la descubrí hace solo unos 20 años: en ruso significa algo así como

“me olvidé” o “no lo sé”. En la época de mis tarabuelos, según tengo entendido, los cosacos entraban en los pueblos y se llevaban a los hombres para trabajar con el zar. No importaba que fueran judíos, jóvenes, viejos, blancos, negros... Simplemente, desaparecían y ya nadie los volvía a ver jamás. Entonces, un sabio del pueblo le dijo a mi abuelo y a otros más: “Cuando vengan los cosacos y les pregunten de dónde son y quién es su familia, ustedes les dicen que no se acuerdan, que no saben. Y creerán que están locos”. Así que cuando le tocó el turno a mi abuelo y le preguntaron cómo se llamaba, él respondió: “Nipomnische”. ¡Era ya el octavo que les decía eso! Los cosacos, para darles una lección, les cambiaron el apellido. Eso hizo que la mitad de mi familia, a partir de ese momento, tuviera otro apellido y no el de siempre que, por cierto, nunca llegué a conocer. Y fíjate cómo son las cosas, yo tengo una capacidad de retentiva muy especial, no memorizo nada, es un auténtico estigma. Por ejemplo, yo bailaba muy bien, pero nunca recuerdo cómo son los pasos. No hay nada mecánico que funcione en mi cabeza. Está claro que trabajo siempre la parte izquierda del cerebro, la creativa. La

derecha es otra cosa: ¡como si se deslizara todo por mi cabecita! Aunque bien mirado, quizá venga de aquel *nipomnische*, “no sé, no me acuerdo”, de mi apellido...

Hagamos pues un ejercicio de memoria... ¿Cómo te recuerdas de niño?

¡Ay, aquel Jaimito! El primer juguete que tuve, prácticamente el único, era un puzle que me regalaron. Estaba laqueado y brillaba intensamente. Solo tenía un problema: ¡le faltaba una pieza, con lo que nunca pude acabarlo! Aquel rompecabezas me impactó tanto por su color, que me di cuenta muchos años después de que ese mismo brillo era el que intentaba lograr en mis pinturas: utilizar laca de automóvil mezclada con pigmentos, haber buscado en la última etapa de mi obra los tonos oro y plata propios de los iconos... De alguna manera, era como volver un poquitito a mi infancia. O sea, que nada se pierde en la memoria, a pesar de la leyenda de mi apellido. Eso sí, siempre hay que estar atento para entender esas señales del pasado. Eso es lo bonito de la vida, uno no termina nunca de encontrarse, uno nunca termina de aprenderse. Ni de recuperarse.

El hecho de que sepas poco de esa historia anterior a tu nacimiento, ¿ha sido un lastre para ti? ¿Has sentido, alguna vez, un vacío?

Lo cierto es que no. Reconozco que me gustaría tener una familia como casi todo el mundo; pero la poca familia que conocí –aparte de mis padres y mi hermana– fueron unos primos lejanos con mi mismo apellido (un arquitecto, un psicoanalista) que me gustaron y se portaron muy bien conmigo, aunque no los vi más. Ahora bien, yo creo que el mundo de los creadores es otra historia, y el aislamiento forma parte de ella. Yo nunca he sido una persona muy social: he tenido miles de amigos, he viajado por todo el mundo, pero yo no soy un tipo que se va a al otro lado del planeta, se sienta en un café y se pone a hablar con los extranjeros de la mesa más cercana. Yo me siento solo frente a mi taza y observo, y escucho, y me impregno de todo eso. Con ese carácter y dedicándome a la creación, el hecho de no tener familia... Le agradezco a Dios que haya sido así, porque no me puedo quejar de nada de lo que me ha pasado. Ni siquiera de lo que me está pasando ahora, a mi edad. Hoy comprendo que incluso no haberla tenido es un regalo. Ten

en cuenta que soy autodidacta, porque nunca he ido a una universidad, ni siquiera a una escuela secundaria. He vivido en Francia y Estados Unidos y nunca nadie me enseñó francés ni inglés, lo aprendí todo solo. No quiero decir con esto que yo sea mejor que nadie, solo que ese era mi destino, el camino que tenía que seguir era ese. Y ahora ya, viéndolo con perspectiva, a estas alturas en las que prácticamente no hago nada, puedo reencontrarme con todas esas vivencias. Creo que las negativas fueron las que más me enseñaron, porque me impulsaron a tener lo que no tenía, y eso es precioso. Cuando la gente se queja de lo que no tiene... Hay que conocer la miseria, la ausencia de familia y de gente que te proteja. Porque cuando *encontrás* a alguien que te protege, que te quiere o que, por lo menos, te mira a los ojos, resulta un gran regalo que hay que agradecer. Y es lo que yo hago.

¿Te consideras una persona nostálgica?

Yo soy ruso, así que eso va un poco con el alma rusa... Y también con aquellos que nos dedicamos a la creación. El creador está siempre solo y está en contra de las cosas; de lo contrario,

no sería un creador, sería un seguidor. Puedes pensar en el pasado; eso sí, nunca hay que sufrir por sufrir, las cosas son como son. Y en todas las experiencias hay cosas bellísimas que pasan. Uno aprende más de lo que no te pudo pasar que de lo que te pasa. Hay que ver lo positivo, y punto. Y aquello que no tienes te hace trabajar, te hace dudar... y donde hay duda, hay creación. No solo en una coreografía de ballet, en el cuadro que pintas o en el libro que escribes, sino como persona. Debes enfrentarte a tu propia existencia, tienes que trazar tú mismo tu camino, porque eres la pasta con la que moldeas tu vida. De algún modo, resulta algo parecido a lo que ocurre con un actor, que tiene en sí mismo su instrumento: su cuerpo y su pensamiento. Ambos tienen que trabajar juntos, con sentimiento. Porque uno de los fallos que detecto hoy en día es que se piensa mucho... Y el teatro, como la vida, es acción y experiencia.

Háblame de la ciudad en la que naciste.

Nací en la provincia argentina de Entre Ríos, en un pueblito que se llama Basavilbaso, y al que desgraciadamente nunca volví. Me dicen que

está muy lindo: si pudiera caminar bien y volver a Argentina, que lo dudo, me encantaría visitarlo. Cuando cumplí tres años, mi familia se trasladó a Buenos Aires y allí me quedé.

¿Cómo era el barrio bonaerense donde pasaste tu niñez?

Nosotros éramos muy pobres, así que vivíamos en un barrio obrero, Villa Luro, donde teníamos una casita con una sola pieza. Luego se desalquiló otra, y ya ampliamos a dos. Recuerdo que dormíamos mi padrastro, mi mamá, mi hermana y yo en la misma habitación, en dos camas separando la pieza con sábanas. No se puede decir que mi infancia fuera estupenda... Por suerte, eso sí, teníamos para comer porque mi papá había sido carnicero; y luego, ya con mi padrastro, que era asistente en una carnicería, tampoco nos faltaba la carne. ¡La pancita podía seguir creciendo como hasta hoy! Me recuerdo como un niño muy independiente, ya desde los ocho años. Como no teníamos dinero, era evidente que no podía pedir nada para ir al cine. Para mí, pagar la entrada era como si hoy eres chico y te quieres comprar un iPad. ¡Tenías que ser rico! Así que lo que hacía era

salir a la calle a vender cositas, como espirales contra los mosquitos. Los compraba y los revendía por las casas un poco más caros. Y cuando tenía ahorrado un dinerito, me iba al cine... ¡y me veía cuatro películas en un día!

¿Y cuál era tu cine favorito?

Me veía todo el cine americano de la época que proyectaban. Yo creo que habré visto unas miles de películas a lo largo de toda mi vida; de hecho, la mayoría de los títulos clásicos que pasan ahora por la televisión, los he visto. Por eso, me encantan las series, que son tan buenas o mejores que las películas de ahora: con una iluminación extraordinaria, efectos estupendos, actores buenisimos, una gran calidad de guiones...

¿Y no jugabas en la calle con otros chicos?

¡No jugaba a nada! A mí no me interesaba el fútbol, aunque mi padrastro me obligaba a ir al Boca Juniors o al Vélez Sarsfield. A mí no me gustaba nada de eso, yo lo que quería era estar en mi mundo. Por eso, devoraba los libros. ¡Llegué a leer *Robinson Crusoe* 14 veces! Me gustaba también Thomas Mann y, en general, los grandes au-

tores... Por supuesto, no sabía lo que leía, pero yo leía. Y también escuchaba música clásica, aunque no entendía nada... En el barrio me llamaban maricón, por lo que escuchaba y leía. En mi repertorio, nada de tango y milonga. Fíjate que a Astor Piazzola lo descubrí en París, muchos años después, con mis amigos: Edgardo Cantón, amigo también de Julio Cortázar y que hizo las músicas de alguna de mis obras, había abierto una especie de sala donde actuaban grupos de tango. Y a partir de ese momento, se generalizó. Y triunfó Piazzola, que me ayudó a hacer un montaje en París. Quién lo hubiera dicho en mi adolescencia, cuando no escuchaba esa música, que sería amigo de uno de los revolucionarios del tango... Aunque nuestra amistad no duró mucho porque él murió poco después. Ahora bien, volviendo a mi primera juventud en el barrio, que era lo que me habías preguntado, lo único que sabía es que yo quería llegar a ser algo, pero no tenía claro qué: no quería ser melodramático como mi mamá, no quería ser chismoso como las vecinas que teníamos, no quería ser como ellos. Tuve que esperar un poco más para descubrir qué camino deseaba seguir...

¿Y qué recuerdos tienes del colegio?

Esa es otra historia... Fui a la escuela primaria, pero no me acuerdo de nada, absolutamente de nada. Nunca aprendí gramática, tampoco aprendí a dividir muy bien... Terminé la primaria con 12 años, entré en el secundario a los 14, y ahí me pasó algo extraordinario que cambió mi vida: me escapé de mi casa.

Pero qué te pasaba por la cabeza para decidir eso... ¿Qué relación mantenías con tu madre y tu padrastro?

Bueno, toda esa etapa infantil fue siempre una lucha, yo no estaba conforme con ellos y, de algún modo, lo agradezco: eso me hizo salir a buscar otras cosas, otra vida, un futuro. No es que mi familia fuera mala, en absoluto. La suya nunca fue una relación de protección hacia mí, nunca me animaron a ser lo que yo quería ser (o lo que yo aún no sabía que quería ser...). Era lo típico de las familias sin cultura que, o quieren para sus hijos otra cosa mejor (en aquellos años, lo más era ser doctor), o ser sencillamente como ellos. Ahora bien, es que yo no deseaba ni una cosa ni la otra. ¡Quería

ser yo mismo! De ahí mi huida a Nueva York con 14 años.

Soñabas con un futuro mejor...

Me sentía dentro de un guión y en un escenario que no eran los míos. Soñaba con irme, con viajar. Entonces, ni siquiera pintaba, que siempre ha sido otra búsqueda. Así que, a los 14 años, acabado el primer curso de secundaria, me cansé de mi casa, de la opresión, de la ignorancia y decidí irme a Norteamérica. ¡Era un crío de pantalón corto todavía! Pero yo veía Nueva York en las películas, y me parecía el lugar perfecto para empezar una nueva vida... Fue un plan muy articulado: Villa Luro, mi barrio, estaba a varios kilómetros del centro de Buenos Aires. Casas planas durante kilómetros y tranvías que pasaban por las calles. Desde que se me ocurrió la idea de escaparme a Estados Unidos, yo leía en el periódico las entradas y salidas de los barcos. ¡Con premeditación y alevosía! No sé de dónde sacaba esa astucia, pero yo buscaba un barco que no parara en ningún puerto: porque, si lo hacía, sabía que me devolverían a los 15 días. Finalmente, encontré uno que iba directo a Nueva

York. Se llamaba Río Salado y era un carguero. Llegó el día de salida...

¿Y no se lo habías contado a nadie?

Pues no... El único amigo con quien hablaba era Isaquito, hijo también de inmigrantes, muy pobres. Recuerdo que su padre compraba pedazos de tela, pantalones... Se los ponía al hombro e iban, casa por casa, vendiendo a crédito. Fuimos amigos hasta que yo me encaminé hacia el arte, hacia la sensibilidad, y él se hizo comunista, queriendo cambiar el mundo a través del pragmatismo. Lo encontré muchos años más tarde, él era ingeniero, pero no teníamos de qué hablar. Lo lamento porque lo quise mucho como amigo. Sin embargo, ni siquiera a él le dije que me escapaba de polizón.

No quiero pensar lo que sería para un niño de 14 años esa experiencia...

Pues el día que iba a zarpar el barco, a las dos de la mañana, salté el muro de la casa y me fui. Con pantalón corto, sin documentación, cuatro pesos y dos pequeñas maletas de cartón... Caminé hasta llegar al tranvía. Lo cogí, me bajé en la parada

a las cuatro de la mañana, todo oscuro, y empecé a caminar sin saber hacia dónde. Yo sabía que los barcos estaban en aquella dirección... y hacia aquella dirección iba... Cada vez veía a menos gente. De pronto, noté que unos pasos me seguían, que alguien se acercaba cada vez más. ¡Me agarré un miedo tremendo! Y lo que es el destino, ya estaba en los muelles cuando me paré fingiendo que me ataba los zapatos para que el que me seguía me adelantara. Cuando me incliné, el tipo me dice: "Vos qué *andás* haciendo a esta hora en la dársena". Le respondí que tenía un amigo en un barco –un tal Rodríguez– y que iba a visitarle. No me creyó, claro, pero me preguntó a qué barco iba. Y al decírselo, me contestó: "Pues yo voy allí también". A los 15 pasos, me dijo que trabaja allí, que era el contramaestre y que no conocía a ese Rodríguez... Mi única escapatoria fue fingir estar viviendo un gran drama familiar. Así que le conté que mi mamá me pegaba, que mi vida era miserable, que lloraba todos los días... Para mi asombro dijo que me ayudaría: primero entraría él en el barco y yo mientras me escondería tras una columna. Llegado el momento, le seguiría. Con ayuda de su hermano y otros compañeros,

me llevaron a la popa del barco, a metro y medio de la hélice. Y allí me taparon con unas lonas que olían a aceite podrido. ¡Hasta pasaban las ratas por encima! No salí de allí hasta que ellos me avisaron, cuando ya habíamos pasado el río de la Plata y estábamos en el mar.

¿Cómo recuerdas esa travesía?

Absolutamente abrumadora, tremendamente dura. Yo era un niño muy inocente, tenía solo 14 años, con 50 lobos en aquel barco... Era bastante complicado. Salvé muy bien la situación porque me protegió el segundo de abordó, el subcapitán, que me dejó trabajar con los oficiales para evitar cualquier tipo de problema sin solución. Porque, al principio, estuve en la cocina, y fue un shock, ya hubiera sido un niño, una mujer o un perro. Me enfrentaba a algo tan duro que ni siquiera sabía lo que era. ¡Si tuve mi primera novia a los 28 años! Fue un gran sufrimiento. También tengo que confesar que yo no tenía ningún sentimiento de culpa por haberme marchado sin decir nada a mi madre. Tener un objetivo me hacía tirar hacia adelante. A los 15 o 20 días, mandaron un telegrama a mi mamá, que estaba

como loca. A la vuelta, cuando me deportaron, me estaba esperando.

Sin embargo, llegaste a tu adorado Nueva York, como habías soñado. Aunque, como era habitual con todos los inmigrantes que llegaban al país en aquellos momentos, estuviste recluido durante una cuarentena en Ellis Island...

Sí, aquello también resultó bastante duro... Primero llegué a Baltimore y luego ya a Nueva York donde, en efecto, estuve recluido 40 días en Ellis Island. Estaba encerrado en la isla, sí, pero veía la Estatua de la Libertad desde mi ventana, y para mí era como una película. Desde mi aislamiento, ya me daba cuenta de que aquella ciudad tiene algo que te envuelve. Pero yo no sabía ni una palabra de inglés, así que la experiencia no resultaba nada fácil.

¿Y qué relación establecías con la gente que compartía isla contigo?

Bueno, aquello en realidad era una cárcel donde estaban en cuarentena quienes llegaban para evitar contagiar ninguna enfermedad. Así que te sacaban de tu celda para comer y cenar. ¡Hasta

me pegué a puño limpio con un *brasileiro*! Y, además, yo tampoco tenía papeles.

Y llegó el momento de comparecer ante el juez...

Eran tiempos en los que los Estados Unidos estaban abiertos a la inmigración, que venía fundamentalmente de Europa, huyendo de las guerras y el hambre. Así que cuando el juez me preguntó si quería quedarme en el país, a mí me agarró la culpabilidad y le dije que prefería volver a Buenos Aires. Más tarde, cuando tuve la certeza de lo que quería hacer, me di cuenta de que la cultura, el cine o el teatro, estaba en París o Inglaterra, no en Norteamérica. Como niño, no quería vivir en Estados Unidos, lo único que había pretendido era irme bien lejos de mi casa, batir mi propio récord. ¡Y vaya que lo batí! ¿Y sabes una cosa? De aquella aventura en Ellis Island, queda una huella: la isla es ahora un museo y, si vas, en The Wall of Fame, podrás leer mi nombre...

O sea que, como el hijo pródigo, regresaste al hogar familiar. ¿Y cómo te recibió tu madre?

¡Con grandes abrazos! Me fui de casa con cuatro pesos y volví lleno de regalos. La verdad es que

no sé cómo me las he arreglado siempre para vivir como un rey sin tener un céntimo... Yo llevaba regalos para mi madre: un impermeable de plástico (que ella se guardó en su faja), vasos con flores de bakelita (un material que estaba muy de moda)... ¿Cómo había hecho para comprarlos? Pues en el barco me daban propinas, así que conseguí hacer un pequeño *business*. Al mes y medio de mi regreso a Buenos Aires, mi mamá ya me andaba diciendo lo que podía hacer, lo que no... Mintió a los vecinos diciéndoles que yo me había ido de viaje y que le había traído un juego de té y montones de pequeños regalos... Yo seguía sin entender por qué se comportaba de esa forma. Y como no aguantaba más, decidí marcharme a vivir con mi papá.

¿Y cómo resultó la experiencia?

Bueno, yo quería probar a ver qué pasaba, pero fue totalmente imposible convivir con él. Él había tenido dos hijos después de abandonarnos y descubrí que era un tipo muy nervioso e inflexible. Como lo fue mi hermana, como durante años lo fui yo... De hecho, esa parte de mi carácter tuve que ir sacándola, poco a poco, de mí.

Me costó mucho eliminar todo ese mal: como si quitara poco a poco la cáscara a una naranja. Al mes de estar en su casa, nos peleamos. Y me fui a vivir solo a una pensión con solo 15 años.

De qué vivías, si eras un crío...

Conseguí un trabajo como vendedor de bicicletas y me recorrí todo el país: de norte a sur, en trenes de carga, en aviones anfibios... Empecé a ganar dinero y empecé a comprarme corbatas y a vestir bien. Trabajaba 15 o 20 días, y descansaba un mes. Eso era estupendo porque, en el tiempo libre, me iba a bailar, intentaba flirtear e iba a ver todos los espectáculos que podía: conciertos de Sergiu Celibidache, al Ballet de Rusia, iba al cine cuatro veces al día... Sin embargo, no iba al teatro. ¡No sabía ni lo que era!

Después de ese rito iniciático de madurez que fue tu escapada como polizón, ¿cuáles eran tus referentes culturales?

¡No tenía referentes! No recuerdo lo que leía, ni quiero acordarme. He leído muchísimo, y lo he olvidado todo. Hay que aprender y olvidar, ya lo decía Jean Cocteau: la mitad de la vida para

aprender, la mitad para olvidar. Llegó un momento en el que me dije que ya no leería más, que ya tenía suficiente información, más de la que podría almacenar. Ya de adulto, pintaba, estaba casado, dirigía mis escuelas de interpretación y creaba teatros en otros idiomas... Así que nunca paré de trabajar. En esos procesos de búsqueda, yo siempre aprendía; hasta que hubo un momento en que todo ese cóctel me saturó. Me paré a pensar de dónde venían los nervios, la ansiedad, el estrés, el querer abarcar todo... Y empecé a trabajar al revés: trabajar haciendo lo que quiero hacer y hacerlo lo mejor que pueda, sin diversificarme. Y en esas ando...

Ya antes de que nacieras, tu familia había dejado su país; tú te escapaste a Nueva York de polizón siendo un crío... Parece que estabas predestinado para no dejar de hacer las maletas e ir de un lugar para otro, como luego ocurrió en tu vida adulta. ¿Pasas por la vida con la sensación de ser un inmigrante? ¿Tienes eso que vienen en llamar “síndrome de Ulises”?

¡Muy buena pregunta! Cuando uno hace lo que yo hice, a la edad que tengo ahora, es muy cierto

que debería tener esa sensación de desubicación de la que me hablas. Sin embargo, a pesar de todos los destinos en los que he estado, declaro que yo soy profundamente argentino.

¿En qué, Jaime? ¿Cómo definirías tú esa pertenencia a tu lugar de nacimiento?

Mi esencia argentina no es el tango, al que aprecio. Yo leía muchísimo, iba a exposiciones, a conciertos... hasta los 18 años. En todo ese tiempo, me di cuenta de que había una efervescencia cultural en la Argentina, una búsqueda de la personalidad muy grande, que no es la del tango, ni la de los tipos que hablan de fútbol, ni la de quienes idean artimañas para aprovecharse de la gente. Entonces había una esencia, una búsqueda cultural: por eso, tenemos tan grandes escritores, como Borges, Julio Cortázar; músicos de la talla de Alberto Ginastera, de cuya hija fui amigo más tarde, y espléndidos pintores... Imagínate que parte de los integrantes de la Nueva Figuración Argentina fueron amigos míos mucho después. Es cierto que, a los 18 años, sí sufrí el desarraigo en mi propia ciudad, y me hubiera gustado adaptarme. Ahora bien, si me hubiera

quedado allí, no sería lo que soy; así que tengo que aceptarlo. Aunque sí, se sufre un poquitito. Cada vez que he regresado a Argentina, a Buenos Aires, noto que tiene un perfume especial. Y cuando me encuentro con un argentino de valor, me regocijo; algo que también me ocurre con los sudamericanos.

Te reconoces argentino; pero también asumes tus orígenes judíos y rusos, sobre todo en tu obra pictórica.

Sí, pero mi padraastro no era judío; mi papá no practicaba; mi mamá, algo, y yo, nada. De hecho, debo de haber entrado dos veces en mi vida en una sinagoga por turismo. Digamos que para mí es más bien una cosa cultural, porque nunca he sido practicante. Creo que, como todas las religiones monoteístas, el judaísmo es una gran religión, preciosa, si las estudias bien y no las *exagerás*, como hacen los fundamentalistas. Aunque hay veces que me doy cuenta de que tanto éxodo en mi vida podría venir de la cultura judía: al fin y al cabo, una cultura de escape, de búsqueda. Eso es algo que también debo agradecer.

Pero Jaime, ¿tú eres una persona religiosa?

Sí, profundamente. Y practico. No hace falta decir qué tipo de religiosidad, porque no creo que tenga importancia. Pero estoy en contacto con la creación, con el creador y con un regalo que nos da la vida que tenemos o que nos buscamos, mejor dicho: porque te dan todo, pero no te regalan nada. Uno tiene que buscárselo.

Supongo que, para los artistas, es importante tener una creencia –sea o no religiosa– que les arraigue de algún modo.

Sí, pero no como un subterfugio. Porque la gente dice: “Yo creo”. Pero el asunto es que, como en el teatro o la vida, *tenés* que ir a la acción. Yo creo que la creación tiene que ir hacia arriba, e inmediatamente hacia el prójimo. Pienso que uno debe creer en algo y, muchas veces, le pregunto a la gente: “¿Vos *creés* en Dios?”. Y aunque me digan que no, estoy seguro de que creen en alguien, como en sus hijos o sus padres. Así que ya tienen fe en algo, un fundamento. De la misma forma lo traslado a cuando deseas con el alma pintar, hacer teatro, tener una imprenta... ¡eso ya es creer! Ojalá todos

creyeran en Dios, aunque no sea fácil. Porque hay toda una ética y mucho más que 10 mandamientos. Y no solo hacia vos, sino hacia los demás. Creer es un trabajo enorme: ya creas en la divinidad, en tu trabajo, en tu patria, en tu familia...

Volvamos, precisamente, a la familia: cuando alguien viene de una humilde, sin cultura, no es extraño que, al alcanzar un estatus superior, se sienta desclasado... ¿A ti te ocurrió?

Bueno, eso de alcanzar algo fue después. Lo que más me duele de esa época es que no aprendí a hablar ni yiddish, como mi mamá, ni hebreo, como mis tíos. No lo pude aprender por ese desclasamiento del que me hablas. En el barrio, todo tipo que no tuviera un aspecto argentino era “el ruso”. Yo quería evadirme de eso mientras me mezclaba con los chicos de la calle y hasta los 18 años, iba a bailar, jugaba al ping-pong en un club... Quería salir de esa clase, de las familias que se sentaban en la vereda y cotilleaban. Sí, me sentía desclasado en esa época. Después ya no: dejé de darle importancia y me redescubrí gracias a otros maestros que me reforzaron y

me indicaron que yo tenía que hacer mi camino como pudiera.

¿Nunca notaste que tu familia se sintiera orgullosa de ti por conseguir hacer tu vida independiente, por haber alcanzado tus sueños?

No, no. Mi mamá tal vez se lo guardó dentro; pero, por orgullo o por ignorancia, nunca me lo dijo. Recuerdo que la primera vez que me dieron un premio, ella me miró a los ojos, pero la noticia le entró por un oído y le salió por el otro. Es más, nunca vieron nada de lo que hice. Mi hermana Rosa incluso se llegó a quedar con algunas pinturas mías que había dejado en casa de mi madre cuando me fui a Francia. Es un episodio triste: mi casa era muy vieja, y llovió. El día que fui a recuperarlas, estaban destrozadas. Pero mi hermana había salvado parte de aquellas obras y se las había llevado a su casa, sin decir nada. Muchísimos años después, las vi. “¿Las salvaste?”, le pregunté a Rosa. Y ella me contestó: “No, no, si vos me las regalaste”. No era verdad. Algunas de ellas las recuperé cuando ella ya estaba muy enferma, me las traje y aún hoy las conservo.

Y en los últimos años, ¿cómo fue la relación con tus padres?

Desde los 15 años, no volví a ver a mi padre. Supe que tuvo un par de hijos, pero nunca he querido tener contacto con ellos. No porque me sienta superior, sino porque el nivel espiritual, el lenguaje que utilizan, el *yoísmo* argentino que practican... no va conmigo. En cuanto a mi madre, murió con 83 años, cuando yo tenía cincuenta y tantos y vivía en Norteamérica. En todo ese tiempo, yo había intentado mantener el mayor contacto con ella. Aunque en medio estaba mi hermana, que me avisó seis meses después de que mi mamá había muerto. Así que no pude siquiera despedirme de ella. Mi mamá y su marido, después de tantos sufrimientos, se habían comprado una casita, y Rosa la vendió. Me dijo que no me había avisado del fallecimiento por no molestarme...

Qué duro, ¿no?

No creas que le doy vueltas a aquello: no hay que preocuparse por esas cosas, no hay que tener rencores porque, para mí, el odio no existe. Creo saber lo que es el mal y el bien, y he hecho todo lo posible para ser una buena persona. También con

mi hermana: muchos años después, cuando volví a Buenos Aires, la llamé y hablé con ella; traté de ser lo más gentil y humano posible, y me di cuenta de que Rosa ya estaba con delirio, con demencia senil y alzhéimer. Murió hace bastantes años y la ayudé a hacer ese tránsito. La llevé a un geriátrico, e impedí que las señoras que trabajaban en su casa se quedaran con la casa y con lo que había dentro. La última vez que fui a verla, me contó que le había dejado su apartamento del barrio de Flores a alguien ¡que ella ni conocía! Le propuse que se lo dejara a la beneficencia. Me puso a mí como heredero y luego yo le firmé ante un notario una especie de testamento a su nombre por si yo me moría antes. Y así lo hicimos. Yo no quería nada, porque nada era mío. Cuando falleció y fui a recuperar el apartamento, lo habían robado íntegro unos okupas que estuvieron un par de años. ¡Se llevaron hasta los pomos de la puerta!

El hecho de formar parte de una familia no muy estructurada ¿influyó mucho en tu propia concepción de lo que es tener una familia?

¡Por supuesto! Así como mi pintura está llena de familias, cuando veo una familia que se lleva

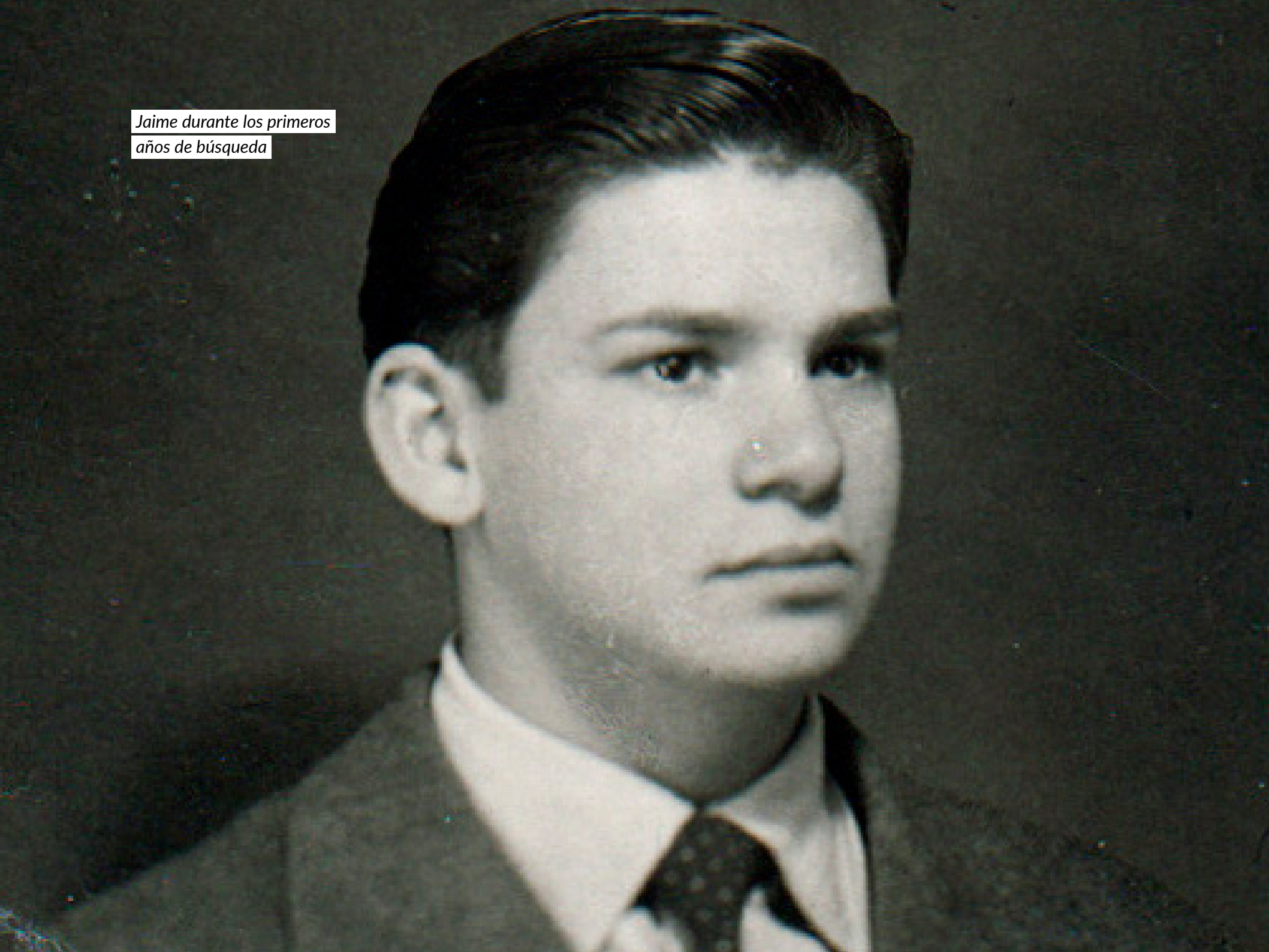
bien, estoy encantadísimo. Las malas familias no las quiero ni ver, pero las bien avenidas para mí son un auténtico ejemplo. Por eso creo tanto en la cultura del niño, si tiene unos buenos padres que lo educan adecuadamente. El ejemplo que yo tuve ha influido de buenas y malas maneras. Eso ha hecho que en mi vida adulta no quiera malas energías cerca.

¿Cómo influyó todo eso a la hora de decidir tener tu propia familia? Porque te casaste dos veces, pero nunca has tenido hijos...

Sí, me casé dos veces: la primera con Evelina Sassone; la segunda con Marabina Dávila. Con ambas me casé para toda la vida, y siempre les fui fiel. Aunque haya tenido muchas relaciones sentimentales, eso ha sido en los periodos de soledad. Decidí no tener hijos porque venía de una familia mal constituida. Y las dos personas con las que me casé también. Si nos casamos fue porque nos compensábamos en aquello que no teníamos en nuestros respectivos ámbitos familiares: las relaciones de Evelina (argentina de origen italiano) con sus padres no eran buenas; mientras que Marabina (norteamericana de padre puer-

torriqueño y madre mexicana) arrastraba que su mamá – una mujer tremendamente posesiva y complicada– hubiera tenido siete hijos de seis hombres diferentes. Además, yo viajaba constantemente. ¡Y no para hacer turismo precisamente! Mis continuos viajes eran para aprender y para refrescarme en mi arte. También estaba el tema del dinero. Yo siempre fui muy trabajador, pero la verdad es que nunca me pagaron demasiado. Si en mis 10 últimos años en Estados Unidos no me hubiera dedicado a vender publicidad –algo totalmente diferente de mi actividad teatral o artística– no habría logrado jubilarme. Así que nunca eché raíces: ni familia, ni hijos, ni amigos junto a los que estar continuamente. Cada vez que todo marchaba razonablemente bien en un lugar, yo me iba. No quería ni fama, ni dinero. Sin ningún tipo de egocentrismo, yo me buscaba a mí mismo, pretendía hacer las cosas bien. Eso era todo.

*Jaime durante los primeros
años de búsqueda*



CAPÍTULO 2

El descubrimiento de una pasión llamada escena

((• Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no para ver lo que nos pasa? El espectador está tranquilo porque sabe que la comedia no se va a fijar en él, ¡pero que hermoso sería que de pronto lo llamaran de las tablas y le hicieran hablar, y el sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado!”. Las palabras de Federico García Lorca en *Comedia sin título* bien podrían referirse a cómo Jaime Jaimes encontró aquella vocación que revolucionaría su vida y le abriría un nuevo camino para conducirse por ella. Porque llegó el día en que, como apuntara el poeta granadino, una fuerza invisible atrajo al joven Nipomnische hacia las tablas para proyectar el foco sobre él; eso sí, no como intérprete, sino como maestro de actores y director de escena. El azar (o la predestinación, nunca se sabe) obró el milagro en forma de un cartel

que anunciaba clases de actuación en un teatro de Buenos Aires. Él no tenía interés alguno por emular a esos galanes de las películas que veía en el cine, una de sus mayores distracciones; sin embargo, algo intuitivo –como suele ser habitual en su existencia– le hizo entrar y matricularse. A sus 18 años, sin haber visto una sola obra como espectador, el “temible” veneno del teatro le contagiaría para siempre...

Una búsqueda incesante de la verdad fue lo que despertó en él el profesor que llevaba las riendas de aquella escuela de interpretación, Roberto Durán: un director escénico, curtido en la enseñanza, que también sería reconocido como actor desde comienzos de los años 50, cuando debutó en la gran pantalla. Desde la primera semana, Jaime supo que quería emularlo, alcanzar el grado de conexión que establecía con sus alumnos,

a los que transmitía valores como el respeto, la calidad intelectual, la sensibilidad o el afán por el trabajo duro. Junto a él, el joven Nipomnische descubrió algo capaz de conmover, un hilo de comunicación invisible entre el maestro y sus pupilos, que trascendía aquello que llamaban la cuarta pared. De pronto, todo lo que había vivido hasta ese momento comenzaba a cobrar sentido, todo lo que le había pasado conducía, irremediablemente, a esa vocación. El teatro parecía ser la última pieza de ese puzle infantil que, como una metáfora, nunca había podido terminar.

Durante tres meses, el aprendiz de actor prestó atención plena a lo que Durán le enseñaba. Su maestro confió en sus dotes interpretativas, llegando a proponerle formar parte de su propia compañía. Sin embargo, no era eso lo que Jaime anhelaba. La actuación no le atrapaba, quizá porque sentía miedo a quedarse en blanco sobre el escenario (¡ay, la vieja leyenda familiar de *no sé, no me acuerdo!*). Pero, sobre todo, porque acababa de encontrar una técnica de actuación única, mediante la que quería abrir camino a otros; un método que sería definitivo en su filosofía

del teatro: se trataba de la máscara negra, que Roberto Durán había aprendido a través de los trabajos teóricos de Étienne Decroux, máxima autoridad en la materia. Con su inquietud habitual, Nipomnische no iba a conformarse con menos: debía acudir a las fuentes para empaparse de saber y comprender. Poco a poco, fue leyendo cuantos libros cayeron en sus manos sobre las ideas de aquel francés revolucionario, y sobre otros maestros de este, como Leon Chancerel y Jacques Copeau. Sí, lo tenía bien decidido: declinaría la propuesta de Durán para formar parte de su elenco... y viajaría a París en busca de la máscara negra de Decroux. ¡Aunque no tuviera dinero ni supiera una palabra de francés!

Hay gente que se crece ante la adversidad y, a estas alturas de la historia, ya sabemos que Jaime es una de ellas. Lo de aprender el idioma ya se vería más adelante. Lo apremiante, en aquel momento, era reunir la *plata* suficiente para cruzar el océano en pos de su sueño. Desde los 15 años, era autosuficiente y vivía fuera del hogar materno, así que no había por qué preocuparse: solo necesitaba dar con una posibilidad laboral

lo suficientemente interesante como para ahorrar lo preciso para pagar los pasajes... Venezuela se presentaba como la opción más apropiada, teniendo en cuenta que, en aquellos años, a pesar de la dictadura en la que estaba sumida, era un auténtico El Dorado por sus pozos petrolíferos y su pujante industria siderúrgica. Por supuesto, las cosas no fueron tan rápidas como Nipomnische esperaba, aunque tuvo ese plus de buena fortuna que le acompaña en cualquier aventura que haya emprendido.

Caracas, con su dinero rápido, sus fiestas, su ambiente cosmopolita, su arquitectura y artes florecientes, era el lugar donde estar, la ciudad donde las oportunidades eran una realidad. Y Jaime supo aprovecharlas. Ahora bien, que nadie crea que se convirtió en un *bon vivant*, en absoluto. En una carambola del destino, consiguió un contrato de trabajo como comercial de una ferretería. Con poco más de 20 años, recorrió parte del país en un coche que compró. Aunque la bohemia ya le había atrapado, y entre música de jazz, fiestas, películas y algún taller de interpretación, comprendió que el teatro era su

refugio para un tipo de vida frívola que no iba con él. Bueno, la escena... y la pintura. Porque él, que nunca había cogido un lápiz, ni siquiera en la niñez, descubrió que los artistas plásticos también tenían su verdad. Y, de ese modo, comenzó a mezclarse con ellos y a hacer sus primeros pinitos para dibujar.

Pero los años venezolanos en la trayectoria profesional de nuestro protagonista dieron para mucho más de sí. Emprendedor donde los haya, la televisión se cruzó también en su camino. La “culpa” fue de otro ruso, el mismísimo Fiodor Dostoyevski, ya que necesitaban extras para la adaptación a la pequeña pantalla de una de las obras del autor. El realizador de la pieza le pidió que dijera un par de frases. Al preguntarle el nombre para incluirlo en los títulos de crédito, parece que al director no le gustó demasiado cómo sonaba aquello de Nipomnische, y decidió cambiárselo por algo más sencillo y pegadizo. Había nacido Jaime Jaimes. Y el ocasional extra aceptó su nuevo apellido sin ningún problema: porque, como él mismo dice, “no importa cómo te llamen, sino cómo te hables a ti mismo”.

Al teatro y la televisión, se sumó una tercera pasión, en este caso mucho más terrenal: el amor, encarnado en la dulce Celia. Sin saberlo, ella –en una estrambótica situación propia de una radio-novela– propició, dos años después, la marcha de su amado a su sueño parisino. Su padre y otro pretendiente que la muchacha tenía tuvieron mucho que ver...

¡Y, por fin, París! Sin dinero y sin comprender ni una palabra, más allá de *bonjour* o *c'est magnifique*. Nada que no logre un espíritu despierto, dispuesto a aprender el idioma en conversaciones triviales en la calle, a través del cine en versión original... e incluso del amor. Eso, unido a los más diversos trabajos, hicieron el resto. Para Jaime Jaimes, el París existencialista de los años 50 resultaba fascinante: sus míticos cafés, donde podías escuchar en la mesa de al lado a escritores como Jean Paul Sartre o a Arthur Adamov; su vida cultural, con exposiciones, películas y obras teatrales fascinantes para un joven ávido de saber, y sus calles llenas de libertad, en las que continuamente sonaba música mientras la gente, sin falsos pudores ni doble moral, sencillamente, se besaba.

Como Dorothy, la protagonista de *El mago de Oz*, Nipomnische había cruzado un océano y había abandonado una vida para encontrar su particular Ciudad Esmeralda: la escuela de Etienne Decroux. Y lo logró. Con un esfuerzo ímprobo, pagó sus clases. Sin embargo, el largo camino hasta llegar a él había merecido la pena: el maestro le reveló los misterios de la máscara negra y el trabajo con objetos imaginarios. Año y medio después, cuando Jaime comprendió que esa etapa vital ya había concluido, puso rumbo a su siguiente nivel: llenarse de todos los conocimientos necesarios para ser director de escena. Solo podría lograrlo en la Escuela Superior de Arte Dramático del Teatro Nacional de Estrasburgo, el centro de mayor prestigio en Europa para tal fin. Su entusiasmo y falta de miedo le abrieron las puertas, aunque no disponía de dinero para costearse los estudios. Con la promesa de una beca –que, por cierto, nunca llegó–, dedicó casi dos años a prepararse; eso sí, malviviendo en unas condiciones que, de no haber tenido un claro objetivo, le hubieran hecho tirar la toalla.

Un desafortunado incidente puso fin a Estrasburgo. ¿Siguiente parada? De nuevo, París, don-

de consiguió un trabajo en el departamento de paquetería de la Alianza Francesa. Sin embargo, donde muchos verían un fracaso absoluto, Nipomnische supo ver una oportunidad única. Gracias a aquel puesto como subalterno, estableció las relaciones oportunas que le permitieron, a su regreso a Buenos Aires, convertirse en aquello que había soñado desde tiempo atrás, al entrar en la escuela de Roberto Durán: ser maestro de actores y director de escena. Llegados a este punto, todo había merecido la pena...

Con 18 años, descubres la escena. Como todo en tu vida, de una manera casual, como si estuvieras predestinado a ello. Sencillamente, pasas por un teatro, ves una convocatoria... y decides entrar.

No había visto una obra de teatro en mi vida. Y, por supuesto, a pesar de haber visto tanto cine, yo no quería ser actor. Fue tal como dices: a los 18 años, en una de esas paradas de mes y medio para culturizarme y vivir mi etapa *dolce far niente*, pasé por un teatro del centro de Buenos Aires; leí un cartel que decía “Curso de teatro”, y entré para inscribirme. El profesor se llamaba Roberto Durán, y fue un gran maestro. A la semana de estar allí, tuve claro que yo iba a ser profesor de teatro, como él. Y decidí marcharme a Francia a estudiar. Porque sí.

Pero ¿qué encontraste en sus clases para que el teatro te atrapara?

Vi que había una comunicación en la escena. Vi que me tocaba dentro lo que decía. Como profesor, Durán era genial. Aunque conmigo era súper envarado. Yo era muy emocional entonces: ya sabes, quería que me abrazaran, y él no era de esas muestras de aprecio. Me enseñó la importancia

de aprender la técnica de la máscara negra, que las cosas se construyen, pero en tres o cuatro o cinco meses, que llevan su tiempo. La verdad es que cuando entré a aquel teatro y vi el respeto que los alumnos le tenían, algo saltó en mí. De ver cómo él enseñaba, de cómo la gente aprendía, de la calidad intelectual que había en la sala. De aquella escuela salió gente maravillosa –como Juan Carlos Gené, del que me hice amigo–, gente muy inteligente que hacía muy buenas cosas. A la semana de asistir a las clases, yo ya quería ser como Durán, me di cuenta rápidamente que deseaba dirigir. Fue cuestión de emulación, aunque él no se dio cuenta de lo gran maestro que me pareció. Estuve tres meses con él. Pero llegó un momento en el que quería que interpretase con el grupo que tenía. ¡Y yo no quería actuar! Así que me fui. Muchos años después, me lo encontré en un café y no me quiso ni saludar... Díscolo y antipático. Pero no importa, yo lo quise.

Pero ¿de verdad nunca quisiste ser actor?

¡Para nada! Porque, en ese momento que yo descubrí mi pasión por el teatro, quería ser como él, maestro. Hasta el punto de que, como te digo, él

me incluyó en una obra y yo me fui. ¡Porque me daba miedo actuar! Años después, cuando yo tenía ya mi propio teatro, le pedí que me perdonara; sin embargo, él ni me escuchó, con ese punto de arrogancia que tenía. Así que ahora puedo decirlo: yo quise ser maestro, sí, pero mejor que él, con menos arrogancia. Antes te decía que no quería ser actor porque tengo miedo al escenario, pero no es del todo cierto... También había un tema de retener el papel... Yo no tengo una memoria normal, no tengo una memoria fotográfica. Cuando voy a enseñar, no sé lo que voy a decir, ni lo que dije antes. En mí no hay previstos, y eso para un intérprete es terrible. Porque después, con el tiempo, descubrí que el peor enemigo del hombre es su ser mental, no hay peor enemigo que nosotros mismos.

Eso que dices es muy budista.

Claro que sí, o sufista, o chamanista...

Hablas mucho del aquí y el ahora. Estás muy influenciado por la filosofía oriental.

Si nos damos cuenta, la única manera de vivir es el aquí y el ahora. Y eso no es ni oriental ni

subcutáneo. Es una necesidad que se tiene que aprender. Yo creo que el mal de la civilización es que no aprendemos a ser mejores, sino todo lo contrario, aprendemos a ser peores. Y todo contribuye a eso, la televisión, la educación, la sociedad... Nosotros somos como la piedra que se lanza al agua: al tirarla crea sobre la superficie del agua un efecto en el que se propagan unas ondas circulares más amplias cuanto más cercanas están al lugar donde cayó ésta, decreciendo en la distancia, desdibujándose las ondas hasta desaparecer. Así pasa con los seres humanos, apoyamos, estimulamos, somos más útiles sobre aquellos que tenemos más cerca, la familia, los seres queridos, los amigos, los conocidos... hasta desaparecer nuestro espacio de influencia. Por eso, no creo en el comunismo. Los brazos no son tan anchos como para abarcar a toda la humanidad, que todos sientan igual. Y lo mismo pasa con las religiones. Pero resulta evidente que no tenemos peores enemigos que nosotros mismos: estamos llenos de inquietudes, de estrés, de dudas, de inseguridades. Y si ves el mundo cómo va, ves que la inseguridad es la madre de todo. Todo el mundo tiene miedo por todo. Si sabes que vives

el aquí y el ahora, si estás en tu presencia, ¿cómo vas a tener miedo? Pero parece que, si la gente no se martiriza, no vive. Lo que hay que hacer es parar la mente, dejar de pensar en 50 cosas a la vez, dejar de querer saber todo. Ser como la piedra en el agua y estar al servicio de los más cercanos. ¿Oriental todo esto? Sí, puede ser. En el norte o en el sur de los continentes, siempre hay gente sabia. Por eso, hay que ser un buscador, porque nunca sabes a quién tienes enfrente tuyo. Por eso, juzgar continuamente es otro de los males de la humanidad, no sirve para nada bueno. A mí me costó más de 60 años dejar de hacer juicios...

Volvamos a aquellos tres meses de clases, con Roberto Durán. Hubo un hecho que determinaría tu vida posterior: trabajar con máscaras negras...

No aprendí mucho de Durán en ese sentido, pero es cierto que despertó mi curiosidad y comencé a leer sobre esta técnica actoral. Descubrí a quien más sabía sobre la cuestión, Etienne Decroux, de donde él lo había aprendido. Y también supe de la existencia de otros grandes maestros escénicos como Leon Chancerel y Jacques Copeau... Mi

paso por la escuela de Durán me hizo indagar en las fuentes. Por eso, a los 18 años decidí irme a Francia: quería acudir al origen verdadero de la creación. Aunque yo no tenía ni dinero ni idea de francés...

El encuentro con Durán cambió tu vida profesional, pero ¿cómo modificó tu vida cotidiana?

Bueno, durante un tiempito más, seguí en aquel trabajo de bicicletas que me permitía ganar dinero en una semana para disponer de ahorros durante las cuatro siguientes. Y seguía comprando libros, asistiendo a conciertos... Hasta que, a los 20 años, decidí irme a Venezuela para reunir el dinero con el que viajar a Francia a cumplir mi sueño.

¡Habías encontrado una vocación!

En efecto, una vocación y también había descubierto que existía una cultura. En esos momentos, yo no alternaba con los pintores como pintor, sino como estudiante de teatro. Me di cuenta de que la cultura es algo bueno, que no se trataba de una locura de un chico de barrio, sino que ese contacto con la literatura, con el arte, con el tea-

tro, te ilumina, te alimenta, te hace ver el mundo de otra manera. Me cambió la vida como profesional y, sobre todo, como persona. Eso es, precisamente, lo que yo traté de inculcar después a todos mis alumnos: la sensibilidad humana está en la pintura, en los escritores, en los artistas... Y eso es difícil de transmitir a gente que no tenga esa misma percepción.

El teatro te abrió una puerta...

Mira, hay una sola puerta en nuestro cuerpo: entre el ombligo y el sexo, tenemos un triángulo. Y todos los sentimientos se concentran en ese triángulo. Y cuando algo te toca ahí, es para toda la vida. El teatro dio en la diana. Me di cuenta de que todo lo que había hecho antes había ocurrido para llegar a ese momento, para entrar a ese teatro y dedicarme a lo que me he dedicado. Yo no me traicioné. Escuché mi cuerpo, escuché mi pasión. Igual que cuando amo a las mujeres.

Jaime, tengo la sensación de que no te gusta mucho el término intelectual...

El intelecto es una cosa muy importante, pero no me gusta el cartesianismo. Fíjate en Francia,

donde viví 20 años, le dices a una camarera: “Usted perdone, pero el azúcar que me trajo no endulza”. Y te dirá: “No se preocupe, le voy a traer uno que es de Tailandia, que está refinado no sé dónde”. Y lo único que tú quieres es que te traiga otro azúcar y que no hable más. Lo mismo ocurre con los actores: creen que, porque piensan, hacen. Se pierden hablando de cómo son sus sentimientos y motivaciones. Y de lo que se trata es de que hagan lo que deben hacer y expresen sus sentimientos reales en el aquí y ahora. Todos actuamos así: no expresamos de dónde vienen nuestros sentimientos; no hablamos de nuestras motivaciones, ni hablamos de dónde nos encontramos... hablamos de dónde queremos que los demás crean que estamos. Si lo piensas, es una máscara que supone otra máscara, otra mentira que se superpone a las demás.

Dices que el teatro tiene mucho de religión, de sacerdocio.

Vos no *podés* hacer teatro solo en tu casa. Podrás hacerlo sin decorado, sin música, sin escenario... pero no se puede hacer sin un actor y sin un espectador. Siempre es cuestión de dos. ¿Cómo

no va a ser una cosa social? La mayoría de los actores ni salen a ver la sala, no la abarcan, no la aman, no la envuelven. Están hablando para ellos, para satisfacer su propio ego.

No quiero pasar por alto cómo afectó el descubrimiento del teatro a tus relaciones familiares. Al fin y al cabo, seguías siendo un crío...

Las relaciones con mi familia eran inexistentes. Desde los 15 años –cuando regresé de mi aventura neoyorquina– hasta que cumplí los 20, viví solo en pensiones. Tenía un amigo o dos en el barrio en el que vivía desde niño, pero se fueron perdiendo. La experiencia con Roberto Durán fue muy corta porque decidí huir; sin embargo, fue tanto lo que me dio... Hasta los 50 años leí muchísimo, pero yo no soy un intelectual. Lo que hice fue una síntesis de todo aquello. ¡Y ya estoy en edad de contar todo lo que pasó! Me di cuenta de que el teatro también es síntesis. Y rigor, trabajo, sensibilidad, educación... Y los demás son muy importantes en el hecho escénico. De esas cinco cosas parto, nada más... ¡y nada menos! En tres meses con Durán aprendí eso, ya tenía un motivo para buscarlo. Si te das cuenta,

en las filosofías orientales, una palabra significa toda una oración: un rezo de 15 estrofas, en el que pides por el mundo entero, puede sintetizarse en la primera palabra que pronuncias. Entonces, sin saberlo, yo ya lo practicaba. Era mi intuición, que no digo que sea la mejor, la única, que haya que seguirla. Cada uno de los directores del mundo tiene sus ideas, su método, y yo lo respeto. Pero la esencia, si vos *querés* hacer algo por la humanidad, si tienes el amor suficiente y si sos el servidor de todo eso, ya *tenés* lo suficiente para empezar a trabajar, lo demás se va desarrollando.

Alguien que, ya desde los 20 años, tiene ese concepto de la cultura ¿cómo la vive hoy en día?

La cultura hoy es un horror. Se quejan los creadores y los consumidores; y quienes no lo hacen es que están domesticados. Ese es el gran problema. Todo es política, sobre todo, en España. Cuando vas a Francia, *olés* la cultura, en Montparnasse, en Le Marais, alrededor del Centro Pompidou... Y a pesar de ser una izquierda caviar, la cultura está, la gente tiene buena educación, tienen obligación de saber, de aprender.

Van a la escuela, al secundario, digamos que la propia sociedad te lo exige, si no te quedas atrás. Aquí, cuanto más atrás estás, los gobiernos más te dominan y votas a su favor. La cultura es un arma de doble filo, tal como se ve en los países sudamericanos. Una vez me llevaron a la UNAM, la Universidad Nacional Autónoma de México, un centro inmenso; pero no todos pueden estudiar allí porque la mayoría de la población es pobre... Sin embargo, en las culturas indígenas hay algo que nadie les puede quitar, los ancestros: esa sabiduría que fue pasando de generación en generación. En Argentina o en España, no es así. Hoy la gente ya no puede ser como antes: hay muchos que quieren estudiar y no pueden. La cultura no es solo saber el dato, es saber que si estudias puedes crear, que las plantas necesitan agua para vivir. Esa es la educación que los poderosos no quieren que haya. Cuando yo llegué aquí hace 16 años, recorrí con mi currículum todas las escuelas de teatro. Y no me hicieron caso, porque yo no hablaba como ellos. Y que nadie piense que tengo algo contra España, porque todo lo que tengo hoy se lo debo a este país.

Es evidente que sientes una cercanía por el concepto de cultura que siempre se ha manejado en Francia. Tras la escuela de Roberto Durán, tu objetivo era claro: ¡París!

Si hubiera sido hoy, me habría ido a Inglaterra o a Alemania, porque me gusta París, pero su cartesianismo me resulta muy pesado. Francia era en ese momento el centro de la cultura; además coincidía con una etapa en Argentina muy afrancesada, la conexión con Francia era muy fuerte. Yo no hablaba ni una palabra de francés... Pero la cultura francesa (en especial, su cine) me resultaba extraordinaria. Era el París descrito por Julio Cortázar en *Rayuela*, el de Horacio Oliveira y la Maga, el de Truffaut, Godard y Sartre. Pero para irme allí también tuve que vivir mi propia aventura. Y es que a mí nunca nada me fue fácil... De entrada, yo estaba obligado a hacer mi servicio militar a los 20 años. Estaba desesperado, porque lo que quería era irme a París inmediatamente. Un día me encontré a un primo lejano que era periodista y le conté la situación. Me dijo que me quedara tranquilo, que vería cómo lo arreglaba. Llegó el día que tenía que pasar la revisión militar para alistarme. Había como mil chicos, todos des-

nudos. Nos iban llamando por altavoz. Dijeron mi apellido –mal, como siempre–; entré a la consulta, y el médico me pidió que me pusiera a cuatro patas. Me miró y me dijo que tenía una fístula coxígea y que no podía ir al servicio militar... Yo alucinaba porque era totalmente falso... Mi primo había contactado con el doctor y la “fístula” fue la excusa para salvarme de las milicias. Una vez liberado, a partir de ese momento, comenzó la segunda aventura: recaudar fondos para viajar a París, porque estaba sin un centavo...

Pero sin dinero, ¿cómo te ibas a ir?

Bueno, tendría que hacer antes una escala... Y el país donde sería posible hacer dinero era Venezuela, entonces un lugar muy rico por su petróleo. Así que no se me ocurrió otra cosa que plantarme en la puerta del consulado, y abordar a cada tipo bien vestido que salía, preguntándole si me quería llevar a Venezuela para buscar trabajo, porque amaba ese país. Pasé tres meses así, hasta que un día encontré a alguien que se apellidaba Jiménez y era dueño de una ferretería; le caí simpático, y me hizo una carta de trabajo.

Y te marchaste a Caracas en 1948...

Sí, empecé a trabajar en la tienda del tal Jiménez como representante, me explotó, como era lógico. Aunque, al año, ya me había comprado mi primer coche, un Ford Singer, con 21 o 22 años. Conocí todos los bellos rincones de Venezuela, y también a gente importante. Llegué a Caracas para ganar dinero con el que irme a Europa; pero, como ya tenía en la cabeza la idea de la bohemia, de la pintura y el teatro, paralelamente me fui introduciendo en círculos de artistas y escritores. Creo que en Caracas yo empecé a intentar ser un artista. Al menos, ya me sentía así, se me había despertado algo dentro; y seguiría despertándome sentimientos y emociones a lo largo de la vida, gracias a profesores como Decroux y otros maestros. Sentía que tenía que rodearme de gente que me aportara algo culturalmente. Me acuerdo que en Caracas incluso fui vicepresidente de un círculo de jazz. Conocí y me hice amigo de un hombre de negocios muy interesante llamado Jack Braunstein, que formaba parte de él. Y me propuso que yo fuera vicepresidente. ¡Si yo no sabía nada de esa música! Ahora escucho mucho jazz y sé quién es quién, pero entonces,

aunque mi desconocimiento era total, sentí que tenía que estar allí. En Venezuela la gente es muy hermosa; entonces también. Y allí había dinero, pero pocos intelectuales: eso sí, los que había eran geniales. Conocí al dramaturgo y director de escena, cine y televisión Román Chalbaud: tenía grandes ideas y se podía discutir con él sobre teatro y sobre la vida. Otro gran escritor, poeta y columnista era Juan Lizcano, también amigo del fundador de esa especie de academia de jazz. Poco a poco, en contacto con ellos, fui dándome cuenta de que llevaba muchas cosas dentro, me iba impregnando de las películas, de la gente, de mis experiencias vitales... Tenía que desarrollar todo eso, aunque no fuera una toma de conciencia racional. De alguna forma, era como si me atraparan.

Entonces aquí, por primera vez, sí que tenías un círculo de amigos más amplio.

No de vernos todos los días, pero sí de encontrarnos unos con otros y charlar y disfrutarlo. También salíamos por las noches de fiesta. Yo tomaba un poquitito, pero solo como algo social. ¡Y salía con mujeres, claro!

Jaime, antes de entrar en asuntos sentimentales, vayamos a tu formación teatral... Porque en Caracas también estudiaste con un maestro chileno.

Estudié teatro, sí, pero no era lo que quería hacer exactamente. Aunque me permitía estar dentro de ese círculo al que quería pertenecer. No me acuerdo del nombre de mi profesor, la verdad. En aquella época, en Venezuela el dinero llovía por las calles gracias al descubrimiento del petróleo. Lo único que había en la sociedad era whisky, mujeres, noches de grandes fantasías y todo eso. También pobreza. Pero no era lo que yo buscaba. Mi único refugio era el teatro. Trabajaba en una ferretería, haciendo algo muy simple: era un viajante de comercio que cogía su coche y vendía toneladas de cables, tubos, hierros... Al principio, pasaba mucho tiempo en eso. Me iba bien, el dueño estaba contento conmigo. Pero solo estuve dos años porque aquello no era lo mío.

Y en esa escuela de teatro, ¿qué aprendiste?

¿Quieres que te diga la verdad? No estuve mucho tiempo, porque no me enseñaron nada. Era lo opuesto a lo que yo buscaba: se centraban en recitar, en hacer las cosas como siempre, aunque

creían que eran muy modernos... Mucho ego... No guardo recuerdos artísticos de aquel lugar, pero en aquellos momentos fue mi alternativa para continuar en el mundo del teatro.

En tu vida también se cruzó la televisión...

Sí, empecé a hacer bolos en la televisión de Caracas como extra. Yo no quería ser actor, pero me servía para ganar un dinerito y estar en el medio. Necesitaban 50 figurantes para una obra de Dostoievski, y lo único que tenía que hacer era vestirme y caminar. Pero un día, el director de la obra me preguntó si podía decir una línea de texto. Y me pidió mi nombre para incluirme en los créditos. Cuando le dije que me llamaba Jaime Nipomnische, pero que podía poner Nipo, me contestó: "No, no me gusta. Te voy a poner Jaime Jaimes". Y con ese nombre me quedé. Aunque luego, fíjate, en francés resultaba complicado, porque la jota no se pronuncia...

¿Después nunca pensaste en firmar con tu propio apellido?

No, lo primero, porque nunca pensé ser actor. Luego, cuando empecé a dirigir, me dije que ya que tenía ese nombre lo utilizaría. Claro, que era

en Argentina. Me lo tomé con humor y aceptación. En Estados Unidos, cuando me dieron la *green card*, me preguntaron si quería cambiarme el apellido, pero no lo hice. Acepté ser Jaime Jaimes, no tengo nada en contra de ese nombre. No quiero fortuna, no quiero ser importante, solo quiero hacer mi trabajo y que me lleve Dios. ¿Qué más da Jaime, José u otro nombre? Es como estar vestido con una camisa de 400€ o de 15€. ¿Qué diferencia hay? Que me lo cuenten a mí...

Pero cuando estás solo, quién eres: ¿Nipomnische o Jaimes?

Yo soy Jaimito... Y Nipomnische siempre está, aunque yo no quisiera. Me lo dijo un maestro una vez: uno vuelve a contar las cosas siempre en el idioma de su madre. Quién te quita lo que tienes adentro. Te llamen como te llamen, lo importante es cómo te hablas a ti mismo. ¡Y no es que yo me haga el filósofo, ni el espiritual!

En esa época, en torno a 1949, empiezas a tratar con pintores, aunque tú aún no lo eras.

Sí, ellos tenían una vida más bohemia. Y en mi trabajo, la locura es algo importante. ¡No es que

sea un demente! Me refiero a la locura de la libertad, de decir lo que uno quiere, lo que uno piensa. Cuando empecé a tratar con pintores, me di cuenta de que ellos también tenían su verdad. Y que son grandes amigos. Y comprendí también que me atraía la pintura como creador. Reconozco que, entonces, me sentí dividido.

Tú no habías pintado antes, ¿ni de niño!

Nada de nada. Ahora las mamás están encantadas de que sus hijos dibujen; pero en mi casa no había ni un lápiz con que hacerlo. Sí, mis primeros garabatos son de esa época, cuando me fui de Buenos Aires a Caracas. Luego fui haciendo más cosas. Comencé a pintar abstracción porque nunca había dibujado en mi vida. Aprendí solo, sobre la marcha. Mal o bien, son mis dibujos. Nadie me enseñó. Empecé siendo tachista, era la época abstracta, el momento de la neofiguración en Argentina. Los cuadros de Rómulo Macció que cuelgan de mi salón son parte de esa historia. En 1954, cuando volví a Buenos Aires, empecé a pintar de una manera más constante. Y me di cuenta de que podía compaginar la pintura con el teatro. Yo estaba enton-

ces muy sereno: trabajaba en el teatro y estaba enamorado de Evelina, mi primera esposa, así que mi tiempo libre era pintar. Generalmente he pintado en momentos en que necesitaba una cosa solo mía, y no de sesenta personas más. O etapas en las que mi placer de vivir estaba tan colmado que lo completaba con esta otra faceta creativa.

O sea, que para ti la pintura siempre ha sido felicidad.

Siempre, siempre ha sido felicidad. Y cobijo. También una necesidad. En todas las épocas de París, en los últimos años, pinté mucho porque trabajé poco. Si ves mi currículum, dirigí la obra de Boris Vian, *Le Bâtisseurs d'empire*, hice una serie de televisión de seis horas, *Los misterios de Nueva York*, dirigí también *El campo* de Griselda Gámbaro en el Théâtre National de L'Est Parisien y alguna otra cosita. ¡Pero estuve allí 10 años! ¿Y qué hacía yo entonces? Buscar trabajo. Y pintaba, porque era lo único que podía hacer. Así que, tanto en el teatro como en la pintura, yo ponía pura pasión. Eso sí, hacía cada cosa por separado, nunca mezclaba ambas facetas.

Como pintor, tu obra resulta algo muy personal, tiene mucho de ruso, de iconos, tus personajes parecen *matrioskas*...

¡Claro que sí! A algunos de mis cuadros los llevo a llamar iconos contemporáneos cinéticos, lo cual es una aberración... Están hechos con pintura dorada en el fondo, son tridimensionales... Pero todo eso lo descubrí yo, lo digo sin egocentrismo, es que nadie me enseñó nada: ni técnicas de la pintura, ni cómo mezclarlas... Iba a comprarlas y preguntaba al vendedor, y luego fracasaba o no. Los primeros cuadros figurativos los empecé a pintar con *markers*, y estoy seguro de que en esta época han sufrido mucho, se los ha comido la luz del sol, porque no llevaban barniz para protegerlos.

No tengo influencias, aunque hay gente que ve cierto aire a Marc Chagall... aunque también puede haber influencias de alguien que pasa por la calle.

Para ti, ¿la pintura ha sido un complemento creativo al teatro?

No, fueron siempre dos ámbitos paralelos. Siempre he tenido hambre de actividades que llenan

ran mi espíritu: cuando no podía pintar, porque la pintura estaba fresca, o porque ya había pintado suficiente, me iba al cine y me veía tres o cuatro películas al día.

Creativamente, a la hora de contar, ¿la pintura es una cosa más tuya?

Sí, ahí no tengo interferencias, no hay filtros, no tengo con quién pelearme, ni de quién ser amigo. Ahí estoy yo frente a la obra. Es una escapatoria en la que me reconozco y digo: “Este soy yo”. Y el resto, gracias a Dios, es una obra colectiva. ¡Qué maravilla!

La temática de tu pintura es también más tuya porque, aunque tú cuando elegías una serie de textos, lo hacías seleccionando algo afín a ti.

Salvo una o dos excepciones en la Televisión Española, yo siempre he dirigido obras de grandes autores. Era una época en la que o no se pagaban derechos o no estaban regulados, o eran muy baratos. En general, en ese aspecto soy un servidor. En cambio, con la pintura, me sirvo a mí mismo porque ahí estoy, y lo que quiera salir, sale. Y menos mal que el resultado es interesan-

te para algunos; para otros, no. No tiene mayor importancia porque, antes que nada, lo he hecho para mí. No lo hacía pensando si les gustaría a los demás o no. Eso sería bajarse los pantalones, y eso es lo que hacen muchos pintores.

Teatro, pintura... Llegamos a otro tipo de pasión: porque en Caracas, como antes apuntabas, en contraste el amor.

Mi novia se llamaba Celia, pero no recuerdo dónde nos conocimos. Guardo un estupendo recuerdo de ella, era preciosa... pero con una educación católica muy férrea. Nos queríamos mucho, pero tenía que ser a escondidas: ella no quería que los padres supieran que salía conmigo. Vivía en un lugar paradisiaco, en una casa de dos o tres pisos, con unas columnas por las que pasaba un río, y donde se había construido una habitación muy hermosa. Era muy romántico... hasta que un día nos encontraron allí. El padre creyó que ya no era virgen por mi culpa, aunque nosotros nunca habíamos llegado a tanto porque ella no quería. Nos acostábamos desnudos, hacíamos de todo, menos lo último, que no se podía hacer. Con todo, fue una aventura preciosa y yo le guardo mucha simpatía y cariño.

En Caracas en aquella época, con tanto dinero, había mucho club, mucha fiesta. Y creo que tú tenías mucho amor en tu corazón para compartir...

En efecto, como yo era libre, salía con otras mujeres también, lo que creaba discusiones con Celia, porque quería que estuviera solo con ella. Yo no sabía bien qué hacía. ¡Solo tenía 22 años! Fíjate, aquello me sirvió cuando hice, muchos años después, *Forjadores del Imperio*, que trata de una pareja de mentirosos burgueses que no se comprenden. Había un momento en el que ellos rememoran su boda. Y ella dice: “Y yo tenía solo 20 años”. No entendían nada... Y yo tampoco, porque a esa edad no se entiende nada, solo se tienen ilusiones. Solo pueden saber algo quienes tienen una buena familia que les explica, pero no aquellos que tuvimos que descubrir el camino por nosotros mismos, entre las culpas y las dificultades.

Algo (muy novelesco, por cierto) sucedió cuando estabas a punto de irte a París, dos años después de establecerte en Caracas.

Una semana antes de marcharme, cuando iba a vender el coche para pagarme el viaje a Francia,

tuve un accidente de tráfico. El coche quedó destrozado, pero yo me salvé. Me quedé sin nada, pero tenía a mi novia porque, afortunadamente, Celia no iba en el coche. Su padre y otro tipo que la pretendía –y que contaba con el beneplácito paterno– se enteraron. Y, como trabajaban en una gran compañía de turismo... ¡me pagaron el pasaje a Francia para quitarme de en medio! Me hicieron una gran despedida. Recuerdo que ella lloraba, y yo le decía que volvería. Pero el padre no dejaba de susurrarme: “Si usted vuelve, yo lo mato”. Nunca más nos vimos.

Y pusiste rumbo a Francia.

Llegué a Marsella en barco, tomé un tren y, cuando llegué a París, solo tenía 40 dólares en el bolsillo. ¡Pero me quedé ocho años!

Pues sí que cundieron... Cuéntame cómo te ganabas la vida.

Sin saber una palabra de francés, tuve que hacer de todo para sobrevivir. No conocía a nadie, así que haciéndome entender por la calle me dieron la referencia de que las residencias universitarias alquilaban dormitorios económicos,

así que decidí ir. Allí me encontré con la Casa de Argentina. Me recomendaron que hablara con el director, que me dejó que viviera allí durante un año. En el mismo parainfo, comencé a trabajar en dos o tres casas de distintos países sirviendo platos durante las comidas. Después, por la noche, cuidaba las verjas de entrada a los edificios para que estuvieran bien cerradas y no pudieran entrar extraños. También me llamaron para cuidar niños. Y a las cuatro de la mañana, muchas veces, iba al mercado para cargar y descargar mercancía. ¡Y hasta vendí salchichas y ayudé a feriantes! Además, una vez al mes, recogía periódicos que se vendían después por kilos. Lo hacía gracias a una asociación de estudiantes a los que nos daban un triciclo donde ir echando los diarios que iban dejando los vecinos. Con todos estos trabajitos me ganaba la vida. Pagaba poco de alquiler y, aunque mi habitación no tenía baño, yo iba muy arregladito. Los demás que vivían en la residencia eran argentinos de buena familia, hijos de políticos o empleados del gobierno; yo era la excepción, pero debí de caerles bien, porque me quedé allí dos años...

Llegas a París en 1950, seis años después haber sido liberada de la ocupación nazi. Era un París que bullía con el existencialismo y la libertad...

Era algo increíble y haber sido testigo de aquello aún hoy me conmueve. Muchas veces me digo: “Estuve viviendo aquello, soy de toda esa época”. En efecto, aquel París era un sueño, mi sensación era como la de estar en el vientre de mi madre, estar en el calor que uno necesita. ¡Era lo que yo quería! Compartir charlas con pintores, discutir con gente inteligentísima en un café, hacer teatro... Al fin, me encontraba frente a frente con la gente a la que admiraba. Iba a ver una obra que había dirigido alguno de ellos y, cuando acababa la función, estaban por ahí cerca. Yo había leído a Sartre, sí, pero es que iba a un café y Sartre estaba sentado a mi lado. Había llegado hasta ahí y ahora tenía que seguir adelante para ser lo que deseaba. Lo vivía como un momento de percepción... Comía lo más barato posible porque lo importante era llenarme de cultura con el poco dinero que tenía. Iba al cine a ver películas japonesas que nunca había visto, caminaba por las calles y veía gente que se besaba con libertad, iba a los museos y contemplaba cosas maravillo-

sas, había música por todas partes. Aquello era el paraíso.

En esa primera etapa en París, me decías que desarrollaste mucha cultura de café. Allí se co-cían muchas cosas.

Sí, era el centro de la vida artística. Había cafés de pintores, cafés de actores y también de intelectuales: en Saint Germain des Pres, Les Deux Magots y el Café de Flore... Algunos resultaban un poco caros para nuestros bolsillos. A veces, íbamos a cenar a La Coupole y, durante el día, a Le Select, en Montparnasse. Se hablaba de todo, se creaban mundos.

Tengo la sensación de que mantienes una relación muy potente con París.

Sí, una conexión enorme. Es un perfume del que nunca me voy a olvidar. Es un agradecimiento total el que le tengo. La gente había cambiado desde la guerra hasta ese momento. Como también ocurrió en España desde que vine por primera vez, a mediados de los sesenta, hasta hoy: entonces, la gente era bajita y gordita por la mala alimentación; ahora *mirá* cómo son las nuevas

generaciones. Eso sí, la gente es más superficial, se preocupan de otras cosas... ¡y triunfa el teatro más comercial!

Jaime, cuando llegas a París, te das cuenta de que es el sitio que te es propio. Pero ¿cómo se recibe en los años 50 a un argentino en busca de un sueño?

Muy bien, la verdad, con mucho respeto. Y más si ese argentino va a hacer teatro. Los franceses siempre han sido un tanto racistas; en consecuencia, no reciben bien a los extranjeros, a nadie que no se vista como ellos, que no hable el francés tan bien como ellos. Con una sola excepción: que tengas algo que decir a la sociedad. ¿Quieres que te cuente la historia de por qué me dieron la residencia cuando la pedí en Francia? Esto fue mucho, mucho después, pero es una anécdota muy reveladora para darte cuenta del carácter francés, lleno de patriotismo en el mal y en el buen sentido del término.

¡Por supuesto, cuéntanos!

Yo ya había hecho exposiciones con mis cuadros. Uno de mis actores había tenido un puesto en el

gobierno, en el área de cultura. Trabajando conmigo, le dije que no podía renovar mi permiso (*le carte de séjour*) para quedarme allí, y me recomendó que hablara con alguien de su parte. Estaba muy preocupado ya que si no me lo renovaban tendría que salir del país. El tipo me recibió detrás de un gran escritorio, y me preguntó a qué me dedicaba. Le expliqué que era director de teatro, que había ganado premios en Argentina... Me interrumpió para decirme que no podía hacer nada por mí. Yo continué diciéndole que había sido becado en Francia. ¡Y nada, tampoco surgió efecto! Por último, sin darle mucha importancia, apunté que, de vez en cuando, dibujaba. “¿Qué? ¿Así que pintas? Pues es la única cosa que te puede salvar”, me respondió. Empezó a preguntarme si tenía cuadros, si había expuesto... Y cuando le dije que sí, me dio una dirección para que el Comité de Pintores me hiciera una carta en la que me reconocieran como uno de ellos; entonces, me darían el permiso de residencia. A lo que yo no pude por menos que preguntarle el porqué. “Los pintores se mueren”, sentenció él. Y yo añadí mentalmente: “Claro, y dejan sus cuadros al Estado”.

Tú habías ido a París con la intención de estudiar con Etienne Decroux. Y lo lograste. ¿Cómo llegaste a él?

Todo el mundo tenía a Decroux como un genio. Todos los aprendices de actores querían estudiar con él; sin embargo, para mí era imposible entrar en su escuela, sus clases eran caras: yo no tenía dinero y, además, no quería ser mimo. Pero me decidí a presentarme a él. Y lo hice. Le dije que quería que fuera mi maestro; me preguntó si podía costearme las clases, y le di un sí por respuesta, claro. Tiempo después, él mismo, en una carta de recomendación que me escribió, manifestaba que, “con grandes penas”, pude pagarme los estudios...

¿Y cómo era Decroux? Él había sido también maestro de Jean-Louis Barrault y Marcel Marceau. ¿Merecía tanto la pena?

Bueno, Marceau se apropió e hizo suyas muchas técnicas de Decroux. Y de Marceau, a su vez, salió Jacques Lecoq. Pero yo vengo de lo más puro que puede haber dentro del mimo y de la filosofía del gesto. ¿Cómo era Decroux? Una especie de Dios. Primero, por su orgullo; luego, porque

conocía perfectamente el cuerpo humano y su movimiento. Me pasé un año entero con un ejercicio sobre cómo llevarte un vaso de agua a la boca ¡sin que haya agua y ni siquiera vaso! Él te hacía pensar sobre lo que hacías, sobre el movimiento y la energía, sobre cómo había asimilado tu memoria toda aquella acción. Esto lo debía reflejar todo el cuerpo. Era un manejo de la sensibilidad tan preciso, tan puntillista... por eso, Decroux fue el maestro que fue, fue el auténtico descubridor de todo aquello. Hace algún tiempo, vi un documental sobre Peter Brook, en una serie dedicada a grandes directores de escena. Pedía a sus alumnos que trajeran una palangana con agua, sin agua, naturalmente. Al final, cuando todos habían terminado, él les decía: “Faltaba el agua. Y el agua se crea con el bamboleo de tu cuerpo”. Eso tiene que ver con Decroux.

¿Y qué energía se respiraba en su aula?

Era una clase muy pequeña, con 20 alumnos procedentes de todas partes del mundo. Había un profundo silencio. Yo llegaba, me acurrucaba en el suelo, transcurrían siete clases y, en apariencia, no había pasado nada. Sin embargo, cuando

entendías lo que Decroux te transmitía, sentías que habías dado un ligero paso adelante. Su actitud era muy seria, parecía de almidón, pero había una increíble calidad de palabra, de búsqueda. Aún hoy recuerdo que era una delicia escuchar las referencias que hacía a esculturas de Brancusi, de Rodin, a la síntesis a las que habían llegado en sus obras.

¿En qué consistían las clases?

Hacíamos gimnasia para eliminar las tensiones del cuerpo. Ahora todo el mundo lo hace, pero entonces era algo novísimo, y fue Decroux el primero en descubrirlo junto a Jacques Copeau. Además, nos hacía trabajar con máscara negra. Esto era muy importante y tuve la suerte de estudiarla, realmente, con quienes la inventaron.

¿Por qué resulta tan importante para un intérprete saber manejar la máscara negra?

No tiene ojos, no tiene boca. Si vas todo de negro, te conviertes en un volumen que se tiene que expresar a través de otros medios: sin la mentira de los ojos, sin la mentira de la boca o las manos. Cuando trabajamos con la máscara, trabajamos

con la anti-mentira. Muchos se niegan a usarla porque parece que es la anti-interpretación, pero no es así en absoluto. Primero tienes que conocer tu cuerpo, y no puedes mentirte. Y entonces, al ponerte la máscara, si has aprendido con ella, eres capaz de expresarte. Y luego, cuando ya *empezás* a hablar, cuando te mueves, lo haces todo con otro sentimiento, te relacionas de otra forma con los objetos, que cobran vida, tienen un aire, una distancia, un volumen. A partir de entonces, cuando ya me convertí en director de escena y en profesor de actores, siempre utilicé la máscara negra. Hubo una época preciosa, la del Teatro de la Alianza Francesa (TAF), en la que todavía no había nada de nada, ni televisión, ni móvil, ni internet... nada que distrajera. Y para aprender a ser un intérprete capaz de manejar el cuerpo, se necesitaba esta técnica. Aunque los alumnos de esta escuela decían que era muy exigente, que se cansaban mucho, aprovecharon todo eso a fondo.

Decroux también trabajaba con objetos imaginarios.

Sí, y hacíamos ejercicios, por ejemplo, cómo sacarse un zapato o unas gafas imaginarias. Él te

hacía pensar en cada uno de los gestos que habías hecho para tratar esos objetos, y cómo reaccionaba tu cuerpo ante esa experiencia. Era un manejo de la sensibilidad y la atención hasta un punto extremo; por eso, Decroux era un maestro con mayúsculas, excepcional no sólo en lo físico sino también en lo espiritual.

Solo había un problema, tú no querías ser actor ¡y menos, mimo!

Yo lo que quería era enseñar. Cuando abrí el TAF en Buenos Aires, durante los dos primeros años, yo enseñaba todo esto a los alumnos. El primer espectáculo con público que hicimos se llamaba *La estranguladora* –que planteé como si fuera un film en blanco y negro, con decorados de José Varona, uno de los grandes profesionales con los que yo trabajé–, y en él los actores tenían que moverse en un mundo fantástico. También, partiendo de eso, hice *Los enamorados de la torre Eiffel*, con un grupo de ballet muy interesante. El bagaje que adquirí con Étienne Decroux me sirvió para hacer otras muchas cosas después, aunque todo esto, inicialmente, era demasiado novedoso en Argentina, fue una gran experiencia, vital para mi futuro.

Esa pasión con la que viviste las clases del maestro Decroux ¿te sirvió también para plasmarla en las enseñanzas a tus posteriores alumnos?

Los jóvenes necesitan una guía, pero no es que les enseñes tú, ellos también te enseñan. Recuerdo que, en una de sus clases, alguien le preguntó a Decroux: “¿Qué debemos hacer para alcanzar todo ese conocimiento que usted tiene?” Él respondió: “Es muy fácil, me he sentado miles de horas en un café y he visto pasar a la gente”. La calle te enseña tanto como la mejor de las universidades. En especial, si sientes una fuerte vocación hacia lo que haces. Yo añadiría que hay que tener paciencia. Nadie quiere verse en su propio espejo, la gente pierde espontaneidad, está insegura, no sabe hasta dónde puede llegar. Y piensa que todo se puede tener aquí y ahora. Y no se dan cuenta de que ese es el mejor camino para fagocitarse a sí mismo.

Pero qué hace que un maestro realmente cale en ti...

Te hace ver lo que no quieres ver. Cuando yo dirigía o enseñaba, había algunos actores y alumnos que escuchaban y otros que no. Pero yo tenía

que hablar para todos. Los jóvenes están inseguros, la única manera de llegar a ellos es que confíen en vos. También resulta útil que caigan desde muy alto para que se den cuenta de lo que les falta. Hoy en día, lo tienen todo al alcance de la mano. ¡Se pueden comunicar con todo el planeta con dos movimientos de pulgar sobre la pantalla del móvil! En general, creen que todo se puede comprar. Los que trabajan sí pueden hacerlo; los que no se degradan por conseguirlo... Para madurar, tienen que aprender a discernir, a oler, quien tiene corazón e hígado. Y eso, como bien decía Étienne Decroux, te lo da la calle.

Imagino que aquellos conocimientos que ibas adquiriendo en la escuela de Decroux te daban más ganas de seguir aprendiendo...

En aquella época, yo estaba hambriento de conocimientos, y las clases con Decroux me incentivaban aún más, como dices. Así que descubrí la Biblioteca del Arsenal, en La Bastille, y como me interesaba mucho la máscara negra, comencé a trabajar muchísimo sobre la Comedia del Arte. Pasé meses y meses y meses en sus salas de lectura. Incluso pensé escribir un libro sobre

el tema, pero todo ese material se perdió en una de mis mudanzas. También seguí en La Sorbonne unos cursos sobre Historia del Teatro y Artes del Espectáculo. Y asistí a talleres de la actriz y directora Tania Balachova, que había comenzado su carrera junto a Antonin Artaud y de cuya escuela, muy reconocida, salieron artistas como Antoine Vitez o Jean-Louis Trintignant. Pero al año y medio de ser alumno de Decroux, decidí emprender un nuevo camino: sabía que existía una escuela, la del Centro Dramático del Este, en Estrasburgo, donde enseñaban todo lo que necesitaba para ser director. Me propuse entrar sin hablar ni escribir francés, solo con lo que había aprendido en la calle.

¿No estabas satisfecho con lo que aprendías en París?

Verás, lo que yo veía en los actores es que hablaban, mientras que Decroux me hacía descubrir el cuerpo. Yo no sabía nada de la comprensión de la obra ni todas esas cuestiones... Empecé a ver clases de teatro, pero me revolvían por dentro, me hacían mal porque, en general, todo resultaba falso. El actor es un ser humano, con sus pro-

blemas, con sus miedos, con sus ansiedades, con sus tensiones. La primera cosa que hay que hacer es actuar como un terapeuta, un intelectual o un músico sin serlo; tiene que hacer como que sabe. Me di cuenta de que yo debía aprender a vivir. Iba a todas las escuelas de teatro que podía para ser oyente en alguna clase como estudiante extranjero. También hablaba con actores... Por suerte, las cosas han cambiado y ya se han dado cuenta de que la interpretación es otra cosa. Entonces, tenía claro que iba a estudiar dirección, y el Centro Dramático del Este era la mejor escuela: la había creado Michel Saint-Denis, sobrino de Jacques Copeau, en 1954 y era, sencillamente, uno de los lugares sagrados de la escena europea.

¿Cómo lo lograste? Ingresar en la Escuela Superior de Arte Dramático del Teatro Nacional de Estrasburgo no era nada fácil...

La verdad es que yo también me lo pregunto, porque hablaba poquísimo francés, lo que había aprendido por las calles, los cines y cafés... ¡y a golpe de almohada! Me dieron una obra de Molière para que hiciera una puesta en escena en papel, y si pasaba esa prueba, me admitirían. Y,

como no tenía dinero, me becarían. Finalmente, me aceptaron. Llegué a Estrasburgo en invierno y, durante varios meses, tuve que dormir en una buhardilla en la que no había más que un sillón desvencijado. Ni siquiera disponía de un cuarto de baño. Era tal el frío que pasaba que enfermé. La secretaria de la escuela, que era una especie de ángel, venía a cuidarme. Durante toda mi estancia en la ciudad, trabajaba día y noche. Como aprendiz de director de escena, tenía muchas tareas: entre otras, hablar con los maquinistas y operarios para que construyeran decorados, así como con los encargados de la iluminación. Fue un aprendizaje impagable. Todo fue muy bien durante año y medio. Después, se produjo un incidente muy desagradable que precipitó mi marcha: hubo alguien a quien sorprendí hablando mal de mí; yo era joven e impulsivo, y le dije que por qué no lo resolvíamos fuera. Al salir al patio, el tipo me asaltó por detrás, y acabamos pegándonos. Ahí terminó el Centro del Este para mí. Había pasado 18 meses en las peores condiciones en las que alguien pueda vivir, porque ni siquiera me pagaron aquella beca que me habían dicho al aceptarme...

Y volviste a París, donde comenzaste a trabajar en la Alianza Francesa.

Sí, pero... ¡atando paquetes de libros en un sótano! Era uno de esos trabajos que yo tenía para sobrevivir en mi aventura francesa. Ahora bien, me hice amigo hasta del presidente. Al final, acabé trabajando un poquitito nomás en el teatro de la AF como asistente. Aquello fue fundamental para mi conexión posterior con la Alianza Francesa, a mi vuelta a Buenos Aires. En esa época tuve una media beca que me permitía vivir en Montparnasse. Iba a los cafés, tenía amigos pintores franceses, argentinos, yugoslavos... y alguna que otra chica, como una secretaria de Le Corbusier, que una vez me quiso conquistar. O el guardián de la casa de Rodin... ¡Era tan lindo que hasta los hombres querían conquistarme! A las cuevas donde escuchaban y bailaban jazz, fui poquito, porque no tenía mucho dinero. Cuando te *impregnás* de todo eso, luego va saliendo en cuanto haces, de modo orgánico y natural. Como las obras que dirigí escritas por Boris Vian a quien, de alguna manera, me había encontrado en aquel París. Pero para eso, hay que haber buscado, hay que haber caminado en esa dirección. Hasta en

los más pequeños detalles, mis experiencias en esa ciudad calaron hondo. Fíjate que trabajé en el mítico Moulin de la Galette, limpiando los techos; me encontré un rollo con varios afiches de la época dorada, y me llevé uno de ellos a la Argentina. Pues luego lo utilicé para un montaje...

Jaime, ¿por qué dejaste París?

Porque sentía que el agua empezaba a rebosar y ya sentía la necesidad de experimentar ser maestro de teatro. Yo tendría 28 o 29 años. Volví a Buenos Aires con un baúl lleno de libros y de ropa de segunda mano (*vintage*, como se dice ahora), comprada en el Mercado de las Pulgas. Iba con un pantalón de los más baratos y una chaqueta de la Marina del ejército de los Estados Unidos. Me pasé media vida vestido con eso; en Argentina, también. De hecho, no empecé a usar traje y corbata hasta la época en la que me trasladé a EEUU muchos años más tarde. Y, después de mi aprendizaje en Francia, regresé a mi país, donde me esperaba otra de las etapas más maravillosas de mi vida: crear el Teatro de la Alianza Francesa (T.A.F.), donde comenzó mi verdadera profesión.

"Les Mariés de la Tour Eiffel" de Jean Cocteau. Obra de Teatro
realizada en la escuela TAF de Buenos Aires, 1964

LA NACION

BUENOS AIRES, MARTES 15 DE SEPTIEMBRE DE 1964

Festival Cocteau en la Alianza Francesa

El Teatro Alianza Francesa, que desde su inauguración ha gravitado tan beneficiosamente en nuestro medio por la calidad y la novedad de sus espectáculos, ha presentado un nuevo programa compuesto por dos obras de Jean Cocteau, dos muestras de la extraordinaria versatilidad creadora de este poeta. Qué oportuno este homenaje al gran escritor cuya desaparición privó a la vida literaria y artística de Francia de uno de sus animadores más fascinantes e incansables. Cocteau, hasta en sus últimos años, había avanzado al primer plano del interés y de la consideración precisamente porque su espíritu era inagotable y no lo habían marcado las huellas de la edad. Las últimas fotografías nos mostraban un rostro marchito, pero Cocteau parecía ser ajeno a semejante desgaste. Comenzaba siempre, emprendía múltiples caminos y, en medio de esa variedad, descolaba su personalidad brillante: lograba imponerse a la multiplicidad de sus inquietudes lo cual resultaba una

fel", que data de 1921 y es propiamente una obra de teatro, donde su concepción renovadora se impone. Un narrador se deja oír por medio del altavoz, describe y comenta con gracia y caprichosa inventiva una comedia de bodas en la torre famosa. Es, a la vez, una sátira de la vida burguesa y una celebración de una forma de expresión rica en imágenes poéticas y plásticas, en la misma medida en que el teatro de vanguardia destaca hoy las múltiples posibilidades de un escenario para llegar al espectador, no con una palabra portadora de reflexiones, sino de invitaciones a lo maravilloso, mientras en el mismo plano de ella se hallan las sugerencias plásticas del cuerpo, los objetos y las luces y las sugerencias auditivas de la música.

La puesta en escena de Jaime Jaimes, animador excelente de esta fantasía, pone de relieve la riqueza de esta creación poética y plástica de Cocteau. Además da a la narración, con



CAPÍTULO 3

Una maleta con libros, ropa 'vintage'... y un billete de vuelta a casa

((Y o adivino el parpadeo de las luces que a lo lejos van marcando mi retorno. Son las mismas que alumbraron, con sus pálidos reflejos hondas horas de dolor. Y aunque no quise el regreso, siempre se vuelve al primer amor”. Algo superior movió a Jaime Nipomnische a abandonar Buenos Aires, el deseo imperioso de escapar de una realidad a la que no pertenecía, de un entorno próximo donde la cultura no era un valor en alza, porque de lo que se trataba era de sobrevivir, dejando la vida pasar sin otros horizontes. No estaba dispuesto a conformarse con eso, quería buscar su propio camino a través de la acción y del conocimiento. Sin embargo, una vez que había logrado llenarse de aquello que ansiaba, su espíritu inquieto le conducía, de nuevo, a la ciudad de su infancia para devolverle parte de lo que en ella había echado

en falta. Porque, como bien dice el tango *Volver*, siempre se vuelve al primer amor, y Buenos Aires sería, por siempre, su casa.

La mayoría de las ocasiones, regresar no es tarea fácil; en especial, en lo que a los afectos se refiere. Reencontrarse con su madre y su hermana dejó en evidencia la falta de sintonía entre Jaime y los suyos. Pertenecían a universos paralelos. Él ya no era aquel crío que había embarcado de polizón rumbo a Nueva York y que volvió una vez a casa con regalitos para la familia. Se había convertido en un hombre de 28 años que había sabido ganarse la vida gracias a su trabajo en Venezuela y en Francia, que había recibido la formación adecuada para dedicarse a lo que más ambicionaba, la escena... Un hombre distinto que, de hecho, traía en su maleta no solo libros y ropa de segunda mano, sino también un nom-

bre diferente, Jaime Jaimes, como metáfora de su nuevo recorrido vital.

Vuelta a casa, sí, pero no necesariamente a una vida cómoda y desahogada, aunque para Nipomnische esto no supusiera ningún drama. Tras su experiencia en París y Estrasburgo, estaba más que acostumbrado a un día a día un tanto bohemio: así que aquel sótano diminuto que sería su primera casa en Buenos Aires, le parecía un auténtico palacio desde el que poner en marcha su sueño: abrir su propia escuela de interpretación. Y cuando logró subir peldaños (en sentido literal) y alquilar la azotea, se sintió el artista más feliz del mundo: por fin, podría dedicar tiempo y espacio a la pintura, pasión (y talento) que había descubierto en su etapa caraqueña, y que nunca más le abandonaría (en especial, en aquellos momentos en los que hacer teatro le resultó más complicado y se vio obligado a permanecer alejado de él).

En la particular historia de Jaimes, su vuelta a Buenos Aires no es una marcha atrás, sino un paso adelante definitivo con el que inicia una

carrera teatral profesional especialmente comprometida: la de alguien que concibe la escena no como un mero espectáculo, sino como una especie de sacerdocio, de servicio a la sociedad a la que enfrenta consigo misma como si de un espejo se tratara. “El teatro es un arte total, no puede limitarse a entretener, a divertir, a conmovir. No tiene un fin parcial. Puede ayudar a crear una sociedad mejor, a hacer que los fines del espíritu se cumplan plenamente”, declaró a José Montero Alonso, en una entrevista fechada en 1967.

Y qué mejor para lograr esa meta que transmitiendo a otros jóvenes lo que había aprendido con Étienne Decroux en París. Porque despertar vocaciones, como había ocurrido con él mismo, era el mayor don que en esos momentos podía aportar. Con el paso del tiempo, reconocería que su gran ilusión ha sido ser “maestro de actores, orientador de actitudes”. No lo limitado y material del director escénico, sino algo más amplio, conforme a ese sentido “total” del teatro, “dar al espíritu del futuro comediante todo lo que de amor y ética necesita la profesión”. Como siempre en la vida de Nipomnische, de espaldas al brillo y al

ruido exterior, porque como él mismo sostiene, “nada me dice el relampagueo y el artificio de lo mundano. Creo en esta fuerza capaz de transmitir a los demás el fuego y el interés por el arte”.

Su breve experiencia como asistente de teatro en la Alianza Francesa (AF) de París sirvió para que Jaime se lanzara a la acción de regreso a Argentina. ¿Por qué no crear una iniciativa teatral que aunara escuela y exhibición tanto en español como en francés? Con el convencimiento y la pasión de quien sabe que tiene algo interesante entre manos y quizá con el *backup* que, a su juventud, le había dado ser comercial en Venezuela, Jaime Jaimes solicitó una entrevista con el director de la AF en Buenos Aires y desplegó ante él su propuesta que, finalmente, sería aceptada. De este modo, en 1958, con el apoyo de M. Philippe Noth, inspector general de la Alianza Francesa en Argentina, se inauguraba su escuela de arte dramático. A 15.000 kilómetros de distancia de las enseñanzas de Jacques Copeau y de Étienne Decroux, como apuntaba algún periódico francés, un joven argentino llamado Jaime Jaimes cumplía su sueño.

A diferencia de otras escuelas de arte dramático, el Teatro de la Alianza Francesa (TAF) de Buenos Aires no cobraba matrícula alguna. Sus alumnos solo tenían el compromiso de realizar un trabajo intenso (cuatro o cinco horas diarias), que aseguraría una formación completa, tanto en el plano vocal como en la interpretación de textos y, por supuesto, en la expresión corporal. El objetivo era crear actores con capacidad de imaginar y de improvisar. “No queremos crear una escuela para atraer a los incautos que se acercan al teatro porque no saben qué hacer en la vida. Deseamos constituir una institución formativa de la más rigurosa seriedad, que sirva para un grupo de alumnos reducido y seleccionado”, declararía Nipomnische al diario *El Siglo*.

Tres términos serían fundamentales en su experiencia como maestro: gesto, palabra e imaginación. Tres palabras clave para trabajar el ser profundo del actor y redescubrir la memoria muscular y la presencia verdadera del intérprete en escena, en el aquí y ahora. La búsqueda interna cobraría todo el protagonismo, en estrecha relación, eso sí, con el espacio escénico. Sin duda,

este sería el corazón del método seguido por Jaime Jaimes a lo largo de toda su carrera. Así nos lo contaba, él mismo, en junio de 2016, durante uno de nuestros encuentros en Málaga: “Tiempo atrás, los franceses habían buscado –como buenos cartesianos– el espíritu del actor, hasta que se dieron cuenta de que no empleaban su cuerpo. Yo empecé desde ahí, utilizando las técnicas del mimo no como Marcel Marceau, sino como la síntesis del personaje, la síntesis del texto y del gesto. Me atrapó la máscara negra porque, con ella, el cuerpo se convierte en un volumen. Es el reino de los sentidos, los sentimientos puros. Y descubrí la memoria muscular. Cada alumno debía encontrar la suya propia”.

Ahora bien, ¿cómo alcanzar esa particular cuadratura del círculo? No hay fórmulas mágicas, pero sí un método magistral... “Hay que sacar el miedo a la gente; hay que formar al niño como persona antes que como actor. Lo único que yo hice fue aplicar esa técnica... El alma es inmortal, la conexión con Dios o con quien sea existe. Eso es lo que hay que inculcarles. Ser intelectual del teatro es muchas veces peligroso, porque el teatro –tal

como dice su nombre en griego– es acción. El mal de la escena es que la gente piensa demasiado, y el teatro es acción, una energía delante del público; y esa fuerza transmite no solamente movimiento, sino también ideas. Ahora bien, si el mensaje no está completado por la acción del cuerpo, no se producirá esa energía precisa para crear la catarsis. Porque el teatro es mentira y el tipo que se sube al escenario tiene que conocerse tan bien como para mentir excelentemente y que el público se crea esa mentira. Solo así podrá ser otro. Mis clases siempre han sido una constante agresión a ese ser dormido que todos llevamos dentro, un ser que está latente y que tenemos que despertar”.

Dos años después del comienzo de las clases en el Teatro de la Alianza Francesa de Buenos Aires, el público y la crítica verían el resultado de su labor al llevar sobre las tablas piezas de la mejor literatura dramática francesa –Jacques Audibert, Tristán Bernard, Molière, Eugène Ionesco, Jean Cocteau, Eugène Labiche, George Neveux, Albert Camus...– y de otros dramaturgos internacionales –como Luigi Pirandello o Friedrich

Dürrenmatt– tanto en lengua francesa como en español. Teatro comprometido con su época, con la humanidad, sin caer en populismos ni debates políticos. Porque, como suele decir Nipomnische, la grandeza del teatro es, precisamente, sugerir sin necesidad de expresar descarnadamente aquello que deseamos denunciar. Así se lo explicaba a José María Catalá, durante una entrevista en San Francisco (julio, 1983): “Si analizas mi currículum, verás que incluso las obras más vanguardistas que he puesto en escena critican a la sociedad. No soy un hombre político, sino más bien un hombre crítico”.

Y, en ese punto, los autores –ya desde sus inicios como director del Teatro de la Alianza Francesa– siempre han sido sus mejores guías, según siguió relatando a José María Catalá: “Para mí, es un gran orgullo titularme “servidor” de autores. No sé escribir, solo sé adaptar en función al texto que tengo que servir”. Según su proceder, ante cualquier obra teatral, su tarea nunca ha sido otra que descifrar autores, interpretarlos a la luz del momento histórico que hemos vivido y, como le gusta apuntar a nuestro protagonista,

“transmitir ese mensaje a la mayor cantidad de espectadores posibles”.

Jaime Jaimes aprobaría, con nota alta, su paso por el TAF. De hecho, desde finales de 1957 a 1965, su labor frente a él le valió numerosos reconocimientos, entre ellos, el prestigioso Premio Nacional de la Asociación de Críticos Teatrales de Argentina, por el montaje de *Víctimas del deber*, de Ionesco (1962). “Jaime Jaimes es un joven director de nuestra escena libre que lleva ya cumplida una tarea muy valiosa al frente del elenco del Teatro de la Alianza Francesa, ofreciendo representaciones en francés y en castellano”, declaró el crítico Luis Ordaz cuando se estrenó *El matrimonio del señor Mississippi*, de Dürrenmatt, en 1965. “Y vuelve a poner en evidencia su capacidad, su gran imaginación y la facilidad que posee en el manejo escénico”, añadía Ordaz. Porque, además de dirigir impecablemente a los intérpretes, para Nipomnische, la escenografía, el vestuario, la iluminación o la música (que siempre ha estado muy presente en sus montajes) suponen asimismo un aporte fundamental al mensaje que se desea transmi-

tir. Tanto era el cuidado que el director ponía en estos aspectos técnicos, que era extraña la crítica que no destacara también sus aciertos en estas cuestiones de carácter más formal. Este es un ejemplo: “Obra muy ardua para llevar al escenario, *El matrimonio del señor Mississippi* es otro triunfo de Jaime Jaimes, de su fervor y su saber. Es también una contribución valiosa de la prestigiosa institución que patrocina el TAF, la Alianza Francesa, que con tanta generosidad y amplitud apoya un espectáculo de auténtica calidad. Intensidad y brillo son las cualidades sobresalientes de la puesta en escena de Jaime Jaimes, comprensiva y respetuosa con el texto, tanto en su significado como a su despliegue espectacular”.

Rememorar con Jaime aquellos años en su Argentina natal supone regresar a un tiempo en el que cumplió parte de sus sueños, pero sin dejarse arrastrar por la nostalgia o la tristeza. Ni siquiera en la faceta más personal, la que tiene que ver con los afectos... Porque, la vuelta a Buenos Aires y la creación del Teatro de la Alianza Francesa también trajo a la vida de Nipomnische el amor,

en esta ocasión, ¡con alianza en el dedo anular incluida! Y es que, en esta época divina –como a nuestro protagonista le gusta decir– se casó por primera vez, curiosamente, con una alumna que se matriculó en sus clases del TAF y que, como él, no deseaba ser actriz. Evelina Sassone fue su perfecta compañera durante toda esta etapa y en los años que el creador pasó en España. Juntos compartieron escena, bambalinas, hogar... y una vuelta al mundo llena de momentos inolvidables.

Amor y amistad van muy unidos en la vida de Jaime, que no vive los fracasos sentimentales de una forma dramática, aunque –como veremos más adelante– en ocasiones dejan huella en el alma. No podía ser de otro modo, teniendo en cuenta el carácter romántico de Nipomnische (¿herencia de sus ancestros rusos?) que, aun hoy, le hace enamorarse de cada mujer bonita que pasa a su lado. Eso sí, que nadie lo imagine como un amante almibarado, en absoluto. Ni ojos tiernos, ni discursos melodramáticos porque, como siempre sostiene, “hay una energía que trasciende las propias palabras y que no necesita de más. Basta que se hable directamente con el corazón”.

Hay personas que, cuando logran sus sueños, se los ceden a otros y emprenden un nuevo camino en pos de nuevas metas. Jaime Nipomnishe es uno de ellos, tal como él mismo reconoce: “Ese es el signo de mi vida: cuando me cansaba de una experiencia, cogía la maleta y me iba. Debe de ser que no sé vivir en sociedad, me canso, me canso, como si se tratara de una revolución interna. Con todo, le agradezco de corazón a Dios que me haya dado esta desgracia”. Otra vez, el equipaje preparado para cruzar el Atlántico hacia la vieja Europa. ¿Destino? París, para aprender técnicas de televisión... y España, donde tuvo el valor de estrenar la obra cumbre del teatro del absurdo, *Esperando a Godot*... ¡en plena dictadura del general Franco!

Jaime, entre tu estancia en Venezuela y Francia, habías pasado 10 años fuera de Argentina. Por fin, regresabas a Buenos Aires con esa formación que habías deseado desde que acudiste a la primera clase de Roberto Durán. ¿Qué contraste a tu vuelta a casa?

Llegué a Buenos Aires con un maletón repleto de libros y ropa de segunda mano comprada en rastrillos. Sin nada más. Cuando volví a la casa de mi madre, me di cuenta de que no podía quedarme allí, tenía que mudarme a un lugar yo solo; la situación era insostenible, sencillamente, porque no teníamos nada que ver. Primero, me alojé en pensiones; luego, en un apartamento en la calle Defensa, en pleno barrio de San Telmo. Recuerdo que era un sótano pequeñísimo, como de 20 m². ¡Tenía una escalera para subir a la cama! Para mí era suficiente. Lo fui decorando con los afiches de las obras que iba haciendo, con los dibujos que iba trazando. Algún tiempo después, en la azotea del edificio, me conseguí una buhardilla en la que me pasaba las horas muertas pintando felizmente. ¡Y mucho! De hecho, todas las ceras y las lacas que realicé son de esa época.

¿Y cómo era la Argentina que te reencontraste? Era 1958, y Juan Domingo Perón estaba en el poder...

En efecto, esa fue una de las razones por las que, al final, yo me puse un poquito bravo: llegó el momento en el que me pidieron que fuera peronista. Y yo no tenía la menor intención. Luego ya vinieron los militares... Nunca me metí en política, lo único que quería era trabajar, crear, enseñar lo poco que sabía. Ahora bien, aquel Buenos Aires estaba en pura efervescencia. Imagínate que, cuando luego monté mi teatro, estaba en la confluencia de las calles Córdoba y Carlos Pellegrín, en pleno centro. La ciudad era un foco de cultura auténtico: había grupos de pintores que se reunían en tertulias, nombres interesantísimos que cambiaron la pintura argentina moderna, como los neofigurativos Luis Felipe Noé o Rómulo Macció; exposiciones inspiradoras; teatros comerciales, pero también salas independientes... La gente estaba ávida de cultura. Y eso ha sido algo muy presente en mi país.

Es que en Argentina hay una base cultural impresionante.

Sí, y mira que es como una isla, está debajo del mundo... Sin embargo, era precioso ver ese Bue-

nos Aires. Era como el Berlín de 1970, todo el mundo quería estar allí. Llegaban artistas de todos los lugares. El beneficio que tuvimos en Argentina es que, cuando acabó la Segunda Guerra Mundial, grandes maestros se instalaron allí, en Chile y Uruguay. Y llevaron su inquietud cultural. Hoy, desgraciadamente, todo cambió. Pero Buenos Aires está siempre en mi corazón; yo no soy de estar escuchando tangos, o de beber mate a todas horas, pero ese espíritu porteño late dentro de mí.

Por cierto, como buen argentino, ¿te psicoanalizas mucho?

Sí, claro que me he psicoanalizado. Porque yo lo quería todo y, a veces, había que aminorar la marcha y mirar adentro. Nunca hice nada malo, nunca le causé mal a nadie. Elegí una profesión, el teatro, que es generosidad, requiere mucho amor. Sin embargo, no vayas a creer que puedes ir diciendo por ahí que el teatro es amor, porque la gente no lo entiende y te dice: "¡Eres un maricón!". Aunque el teatro es también servicio. Y un sacerdocio. Pero esas son cosas que, por desgracia, nunca se dicen...

Tú concibes el arte como un compromiso social, ¿verdad?

Sin duda. Imagina que pinto un cuadro abstracto; pues todo lo que es arte es energía. Y dependiendo de la calidad de energía que pongas en tu arte o en tu trabajo es lo que vas a irradiar. El teatro –y todas las artes, en general– es algo social: aligera el alma de la gente, y cuanto más ligera, mejor la van a poder apreciar las personas de tu entorno. Uno pinta un cuadro, monta una obra de teatro, enseña lo que sabe... y resulta que, de 140 espectadores, solo dos comprendieron. ¡No pasa nada! Al menos, en esas dos personas ha dejado su huella.

Es cierto, y eso se ve en tu teatro y tu pintura: entre ambas disciplinas, hay una conexión, las dos desenmascaran la injusticia, la mentira, la barbarie. Y siempre hay elementos que se repiten, como las familias...

Ni la escena ni la pintura son para mí actividades lúdicas. Y, sí, tienen puntos concomitantes: esas familias que muestro en las tablas o en los lienzos representan, en realidad, la ausencia de familia. Son padres e hijos que sufren, que se

esconden, que son espiados; gente, en general, que es criticada, o que espera, como ocurre con Godot.

El regreso a tu ciudad supone el inicio de tu carrera teatral en sentido estricto, porque hasta entonces, todo lo relativo a la escena era formación... Había llegado el momento de poner en práctica la teoría.

Como había trabajado en la Alianza Francesa (AF) en París, pensé que ese bagaje era un buen punto de partida. Así que decidí presentarme al director de la delegación de la AF en Buenos Aires, André Loumagne, con un plan muy elaborado. Él era un diplomático muy culto, muy interesante, muy abierto. Le expliqué que había vivido varios años en París estudiando y casi otros dos en Estrasburgo. Fui sincero y le dije que nunca había dirigido nada. Pero le presenté un proyecto bastante interesante, sin ningún ánimo de ponerme medallas. Como Buenos Aires siempre tuvo una cultura muy francesa, le propuse crear una escuela de teatro –en la que me encerraría durante a formar actores dos años sin mostrar nada al público– con actores argentinos. Al

mismo tiempo, montaría una compañía diferente con los ciudadanos franceses en su idioma original que vivieran en Buenos Aires. Era una forma de cultivar la cultura francesa dentro de Argentina, mostrando a los grandes autores franceses, y para la comunidad francesa establecida en la ciudad.

¿Y cuál fue la respuesta del director de la Alianza Francesa?

Me dijo que no tenían dinero, pero que me permitía que lo hiciera. Me facilitó un salón precioso, con un sótano incluido. Y así abrí mi primera escuela. Me encerré allí dos años con un grupo de actores, sin que nadie supiera de nuestra existencia. Empecé a trabajar con los argentinos, con el fin de hacer radio cuando pudiéramos. Luego, ya hicimos la primera obra en español. Los chicos tenían mi estilo, mi locura, mi manera de ver el teatro. No solo les enseñaba a actuar –ni entonces ni ahora–, les enseñaba a dirigir, a construir decorados, a montar las luces. Porque, como no teníamos presupuesto, hacíamos nuestras propias instalaciones y escenografías. Recuerdo que los grandes decoradores argentinos, que enton-

ces eran jóvenes, empezaron a ayudarnos. Al mismo tiempo, comenzamos a trabajar con los franceses. Y, poco a poco, se fue sumando gente importante: la cultura y la aristocracia francesa en Argentina, la mujer del cónsul, el gerente de Renault...

Ellos eran *amateurs*, pero ¿qué concepto tienes tú de los actores? ¿Los consideras solo un instrumento para poner en marcha una obra?

Para mí, ante todo, un actor es una persona; es su propio instrumento, no el mío. El director tiene el concepto global de la obra, sabe dónde quiere llegar, qué problemas tiene, qué iluminación y decorado debe haber. Y tienes que dirigir a los intérpretes. Yo siempre soy muy metódico, pero si veo que el actor comprende mi visión del montaje, no le indico nada más, le doy la idea y ya.

¿Tú crees que hay distintos tipos de actores, según el medio en el que trabajen?

Hace algún tiempo, el actor de teatro no solía hacer cine, porque era muy teatral. Pero eso ya no es así. Y como la única manera de ganar dinero es

con la televisión o el cine... El actor hoy se prepara de otra manera, porque la vida ha cambiado. En Los Ángeles, hay actores que llegan de todas partes del mundo. Y saben que, si se tienen que desnudar, se desnudarán; y si tienen que pasar miles de castings, pues están dispuestos a hacerlas. Si no son buenos, muchos abandonan. Hay una exigencia muy grande, porque en el teatro y la televisión, si te *equivocás* más de tres veces cuando estás trabajando, no te llaman nunca más. Y si necesitan un rubio, hay una cola con 300 más.

Como director, ¿te consideras muy exigente?

¡Soy el peor del mundo! Yo los quiero mucho, pero soy muy riguroso, sí. Porque sé lo que quiero desde el momento en que leo una obra: digamos que la visualizo como si fuera una película. Porque cada obra tiene su estilo, no hay dos iguales y no me aparto de esa primera visión.

¿Y como maestro de actores, también eres tan riguroso?

Tengo todo el amor y toda la paciencia del mundo, aunque dejo que se equivoquen libremente.

Reivindico el error como forma de que aprendan. Ahora bien, reconozco que soy duro. Porque no se trata de hacerme su amigo y que me inviten a una caña, sino de transmitirles lo que yo pueda saber, que no es fácil. Nunca me reúno con actores después de los ensayos; me voy a casa a prepararme para el día siguiente. Y si no me quieren, pues que no me quieran... Lo importante es que por la mañana la escena en la que tengamos que trabajar esté estudiada, interiorizada. Si no les sale como había previsto, los trato con amor y respeto. Y así un día, y otro. Ahora bien, si no se respetan a sí mismos, y me quieren odiar para excusarse, peor para ellos.

En las clases, ¿qué disciplinas impartías?

Trabajaba con máscaras y con objetos inexistentes, como Decroux; practicábamos descontracción muscular, improvisación... Yo nunca fui un gran experto en voz, aunque puedo asegurar que mis actores hablaban muy bien: cuando no los entendía lo suficiente, paraba y les exigía que se hicieran entender. Además, de vez en cuando nos acompañaban algunos grandes maestros de voz. También empecé a abrir nuestras puertas, abso-

lutamente gratis, a todos los artistas que quisieran exhibir en nuestro teatro sus propios espectáculos, como mimos o bailarines. Ellos hacían sus *shows*; nosotros, los decorados y el diseño de luces. Cuando digo “nosotros”, me refiero a los hispanos, que salían de sus respectivos trabajos a las ocho de la tarde y seguían trabajando en el teatro; la parte francesa era la aristocrática, y lo que hacían era invitarme a sus grandes mansiones y a lujosos restaurantes. Sabían lo importante que es la cultura, que la cultura es la libertad, me sentía protegido.

Al abrir la escuela de Teatro de la Alianza Francesa, te habías convertido, por primera vez, en maestro... ¡Habías logrado tu sueño! ¿Cómo te sentías?

Bueno, es que yo era el único profesor en el TAF. No pensaba en eso de haber conseguido mi sueño... Solo trataba de ir hacia delante. Con la primera obra que representamos, *La estranguladora*, de Tristán Bernard, me dieron un premio. Sentí una felicidad completa, pero no me sentía más que nadie. Debo admitir que sí era muy crítico con el trabajo de los demás. Y con el mío.

No deseaba hacer cualquier *argentinada* y que tuviera éxito porque sí. Yo huía de eso. Te diré algo que, hasta ahora, no le he dicho a nadie: mi vocación por el teatro vino, en el fondo, de escuchar mal radioteatro. Ya hablamos de que mi mamá escuchaba melodramas cuando yo era niño, y me sentía tan revuelto contra aquello... Antes de las clases con Roberto Durán, nunca había entrado a un teatro de revista para ver a las chicas ligeras de ropa; tampoco fui a ver teatro comercial... Buscaba otra cosa. Por eso, en el TAF creé un repertorio de teatro francés de vanguardia. Y fui el primero en montar muchos textos bastante arriesgados. Yo no sabía todo eso, era pura intuición de autodidacta, no tenía reglas, hacía lo que me gustaba. Poco a poco, el teatro fue creciendo, y mi teatro se convirtió en un pequeño centro de arte donde colaboraron grandes bailarines, grandes decoradores y músicos (como Pepe Varona, Guillermo de la Torre o Víctor Proncet, un gran músico y una gran persona, que me presentó a los músicos que trabajaban con Piazzola, que años después también trabajaría conmigo en París), y que luego triunfaron.

Estrenaste textos de Jacques Audiberti, Eugène Ionesco, Friedrich Dürrenmatt, Albert Camus, Luigi Pirandello, Harold Pinter, Jean Cocteau, George Neveux... Teatro muy comprometido. A la hora de planificar el repertorio, ¿qué teatro querías hacer?

Precisamente, un teatro con contenido social. Siempre hice lo que quise, gracias a Dios. Leía mucho en aquella época – ¡a los 50 años empecé a *desleer!*–, mucho teatro de vanguardia y, sobre todo, a los surrealistas. En París conocí a autores como Jacques Audiberti, como Tristán Tzara. Me interesaba todo lo nuevo y diferente. Además, en aquel momento, en Buenos Aires había gran competencia en lo que se refería a teatro de vanguardia, ya que existía una institución llamada Di Tella –vinculada a una empresa que se dedicaba a fabricar automóviles– que disponía de un edificio inmenso, en el centro de la ciudad, con una sala en la que, con mucha más experiencia que yo, pero con las mismas tendencias, hacían un gran teatro y abrían un amplio campo creativo. Mi trabajo en el T.A.F. era mucho más modesto.

¿El tuyo era un teatro crítico con la sociedad o con la política?

No, porque tendría que haberme ido del país. Pero esa es la maravilla del teatro: no diciendo explícitamente, diciendo lo justo, sin hacer teatro de guerrilla o de batalla, *podés* expresarlo. Yo trabajaba para la clase media que había leído, para universitarios. Es verdad que, en el teatro comercial, había una herencia del teatro español bastante rancia: cuanta más pierna se viera, cuanto más chiste hubiera, mejor. ¡Incluso declamaban! Yo hacía todo lo contrario. Por eso, recuerdo todo aquello como un trabajo muy interesante.

Hiciste un repertorio espléndido: *La estranguladora, El enfermo imaginario, Víctimas del deber...*

Algunas de estas obras me dejaron impregnado de por vida: como *Víctimas del deber*, de Ionesco. También *El amante*, de Harold Pinter, que hice con Tato Pavlovski: él todavía no era un actor famoso, pero ya se apreciaba la fuerza que tenía dentro y que se desarrollaría cuando fuera mayor. Yo tampoco tenía experiencia, la hice caminando; pero veía aquello y me impregnaba de lo que emanaba, de manera intuitiva.

También montaste *La voz humana*, una pieza magistral de Jean Cocteau.

Inolvidable... Lo hice con la espléndida actriz argentina Alicia Berdaxágar. ¡Ella sí que era una profesional! Le pedí que trabajara conmigo, la hice en español, aunque ella adoraba la cultura francesa. Hemos mantenido una amistad hasta ahora. De hecho, ella tiene varios cuadros míos. Debo reconocer que, salvo algunas excepciones, como la de Alicia, fue duro trabajar, porque tenía que enseñar y dirigir. Sin embargo, ahora en la distancia, lo veo como un regalo de Dios.

Me parece muy importante *El matrimonio del señor Mississippi*, de Dürrenmatt, que te valió espléndidas críticas. La del diario *El Siglo* llegó a afirmar que era tu mejor trabajo, “un hecho teatral de real jerarquía”.

Coincidió contigo en que es uno de mis trabajos más importantes. Era la primera vez que hacía un texto de este autor. Piensa que yo iba aprendiendo sobre la marcha, según leía, iba conociendo escritores que me iban impactando. No es que los descubriera en la universidad, después de

leer todas sus obras, no: yo leía una, me gustaba, y la hacía. Era cuestión de mi sexto sentido...

Rememorando esa etapa, ¿con cuál de aquellos montajes te quedarías?

¡Con todos! Porque todos están hechos con amor. Eso es lo que queda detrás: lo mucho que quise toda esta experiencia del Teatro de la Alianza Francesa. Los alumnos lo percibían y trabajaron conmigo hasta que me fui, dejándoles el proyecto a ellos. Todos sentíamos que aquello iba progresando. Al principio, la gente no sabía nada. Aparecía un electricista o un carpintero que quería hacer teatro y yo le dejaba participar... Desde cero. Todos, menos Guillermo Bisso, que luego ocupó mi puesto. Iban buscando cultura en el teatro. Algo que no pasa aquí en España, ni en México, donde los actores prefieren hacer televisión o cine que, además, tiene mucho más *glamour*. Allí, en el TAF, no había ni pizca de *glamour*. No así en Di Tella, donde gozaban de más dinero, estaban en un lugar más concurrido, y los críticos iban a verlos... Aunque, en el fondo, aquello era bueno para mí, porque los críticos no me conocían: venían, me daban un premio y teníamos unas críticas estupendas.

En efecto, Jaime, la repercusión del TAF fue muy positiva.

Yo conseguí dos premios, los mejores galardones del momento: los de la Asociación Argentina de Actores, la Asociación de Críticos Teatrales y de la revista *Talía* y el *Semanario Teatral del Aire*, sumamente importantes. En francés, también tuve críticas muy buenas. Y, aunque la sección francesa era *amateur*, con personas sin ánimo de hacer carrera, mujeres y hombres que hacían teatro para divertirse, yo les hacía trabajar como profesionales. Ellos se revolían... pero con el tiempo, me hice amigo de muchos ellos.

Hablando de premios y crítica. ¿Cuál es tu relación con ellos?

Sencillamente, ninguna. Nunca los he buscado. No pertenecí nunca a ningún *lobby*. En Estados Unidos, cuando hice mi primera obra, *El triciclo*, ni me conocían, ni sabían que yo no hablaba prácticamente inglés, y le dieron un premio como mejor actriz a la que después sería mi mujer, Marabina Dávila, que tenía 18 años. ¡Con la primera obra que hizo! De hecho, a mí no me habían visto la cara. Nunca he entrado en círculos de sociedad,

ni nada por el estilo. Y en Francia o en España, me ocurriría lo mismo, a pesar de las buenas críticas. ¿Cómo iba a conocerme alguien si cuando no trabajaba, me iba a pintar o al café a hablar con mis amigos, que ni siquiera eran actores?

Estuviste al frente de la escuela del TAF ocho años. ¿Cuál es el balance que haces de aquella experiencia?

Yo estaba muy nervioso. ¡Quería hacer tantas cosas! Las clases, ensayos, gente que venía al centro... Estábamos haciendo un montaje y ya preparaba otro. Pero crecí mucho como persona. Fue una época divina. Se repitió un poco en el Teatro de la Alianza Francesa que creé, años después, en San Francisco, donde sí me dejaron hacer lo que quise y donde viví como un rey sin dinero... como siempre.

Jaime, a nivel personal, el Teatro de la Alianza Francesa de Buenos Aires puso en tu camino a Evelina Sassone, tu primera mujer.

En efecto, al principio de todo, en el año 1958. Cuando yo inauguré el TAF, ella se presentó, diciéndome que quería aprender teatro. No había

transcurrido más de un mes cuando me confesó que no deseaba ser actriz, sino mi asistente. Fue todo muy romántico. Mientras estuvimos unidos, fue todo precioso. Como asistente mía, estábamos las 24 horas juntos. Ella tenía un año menos que yo. Antes de nuestra unión tuve una intensa historia de amor con una alumna, Alicia Páez, actriz de la Alianza Francesa. Nos queríamos mucho, pero fue el gran error de mi vida, me porté muy mal como hombre: tenía 25 años y aún no sabía quién era... Rompí con Alicia y empecé a sufrir enormemente por la separación. Evelina vino un día y me dijo: "Jaime, yo te quiero. Ven a vivir conmigo". Yo le dije que estaba llorando todo el día por otra, finalmente accedí a vivir con ella. Ahí me di cuenta de que era una gran mujer.

Con ella diste la vuelta al mundo...

En efecto, tenía unos 28 años, y Evelina solo había salido de Argentina para viajar a Italia, así que estaba fascinada. Tengo recuerdos inolvidables. Como cuando estuvimos en Japón y descubrimos, además del teatro *kabuki*, el teatro *noh* y el *bunraku*: una representación de tres o cuatro personas vestidas de negro, que manipulan

marionetas de tamaño humano, ¡durante tres o cuatro horas! Yo buscaba experiencias referidas a la escena por todos lados... Japón era un paraíso, con sus callejones con puentecitos y flores. Después fuimos a Hong Kong, donde la gente compraba cucarachas para comer. Y a Singapur, donde a mi mujer le gustaron sus mercados, las calles llenas de gente y un parque temático dedicado a personajes de cómic. También estuvimos en India. Llegamos a Delhi a las tres de la madrugada, sin hotel. Las calles estaban infestadas de cucarachas, incluso en el Hilton donde acabamos alojados. A la mañana siguiente con la luz del día, cuando pusimos el pie en la calle, vimos la cruda realidad: millones de personas durmiendo en las aceras, con las ratas pasándolos por encima. Y, de repente, nada más salir del hotel, un faquir le acercó una boa a Evelina... ¡Pavor! Así que decidimos irnos a Egipto. Pero había que rellenar un documento indicando cuál era nuestra religión. Entonces, las relaciones entre ese país y la comunidad judía no eran precisamente buenas. Yo no quise mentir, y cambiamos de rumbo. ¿Próimas paradas? Venecia, París y Londres. Luego, regresamos a Buenos Aires. Aunque, después, en

1965, ella me acompañó a España. Sin embargo, al año de estar en Madrid, me dijo que no aguantaba vivir aquí, por culpa de Franco y su dictadura. Y decidió dejarme y volverse a Argentina.

¿Y no volviste a saber nada de Evelina?

Nos fuimos distanciando, entre ocupaciones y viajes, perdimos el contacto. Años más tarde, intentó localizarme, pero mi hermana Rosa no le dio mi dirección de Francia. Pasaron como 20 años, y ella seguía insistiendo en encontrarme. Hasta que vio mi nombre en la Asociación de Directores Teatrales, y les escribió para que le facilitaran mi dirección. Fue un gran encuentro, aunque no pasó nada romántico entre nosotros. Ella me había ayudado mucho al principio –incluso económicamente, porque en la Alianza Francesa yo nunca gané demasiado dinero– y, durante ese reencuentro, yo la ayudé como pude.

Te volviste a casar muchos años después, con Marabina Dávila, cuando te estableciste en Estados Unidos...

Sí, a ella la conocí también en el teatro. No era actriz, tenía solo 17 años. La encontré en Los

Ángeles, cuando monté el Teatro de la Unidad e hice un llamamiento para que se incorporasen alumnos que quisieran estudiar arte dramático. La trajo su madre. Me di cuenta de que era una chica con una gran intuición, así que la admití inmediatamente: era preciosa física y espiritualmente. Empezamos a trabajar y, cuando cumplió 18 años, me dijo: “Jaime, quiero que seas el padre de mis hijos”. ¡Yo tenía 50 años! No tuvimos descendencia, pero vivimos 13 años juntos. Fue muy hermoso y yo le agradezco todo lo que hizo por mí. Ella no tenía estudios superiores, pero manejaba con gran acierto las computadoras, y cosía de maravilla (y esto fue muy importante a la hora de diseñar el vestuario de nuestras obras). Cuando nos divorciamos, lo hicimos sin traumas. He mantenido amistad con ella, aunque no quiero estar muy presente en su vida. Ella está en Hollywood. Digamos que vive al estilo hollywoodiense, y yo no soporto eso, no me interesa.

¿Crees que es fácil convivir con alguien que se dedica al teatro?

Todo depende de si son las personas adecuadas... Conozco a una mujer a la que admiro –esposa

del dramaturgo y periodista Mario Diamant– que es crítica gastronómica, de una cultura refinadísima, y ella no tiene nada que ver con el teatro y la cosa funciona entre ellos. Yo creo que antes de lo laboral, está el amor. Si dos personas de la misma profesión se quieren se comunican, se piensan, yo creo que no hay problemas. No es que yo sea un hombre perfecto, pero tanto en privado como en público, hay que respetar a los demás. Eso lo aprendí muy tarde, no creas. Me costó muchísimo comprender que los demás son los demás, que yo soy yo, y que no se trata de “uno con otro”, sino “uno y otro”.

Tú eres autosuficiente en el mejor sentido del término. Alguien que ha sido capaz de tirar adelante solo, con pocos asideros. ¿Fuiste un buen compañero de viaje?

Las dos personas que encontré en mi vida tenían mucho que ver con mi profesión: la primera era mi asistente, la segunda comenzó siendo mi alumna, y después mi compañera de trabajo durante 13 años. Pero era una relación de 24 horas por día. Yo hacía algo y sabía que alguien me respaldaba detrás. En el estudio, en la cama, en la comida...

en la vida, en lo que buscábamos juntos, en la comprensión... Yo creo que eso es fundamental para toda pareja. Tuve la suerte de tenerlo y también no tenerlo, porque cuando no se tiene no se puede mentir. El mal de la mayoría de la gente, es que está sola estando acompañada.

Y lo que es peor, la mentira de una compañía.

Te aseguro que eso no lo he hecho nunca. Voy a decir una brutalidad, pero es mejor irse de putas que mentir a una mujer para que se acueste contigo. Es una actitud más honesta. Lo único que te hace morir tranquilo es eso, no tener ningún peso en los tobillos, de deudas y dudas. Hay que vivir día a día, aquí y ahora, momento a momento. Estas podrían ser grandes palabras, pero como te digo, yo creo que la vida es acción y que el comportamiento y la obra es lo que te define. Yo no le cuento a nadie de teatro que soy director, porque te empiezan a hablar... y a mí no me interesa lo que me cuenten, sino lo que hagan. Y si lo que veo en escena no me gusta, a los tres minutos me voy de la sala. No soy un criticador, ni un enjuiciador, solo soy un hacedor. Esto no siempre se percibe de una forma positiva por-

que, en todas las profesiones liberales creativas, hay mucho celo, mucha envidia, y no le puedes pedir a un tipo que te vea como si no fuera un competidor, a no ser que sea una persona pura. Pero hablar de pureza, de amistad, de amor es difícil, ya que prácticamente todo está degradado, prostituido por el palabrerío y por cómo la gente actúa. Es cruel vivir y ver cosas así.

Los divorcios ¿se viven como fracasos?

No tanto como un fracaso, pero a mí el segundo divorcio me dejó baldado, inmovilizado durante años. Ella nunca lo supo: con esa vida frenética que se lleva en Hollywood... Vivir con alguien durante un tiempo y pensar, al final, que es un desconocido resulta bastante duro. La madre de Marabina, a los 14 años, ya le ponía pestañas postizas, tacones altos y la mandaba a los productores... La madre quería que fuera una estrella de cine. ¡Estábamos en Hollywood! ¡Y allí estaba mi teatro! Pero, cuando la madre la trajo hasta mí, Marabina empezó a ver que había otros horizontes. Y fíjate, tiene una preciosa profesión, está en el budismo zen, habla francés... Entonces tuvo la oportunidad de desarrollarse y levantarse

contra su madre. Después de conocerme a mí, toda su familia se acercó a ella y muchos de sus hermanos y sobrinos mejoraron como personas al ver que ella también progresaba. Es curioso que ella nunca hable de la parte de teatro que hizo conmigo; y eso que, como decía antes, ganó su primer premio a mi lado.

Jaime, ¿qué concepto tienes tú del amor?

¡Total! Hay tres frases que siempre me guían en la vida y que siempre he transmitido a mis alumnos: “Hay que volver a ser niños; di tu palabra y rómpete, y Dios ve los corazones”. Y cada vez que me han preguntado qué es el teatro, siempre he respondido: “El teatro es amor”. Si vos no das completamente... Hay una cantidad enorme de tipos de amor que transmitir: habrá gente que ame el dinero. ¿El amor entre un hombre y una mujer? Yo creo que es sublime. ¡Aún hoy me enamoro de cada mujer que pasa junto a mí! Mi corazón es igual de receptivo e ingenuo que cuando tenía 15 años... También te puedo hablar de las represiones de aquella edad... En Argentina, hasta muy tarde, la influencia católica era tan fuerte que no podías besar a una chica, porque te llevaban

preso. O iban y le contaban al papá que su hija se estaba besando. O te resguardabas a la sombra de los árboles, o nos ocultábamos en los corredores de las casas... La prostitución estaba prohibida, los chicos estaban desesperados. Todo era hablar de mujeres y mujeres... ¡Herencia italiana!

¿Tú eres romántico?

Claro que sí. ¡Soy ruso! Pero reconozco que no lo demuestro mucho: no soy de recitar poesías y esas cosas. Pero hay una energía que no necesita palabras, que se habla directamente con el corazón.

Y en el escalafón de sentimientos, ¿qué es para ti la amistad?

¡Lo más importante después del amor! Hubo algo en mi vida que fue básico: encontrar una forma de espiritualidad basada en la amistad. Ese descubrimiento lo hice en Francia, con 45 años. Desde ese momento, me di cuenta de que, aparte de la experiencia que te da la calle, la vida y haber pensado, está esa cosa sagrada de hace miles de años, donde la mano es el sello, donde los sellos tienen un valor. Y fíjate que después me di

cuenta de que la amistad es sagrada, pero que también tiene que ver con la fidelidad y la atención. La amistad te enseña a estar atento, a vivir el aquí y ahora. Cuando lo comprendes, vives de una manera muchísimo mejor, más plena. Tarde o temprano *encontrás* el equilibrio. Amor, amistad, atención, compasión... Sentir lo que siente el otro, tratarlo como quieres que te traten a ti...

Tú siempre te has declarado una persona solitaria.

Eso es verdad, pero no porque no me guste estar con la gente. Para mí, la amistad es un regalo, un don. Lo que ocurre es que todo aquel que hace algo creativo, necesita su soledad. Debe entender el silencio dentro de uno mismo. Esa es la soledad que yo quiero, ¡que nadie la toque! Ahora bien, los amigos han sido mi salvación. No porque yo sea bueno y quiera hacer amigos... Tener amigos es una tarea que requiere su tiempo, es como una planta, hay que regarla todos los días. Y, aunque a los amigos no los tengas enfrente físicamente, con ellos se establece una conexión. Porque la energía existe, y esa fuerza invisible es la que nos conecta. A los amigos se les elige; a la familia, la

heredas. Si tienes ambas, eres un afortunado. Sin embargo, ese no es mi caso. Muchas veces no he sabido recibir o dar amistad, aunque eso lo fui aprendiendo. No por necesidad, sino porque yo sabía que tenía un hueco en el alma, que había algo que tenía que trabajar. La mayoría de mis amigos lo son desde hace mucho tiempo. Tal vez no nos vemos durante cuatro años; pero cuando nos vemos, sentimos una alegría inmensa. ¿Sabes? Cuando estoy solo, aquí en casa, pienso que tengo muchos amigos. Y me siento feliz porque, como dice un maestro mío, “si cuando mueres tienes cinco amigos, ya eres millonario”.

De todos esos amigos, ¿has hecho algunos en tu profesión? Me parece que las amistades efímeras del *show business* no han sido lo tuyo...

Profesionalmente, sí hice amigos. Pero para ser amigo de alguien hay que profundizar a lo largo de los años, y en ese mundillo es difícil, todo va muy deprisa, hay muy poco tiempo. Yo no tengo nada que ver con eso, nunca me interesó. Yo sigo queriendo a la gente que me ayudó a lo largo de mi carrera porque, aunque no sean amigos del alma, me une a ellos un sentimiento de agrade-

cimiento. Tengo recuerdos inolvidables de todos ellos. Sin embargo, no soy un tipo que escriba cartas, que se tome un café o unas cañas... No sé hacerlo ahora y tampoco lo hice con 30 años. Cuando tenía esa edad, en vez de irme con los de mi profesión de teatro, me iba con los pintores, que eran más divertidos, más borrachos, hacían más fiestas y mentían menos. Porque un pintor está frente a su obra y dice su verdad.

¿Y los actores no son así?

Ellos son otra cosa: no saben quiénes son, se buscan continuamente. Yo lo respeto, y mi tarea como profesor y director de escena es buscar lo mejor que tienen dentro de sí mismos. Porque cuando un intérprete descubre quién es, se convierte todavía en un mejor actor. Y ese era mi trabajo, por mi manera de ser, por mi manera de trabajar. La mayoría de la gente que va a las clases de arte dramático anda un poco perdida, está buscándose: te miran, te dicen que sí, y hacen lo que les da la gana. No van a aprender, sino a que alguien les diga lo que quieren oír. Pero es diferente si tienen vocación, pasión, amor por el teatro. La amistad es algo similar, algo muy com-

plicado: hay que dar, pero el otro debe querer recibir. Entonces entra la complicidad, la comunicación, la comprensión... esas cosas maravillosas que tiene la vida.

Ahora, a tu edad, ¿qué supone la amistad?

Todo. En el sentido de que me doy cuenta de que ser amigo de alguien no es darse palmadas en la espalda, o decir lo bonita que es tu camisa, o que has adelgazado. Es saber cómo está tu mamá, o los problemas que tienes en tu vida. Que sea un círculo cerrado de amistad, no promiscuo, donde la delicadeza, el respeto y la ética se vivan. Es como el matrimonio: uno se casa con alguien, le cuentas cómo estás, qué sientes... pero si el otro lo cuenta, adiós al compromiso, a la confianza. La amistad como todo en la vida es una cosa de dos. Sin el otro, no es nada.

Y hablando de compromiso, volvamos a Buenos Aires y a aquellos años en los que tu responsabilidad era el Teatro de la Alianza Francesa... Todo iba bien allí; pero, aun así, decides irte. ¿Por qué? Estábamos en el año 1965, con 34 años. En aquellos momentos, yo tenía un nuevo objetivo:

quería aprender a hacer televisión. Además, mi escuela del TAF funcionaba bien, y ya sabes que cuando pongo algo en marcha y da frutos, siento una tendencia a escapar a otro lugar para empezar de cero. ¡Por extraño que parezca! Legué el Teatro de la Alianza Francesa a los alumnos y le dejé la dirección a uno de ellos, Guillermo Bisso. A partir de ahí, el proyecto tuvo una continuidad de unos dos o tres años. Lo más triste de aquello es que, varios años después al regresar a Buenos Aires, volví al teatro y vi que lo habían destruido todo: se había convertido, de nuevo, en una sala de conferencias. Nadie imagina la terrible tristeza que sentí...

Esa capacidad tuya de emprender un nuevo camino, si ves que otro ha llegado a su fin, me resulta muy admirable: no todo el mundo es capaz de renunciar a su zona de confort para iniciar una aventura incierta.

No te creas, lo que ocurre es que uno ha nacido buscador. Y gracias a Dios, me encontré con gente que, de una manera u otra, siempre fue indicándome el camino para que yo pudiera emprender mi búsqueda. Aunque, con el paso del

tiempo, he aprendido que no hay que buscar hacia fuera, sino hacia adentro. No se trata de cambiar de país, como intentaba hacer continuamente: porque buscaba un nuevo espacio, pero no sabía qué carajo quería, en realidad no sabía ni lo que buscaba. Quizá, por eso leía tanto a Sartre, a Camus. Sencillamente, estaba buscando respuestas en sus palabras y una fuerza desconocida me llevaba...



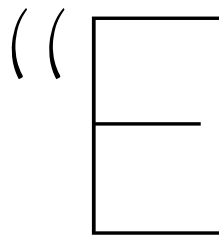
"Les Mystères de New York" de William Cobb.

Serie de 12 capítulos para ORTF

con excelentes críticas, 1975

CAPÍTULO 4

En busca del gran escenario del mundo

(( Encuentro la televisión muy educativa. Cada vez que alguien la enciende, me retiro a otra habitación y leo un libro”, aseguraba cargado de ironía el talentoso Groucho Marx. Sin embargo, hubo un tiempo en el que, en países como Francia, Inglaterra y España, la pequeña pantalla sí era un escenario para la cultura, en el que grandes títulos de la literatura dramática ocupaban espacios destacados en su programación. Con su especial intuición para descubrir qué rumbo creativo debía tomar su carrera, Jaime Nipomnische apostó por la televisión. Y, de nuevo, en 1965, hizo el equipaje con destino a París, gracias a una escasísima beca –como fueron todas las que obtuvo en sus años de formación– con la que aprender las técnicas más novedosas en la televisión francesa, la ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française). Enseñar,

lo que se dice enseñar, no fue precisamente lo que hicieron sus mentores. Porque, para ellos, el joven aprendiz de realizador era sencillamente invisible. Muchos cafés tuvo que llevar, mucha atención tuvo que poner para absorber –solo viendo cómo trabajaban– los conocimientos de las grandes figuras del medio, como Jean-Christophe Averty, realizador estrella de la ORTF en aquellos momentos y que tanto marcaría a Jaime.

Aquella exigua beca no daba para mucho, pero con la capacidad de Nipomnische para sobrevivir en las más difíciles situaciones económicas, se las ingenió para viajar a Nueva York (donde le tentó la idea de solicitar una de las espléndidas becas Guggenheim), a Bonn... y a Madrid. Un destino, este último, en el que pasó mes y medio, pero que anticiparía su traslado a la capital española, que se convertiría por tres años en su nuevo ho-

gar. Los cafés siempre han tenido protagonismo en la vida de Jaimes como lugares donde sentarse y nutrirse de experiencias, como espacios de encuentro con otros amigos artistas y, también, como plataforma para dar a conocer su trabajo y contemplar nuevos horizontes laborales. Y fue en un mítico café madrileño, el legendario Gijón, donde conoció a un jefe de producción de Televisión Española (TVE) que le dio la posibilidad de poner en práctica todo lo que, de modo autodidacta, había aprendido en los platós de la Radio-diffusion-Télévision Française durante el año que duró su beca en París.

La España con la que se encontró Nipomnische en 1966 era gris, triste, condenada al silencio por la dictadura de Franco. La mayoría de los ciudadanos había aprendido a callar, a fingir que se habían acomodado a la paz impuesta por los ganadores de la guerra civil. No quedaba otra, habían pasado casi 30 años desde el final de la contienda y el país –sumido en la autarquía por decreto del *generalísimo*– intentaba olvidar el drama del pasado. O simplemente, vivir. A Jaime, esa capacidad de los españoles de mantener

su cotidianidad con cierta alegría, a pesar de los acontecimientos políticos y sociales, le parecía conmovedora. Y aquel Café Gijón, en el Paseo de Recoletos, era una buena metáfora de todo ello. Tal vez cuando comenzó a asistir a sus tertulias, sus compañeros de mesa considerasen que no era más que un argentino que les miraba con cierta superioridad; sin embargo, con sus comentarios abiertos y directos, quedaría claro que esa no era la intención de ese pintor y director de escena de apellido impronunciable.

En aquellos momentos, Televisión Española (TVE) campaba por sus fueros siendo el único canal del país. Hasta entonces, solo una cadena copaba la programación; sin embargo, el año que Jaime se trasladó a Madrid, TVE estrenaba su segunda cadena, familiarmente conocida como UHF. “A la dictadura de Franco lo que realmente le interesaba era controlar los telediarios”, nos cuenta Jaimes. “Todo lo demás que hacía era rellenar horas de emisión”. Afortunadamente, los programas dramáticos ocuparon buena parte de la parrilla. Y ahí es donde él encontró su propio hueco creativo: *Comedia de humor, Teatro infantil, Hora once,*

Estudio 1, Teatro de siempre... Espacios que llevaban a la pequeña pantalla títulos clásicos de la historia del teatro. En principio, no estaba previsto que él realizara, sino solo que dirigiera al elenco; sin embargo, ya desde el principio, se encargaría también de la realización general e incluso, en muchas ocasiones, de la adaptación del texto.

La inquietud profesional de Jaime le movía a adentrarse por nuevos terrenos: había llegado a TVE por su destreza para dirigir actores, algo que en aquellos momentos era muy necesario, ya que las condiciones técnicas de las grabaciones no eran nada fáciles: se rodaba con cámaras y grúas pesadísimas, las lentes utilizadas eran muy limitadas, se editaba en moviola... Jaime deseaba romper el estatismo de los programas dramáticos españoles, darles un toque de modernidad como el que ya disfrutaban en otros países europeos y que él mismo había visto en la ORTF de Averty. Y lo logró mediante su tesón y la colaboración de profesionales muy involucrados en su causa, y que le ayudaron, entre otras cosas, a hacer imágenes caleidoscópicas o de ojo de pez, gracias a ópticas inventadas por ellos mismos.

Desde 1966 hasta su marcha, en 1969, Nipomnische firmó cerca de 30 dramáticos en Televisión Española. Muchos de los títulos que realizó estaban dedicados a grandes nombres de la literatura clásica, como Molière, Gogol, Esquilo, Rojas Zorrilla, Ibsen... También hubo espacio para escritores españoles, como Luis Matilla o Carmen Conde. Sin embargo, su paso por TVE le permitió llevar a la pequeña pantalla textos más arriesgados formalmente –como *La cantante calva*, de Eugène Ionesco, o *Ping pong*, de Arthur Adamov– y que apenas se programaban en España.

Las condiciones de trabajo no resultaban nada sencillas, tal como nos cuenta Jaime en uno de nuestros encuentros en su casa de Málaga: “De entrada, no creo que me pagaran como a los otros realizadores españoles que había en TVE, sino más bien como a un buen asistente. Pero de esto me enteré mucho después. Con todo, le agradezco a Dios que me dejaran hacer mi labor y, sobre todo, seguir aprendiendo”. En esa época, todas las secuencias se rodaban en plató. “Y hacíamos programas como quien hace chorizos. Televisión Española había comprado a la BBC

británica todos los equipos y también el *know how*, que el ente público español reproduciría: 300 títulos por año, con presupuestos muy baratos, con una planificación férrea donde se grababa una obra de 55 minutos en una mañana de trabajo. Y si no te daba tiempo para acabar, peor para ti, porque ni siquiera te daban otra oportunidad... ¡había cola para que entraran en el plató los siguientes! Y, por supuesto, si no se podía terminar, aquel material no se emitía”.

A pesar de todo esto, el propósito final de Jaimes –como nos cuenta– era el mismo que cuando dirigía sobre un escenario: “En un teatro tienes una embocadura de 12 metros por seis y una audiencia a la que llegar, rompiendo eso que llamamos la cuarta pared. En televisión, en vez de romper ese muro, debía traspasar otro que estaba a kilómetros de distancia, en el salón de cualquier espectador. No tenía más remedio que acercar a los actores a la cámara, hacerles planos cortísimos, como en el cine; también planos secuencia larguísimos, como uno que utilicé en *Prometeo*, que grabé con grúa y duró 12 minutos. Así que mis dramáticos no se podían ver mientras cenabas

salchichas, porque pasaban cosas importantes a cada segundo, requerían una atención plena”.

A pesar de que los rodajes no fueran demasiado sencillos, las críticas sí que eran muy favorables. Basta con leer una de ellas (publicada en el diario *Ya*, 8 de marzo de 1967), dedicada a *Las preciosas ridículas*, segunda obra que nuestro protagonista ponía en marcha en TVE, con un reparto de lujo, Irene Gutiérrez Caba, Alicia Hermida y Emilio Laguna: “A nuestro modo de ver, se plantearon las diversas escenas con un aire nuevo, renovador, algo así a una búsqueda de resultados en una experiencia que, justo es reconocer, no resultó mal. [...] *Las preciosas ridículas* marca, quizá, un nuevo camino a la presentación de obras importantes a través de la Segunda Cadena. Y el intento es de agradecer”. Esta misma adaptación mereció también los elogios del semanario *Hoja del lunes*: “*Teatro de siempre* abordó un empeño difícil. Y triunfó. El empeño fue ‘traer’ a un estilo ‘op’ la farsa de Molière *Las preciosas ridículas*. [...] Y el propósito constituyó un éxito. Afán de novedad, de creación, de búsqueda, de una estética por los caminos de la fantasía. [...] Recrear para tele-

visión debe ser la misión más noble de la Segunda Cadena. Romper el molde del conformismo, de lo trillado, de lo tradicional”.

A la interesante aportación que Nipomnische realizó en los espacios dramáticos de Televisión Española (por más que él, con su habitual modestia, sea reticente a asumirlo), su estancia en España sumó otro hito en su carrera y en el imaginario del público de las salas teatrales de entonces: estrenar, en 1967, la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*. Es cierto que ya se había representado por compañías estudiantiles y *amateur*, en funciones únicas y para una audiencia reducida; sin embargo, el montaje de Jaime Jaimes fue el primero que se hizo dentro de los llamados Teatros de Cámara y Ensayo. En un Madrid donde la cartelera teatral estaba dominada por revistas musicales, textos de autores como Alfonso Paso o Carlos Arniches, o clásicos de la literatura dramática, la irrupción de una de las mejores muestras del teatro del absurdo fue todo un acontecimiento, llegando algunos medios a considerarlo “el gran evento escénico de la temporada”.

El texto de Beckett, por qué decir lo contrario, no resultaba fácil de comprender para muchos. Es lo que tiene subvertir la realidad para hablar del vacío existencial, de la falta de esperanza, de las escasas salidas de los seres humanos. Sin embargo, para algunos críticos, como Lorenzo López Sancho, este era un espectáculo fundamental y un gran acierto su programación. “Plantear tan hondas problemáticas, mostrar en Madrid en qué filo angustioso se debate la conciencia de un hombre de teatro de nuestra hora, era un deber. [...] Quien no ame pensar que no vaya al Teatro Beatriz. Quien sea capaz de asomarse al profundo pozo de aguas negras de la condición humana, de nuestro destino, debe ir, debe presenciar esta bella representación de *Esperando a Godot*”.

El reparto elegido –Rafael Arcos, Arturo López, Fabio León, Luis Lasala y el niño Pedro Ceballos– fue también objeto de elogio, tal como refleja la crítica de José Montero Alonso en el diario *Madrid* (14 de abril, 1967): “La excelencia de la interpretación refleja un inteligente trabajo de dirección escénica. Esta ha corrido a cargo de Jaime Jaimes: un joven director argentino que se muestra como

buen conocedor de las técnicas y los modos nuevos. [...] Su incorporación al teatro español debe ser saludada con satisfacción legítima. En la actual fase de transformación en que nuestra escena se halla, abierta a vientos nuevos y nuevos enfoques, el nombre de este director puede ser un factor de interés". Y el historiador y ensayista Pedro Laín Entralgo, en *La gaceta ilustrada*, pedía al lector que no le perdiera la pista, con un sugerente "Jaime Jaimes, atención a este nombre".

Un elemento más destacó en el Beckett de nuestro protagonista: su carácter de teatro total, donde palabra, expresión corporal e, incluso, espacio escénico sumaban plenamente. Así lo aseguraba el crítico del semanal *Dígame*, Federico Galindo: "Jaime Jaimes ha montado muy bien *Esperando a Godot*. El decorado, simplísimo de líneas, amplio de geometrías, da la precisa sensación de vacío, que sin duda imaginase Beckett. Dentro de una tonalidad de luz lechosa, como de abismo sideral. El movimiento de los personajes, sus reacciones, sus piruetas, contorsiones y gestos, están estudiados y combinados inteligentísimamente para que en ningún instante la acción decaiga".

La aventura madrileña de Nipomnische no terminaría en la pequeña pantalla ni en un escenario. Porque existía otro ámbito para la creación largamente acariciado por él, el radioteatro: un espacio inspirador donde la imagen no marcaba la pauta, donde la palabra y los silencios eran fuente de belleza. Ya había hecho una breve incursión en su etapa al frente del TAF en Buenos Aires; ahora era el momento de intentarlo en Radio Nacional de España y en la Cadena SER, a quienes la propuesta les pareció adecuada, siempre y cuando se realizara con sus respectivos cuadros de actores. ¿El resultado? En Radio Madrid (SER), dentro del espacio *Teatro del Aire*, el *Ciclo de Teatro Francés Contemporáneo*, que incluía las ficciones sonoras *Pelo de zanahoria*, de Jules Renard; *Zamora*, de Georges Neveux; *La reina muerta*, de Henri de Montherlant; *Antígona*, de Jean Anouilh, e *Historia de Vasco*, de Georges Scheade. Y algunas otras obras de Quevedo, Lope de Vega y Góngora para Radio Nacional de España. Desafortunadamente, el creador no conserva ninguno de estos audios.

Durante su estancia en Madrid, la pintura ocupó un papel quizá un poco menos relevante que en

otros periodos de su vida, aunque hubo momentos interesantes, como la muestra en la que participó con parte de su obra: *15 pintores argentinos residentes en España*, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en la sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional. Buena cuenta de este evento la dio, precisamente, el periodista Basilio Gassent en el programa *La hora 13*, de Radio Madrid. “Jaime Jaimes es un artista integral capaz de cuajar prodigiosamente la plástica viva de la escena, cuando ejerce como director de teatro, o la plástica sugerente de sus tallas, como pintor de un arrollador *decoraticismo*”.

Jaime no parecía encontrarse demasiado a disgusto en Madrid, aunque su entonces mujer – Evelina Sassone – había decidido regresar a Buenos Aires sin él, acordando ambos su divorcio. Sin embargo, la censura y cierta pacatería cultural hicieron que el clima se volviera irrespirable para el director. Añoraba su adorado París donde, al contrario que en España, la libertad tomaba las calles en mayo del 68. Creía que aquella ola de efervescencia juvenil duraría en el tiempo; por eso, en 1969, decidió emprender un nuevo rumbo y respirar esos aires libertarios. Fran-

cia seguía siendo su referente, el país donde se sentía útil enseñando lo que había aprendido. Y regresó a su queridísimo Montparnasse, aunque fuera a una buhardilla interior sin baño; y se enamoró de una sueca llamada Viveka; y, ante la falta de trabajo, se volcó en la pintura... y hasta en la marihuana. No fueron años fáciles, pero ¿hay alguna etapa vital de Nipomnische que realmente lo sea?

Su pasión por salir adelante le llevó al Service de la Recherche de la Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF), un centro experimental donde acudían intelectuales, músicos, realizadores, guionistas... Allí tuvo la oportunidad de hacer *Problemas y trabajos prácticos*, una serie de aforismos escritos por el poeta Jean Tardieu que, por cierto, no llegó a emitirse. Jaime encajó este varapalo y se refugió en su otro medio de expresión, la pintura. Cuadros, cuadros y más cuadros llenaron el vacío que dejaba la televisión, en la que nadie parecía confiar en él para encomendarle un nuevo proyecto. Inquieto y con las mismas ganas de siempre de ser un hombre de acción, se embarcó en una aventura en una vieja escuela de arquitectura del barrio de Montparnasse: llenar sus vacías

aulas, desde las ocho de la noche a las ocho de la mañana, con el talento de mimos, músicos y otros artistas. Una iniciativa espléndida que duró cerca de año y medio, pero que acabó por culpa de un tipo que, a escondidas de Jaime, quiso lucrarse de una manera muy poco recomendable de ella.

Nipomnische no daba por finalizada su experiencia en la ORTF. Siguió insistiendo para colaborar, de algún modo, con ellos. Y su tesón dio frutos. Porque, en 1974, llevó a la pequeña pantalla uno de los textos más interesantes de Boris Vian, *Los conquistadores del imperio*. Para Jaime, el escritor era París en estado puro. ¿Cómo no aceptar ese encargo? Sin querer ponerse medallas, siempre se ha sentido satisfecho de aquel trabajo, y la crítica lo refrendó. Incluso la viuda de Vian, Ursula Kübler, se declaró feliz con la adaptación televisiva de la obra de su marido. “Si él hubiera visto lo que ha hecho Jaime Jaimes, no se habría muerto”, llegó a decir, haciendo mención al fallecimiento de su esposo, al que le dio un ataque al corazón sentado en la butaca mientras asistía al estreno de una película basada en su novela *Escupiré sobre vuestra tumba*, que le pareció pésima y le causó un disgusto mortal.

Tendrían que pasar dos años para que “jugara” a indios y pistoleros en los estudios de la Office de Radiodiffusion-Télévision Française, dirigiendo y realizando uno de sus trabajos más insólitos, *Los misterios de Nueva York*: una serie de seis horas de duración, basada en una novela gráfica publicada por entregas en un periódico. Celos, avaricia, muchos tiros... y un sistema de cámaras diabólico que le obligó a buscar recursos técnicos insospechados y no siempre bien entendidos por sus jefes. Por extraño que parezca, estos *misterios* trajeron una curiosa colaboración –que, por cierto, no acabó demasiado bien– para llevar a las tablas un texto comprometidísimo de la dramaturga argentina Griselda Gámbaro, que incluso tuvo serios problemas con la junta militar de su país. *El campo*, obra de gran dureza, pero imprescindible para denunciar una sociedad inhumana, supuso un auténtico grito contra quienes no respetan la vida, uno de esos alegatos que un creador con ética debe siempre asumir.

El idilio de Jaime Jaimes con París –con alguna que otra escapada a países francófonos como Canadá o Martinica, donde trabajó e hizo interesantísimos

contactos– concluyó en 1978, casi 10 años después de que llegara a la Ciudad de la Luz dispuesto a convertir la pequeña pantalla en un teatro donde representar aquellos textos que, como espectador, le gustaría ver. Un nuevo reto se le planteaba: formar a actores hispanos en Los Ángeles, creando su propia escuela. Era una proposición imposible de rechazar; al fin y al cabo, se enamoró de la escena acudiendo como alumno a una clase en un viejo teatro bonaerense. Era hora de volver a su primera vocación. Y, como ese eterno Ulises en busca de Ítaca, Nipomnische volvió a hacer sus maletas para cruzar el océano. Como siempre, ligero de equipaje. En Europa dejaba infinitas horas de trabajo, con algunas de las experiencias más interesantes de su trayectoria profesional; un número ingente de cuadros y dibujos; un divorcio consumado y alguna que otra novia efímera... y un rostro que había cambiado por culpa de una nariz rota. Le esperaba una incógnita en California, donde llegaría –como ya era un clásico en su vida– sin un centavo y sin saber una palabra de inglés.

Jaime, lo tuyo es un continuo ir, pero también un eterno regresar... Porque en 1965 decides hacer las maletas y partir de Buenos Aires rumbo, de nuevo, a París. En esta ocasión, para estudiar técnica de televisión con una beca.

En efecto, aunque debo de confesar que, realmente, con aquella beca no se aprendía mucho. Pero aquello me sirvió para entrar en la televisión francesa –Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF)–llevando los cafés, porque nadie perdía ni un segundo en mi formación, ni me explicaba nada sobre ópticas, grúas o cámaras... No me quedó otra que “sentarme en el café de la vida, y observar”, como diría Decroux... Así que aprendí viendo cómo trabajaban los grandes realizadores de aquellos momentos, como Jean-Christophe Averty, que era un creador extraordinario capaz de aplicar las técnicas del cine mudo a los musicales, convirtiéndose en un precursor de los videoclips. Se había formado en el Institut des Hautes Études Cinématographiques y había entrado en la ORTF como realizador. Era un innovador genial, tanto en radio como en televisión, defensor de la imaginación, puro iconoclasta, adoraba el su-

realismo. Su adaptación de *Ubu Rey*, la obra de Alfred Jarry, fue espléndida. Y claro, viendo trabajar a esta especie de revolucionario, me picó la curiosidad.

Aprovechaste ese periodo para viajar bastante...

Fui varias veces a Nueva York y viví en casa de personas que tuvieron una cierta importancia en mi vida, aunque no recuerdo sus nombres. ¡Mi herencia Nipomnische! Incluso llegué a pedir una beca Guggenheim para mudarme allí; me dijeron que tenía muchas posibilidades, pero aquello finalmente no avanzó. ¡Aunque les caí muy bien! También viajé a Bonn y a otras ciudades europeas, yo quería saber qué pasaba en el mundo; eso sí, sin un duro en el bolsillo. Iba en *ferries*, dormía en albergues de jóvenes... Vamos, algo habitual en mi vida.

Y en una de esas escapadas, viajas a Madrid.

Sí, pero de pasada. Lo que ocurrió es que la ciudad me gustó. Aquel Café Gijón, con sus tertulias (que, por cierto, copiaban en Buenos Aires); la alegría de los españoles, a pesar de padecer la dictadura de Franco, me resultaba algo precioso.

Nos reuníamos ahí con el escritor y crítico de arte Enrique Azcoaga, un tipo brillante que había fundado la revista *Hoja literaria*, que había logrado un Premio Nacional de Poesía y que había vivido unos años en Buenos Aires, asfixiado por la dictadura española. También era tertuliano el pintor Antonio Quirós, sobrino de María Blanchard, un artista absoluto que había evolucionado desde una pintura vanguardista a la figuración abstracta. La verdad es que era muy agradable compartir ideas con ellos. Y, además, en aquellas tertulias del Gijón, me ofrecían trabajitos...

¿Cuánto tiempo duró esa primera escapada madrileña?

Estuve un mes y medio en Madrid, nada más. Tengo la sensación de que, en aquellas tertulias, para el resto yo era un sudaca que había vivido en París. Sin embargo, las cosas cambiaron cuando empecé a mostrarme en contra de todo, con total sinceridad, diciendo lo que realmente pensaba de las cosas. Y mira tú que, gracias a aquellas charlas de café, yo pude convertirme en realizador de programas dramáticos para la pequeña pantalla. En aquellos momentos, al Gijón

acudía mucha gente que trabajaba en Televisión Española (TVE). Un día el jefe de producción me dijo que estaban interesados en alguien como yo, por mi experiencia como director de teatro: ellos tenían buenos técnicos, pero no profesionales que dirigieran a los actores. Y así me vine a España. En principio, yo no podía realizar, solo dirigir al elenco. Pero, ya de entrada, dirigí dos obras: *Ollantay* y *Las preciosas ridículas*, de Molière. Recuerdo que la realización fue, sencillamente, espantosa. Entre que los técnicos se pasaban el rato leyendo el periódico y que las cámaras pesaban una tonelada... Imagínate, en aquella época nada era digital.

Pero en tu breve estancia en París, tú no habías realizado nada...

Tienes razón, pero lo que yo había aprendido en Francia, simplemente mirando, lo puse en práctica con la ilusión, no de imitar a Averty, sino de aplicar sus técnicas al teatro: yo quería romper ese estatismo que veía en los programas dramáticos en TVE, quería movimiento, pero como las cámaras eran tan pesadas, decidí mover a los actores hacia ellas. No pude hacerlo en esas dos

primeras obras, sí en las muchas que vinieron después. Digamos que empecé a romper la rutina de aquella televisión arcaica. Que lo hiciera bien o mal es otra cosa... Si lo analizo con la mirada actual, yo también veo miles de defectos en todos mis trabajos de aquellos años; sin embargo, para la época y los medios con que contábamos, todo era muy novedoso.

Llegaste a una España muy gris, bajo la dictadura de Franco. Pero aquel era también un momento en el que se produjo una ligerísima apertura cultural porque al gobierno le interesaba dar una imagen más amable de cara a la galería, al resto del mundo.

Era una apertura puramente superficial. Porque la censura era enorme. Cuando yo hice en teatro *Esperando a Godot*, el ejemplar de Samuel Beckett sobre el que trabajaba estaba negro de tachaduras. Además, tanto en los ensayos como cuando ya se estrenaba el espectáculo, los censores se sentaban en la sala para comprobar que se hacía como ellos habían indicado. Había otra cuestión interesante: por ejemplo, si *La cantante calva*, de Eugène Ionesco, o cual-

quiera de las obras que me dejaban hacer en Televisión Española duraban en realidad unos 80 minutos o más, yo las tenía que reducir a un formato de 55 minutos. Y los censores veían las palabras, pero no entendían el sentido global de la obra, ni al actor que, con su trabajo gestual, podía hacer que el significado cambiara. Yo nunca fui un revolucionario; pero como ya tenía mis ideas humanitarias, quería un mundo mejor. Así que mi selección de obras iba encaminada a eso. Aunque también puse en marcha textos que me imponían ellos. En el fondo, no les importaba lo que hicieras, solo querían rellenar programación. Pero aun en ese ambiente agobiante y absurdo, puedo decir, con un poquitito de orgullo, que obtuve reconocimiento de gente tan comprometida como el crítico, escritor y director de escena José Monleón, que siempre me trató muy bien.

A través de Monleón, conociste a Fernando Arrabal, a quien admirabas mucho.

Sí, tras hacer *Esperando a Godot*, Monleón y yo pensamos en hacer algo juntos. Le comenté que me gustaría llevar a escena algo de Arrabal, por-

que no estaría mal que fuéramos los primeros en estrenar algo suyo en su propio país. Monleón me comentó que venía a Madrid para firmar ejemplares de su libro *El arquitecto y el emperador de Asiria*, en Galerías Preciados. Nos presentó. Y Arrabal y yo nos llevamos muy bien. Me dijo que tenía que ir a Murcia, que fuera allí y que hablaríamos. Lo hice, me pagué el viaje, me pagué el hotel, y nos pasamos dos días enteros charlando. Me dejó claro que no quería hacer ninguna concesión a Franco. Y no pude hacer nada con él. Días después, se metió con Dios y con la patria... ¡delante del hijo de un juez! Y le tuvieron detenido hasta que le subieron en un tren y le pusieron, directamente, en la frontera con Francia. Cuando volví a París, me lo encontré. Le di un abrazo, pero vi que él lo repelía... “Tú trabajas para la CIA, Jaime, y me denunciaste”, me gritó. ¡Ni qué decir tiene que era una invención suya! Después de aquel incidente, nunca más volví a verlo. Pero, fíjate, la primera obra de teatro que monté en Estados Unidos fue, precisamente, un texto suyo, *El triciclo*... A Arrabal lo he perdonado y no le guardo ningún rencor, pero creo que se portó fatal conmigo.

Hablemos de cómo era esa televisión que en contraste cuando te instalaste en Madrid. Porque, entonces, se programaba mucho espacio dramático...

Es cierto, pero no porque el gobierno se abriera, sino porque ellos compraron el sistema de organización a la BBC, y allí se hacían muchos programas teatrales. ¿Sabes? Lo que realmente les importaba a los directivos de TVE era colocar la propaganda del gobierno en sus noticiarios y otros espacios. También es cierto que en esa época entró gente joven, muy profesional, como Pilar Miró o Josefina Molina que podían estar en contra del sistema, pero que no podían decirlo abiertamente. En el fondo, todo era un mundo de apariencias, de mentiras. Descubrí el disfraz que tenía cada uno, y hasta lo dibujé en algunas de mis pinturas... En aquellos momentos, como era lógico, en España había miedo. Nadie hablaba con nadie, aunque fueran buenos vecinos los unos con los otros. Hasta entonces, yo no había vivido una dictadura como la de Franco, porque lo de Juan Domingo Perón en Argentina era más populismo. Además, cuando en mi país me pidieron el carnet para

seguir trabajando, en 1965, tomé la decisión de irme a Europa.

Nos decías antes que, cuando llegas a Televisión Española, tienes que inventarte todo... No solo la forma de mover a los actores, sino también ciertos aspectos técnicos como, por ejemplo, las ópticas.

Había un *cameraman* estupendo que me ayudó, entre otras cosas, a hacer imágenes caleidoscópicas, gracias a una óptica que se inventó. También fabricó una lente de ojo de pez. En el vestuario innovábamos también: como las máscaras y petos de *Prometeo*, que eran de plástico, un material que no se usaba para eso. No es que producción se lo impusiera al equipo, sino que ellos lo hacían por mí, porque les apasionaba lo que estábamos haciendo. Los jefes sabían que yo no formaba parte del sistema, que había venido de fuera, que era sudaca, pero me respetaban porque era un trabajador responsable que cumplía. Ellos no juzgaban mi calidad, sino que en el plató no diera problemas: y como yo lo llevaba todo súper preparado, terminaba siempre a tiempo. Porque, imagínate cómo sería todo aquello,

si no terminabas cuando estaba previsto, no te daban más horas de grabación, directamente, no se emitía.

Desde 1966 hasta que te fuiste de España, en 1969, básicamente hiciste televisión: adaptaste, dirigiste, realizaste... Desde tu perspectiva, ¿qué crees que aportabas a la televisión española de ese momento?

No creo que la palabra sea aportar, me resulta un tanto grandilocuente, y yo no soy un héroe. Sin embargo, creo que propuse autores que no se habían representado en la pequeña pantalla hasta entonces, como Eugène Ionesco o Pirandello, en los que yo ya había trabajado en el Teatro de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Además, aquellos textos estaban hechos como podrían hacerse en otros países europeos, aunque debo admitir que aquí me enfrentaba a la incompreensión del público, que estaba acostumbrado a obras convencionales. No había una búsqueda creativa en la televisión, y eso era lo que más me incitaba a continuar. Y utilizar a los actores como intérpretes europeos, y hacer la televisión que se hacía en Europa. Eso sí, sin pretensiones.

Aunque muchos no me escuchaban ni me creían porque yo era joven y sudamericano, y pensaban que era un completo charlatán. Sin embargo, yo me sentía muy feliz, porque el equipo no tenía apenas medios, pero siempre estaban dispuestos a ayudarme y querían aprender, porque estaban sedientos de todo aquello que pasaba fuera de aquí.

En esta época, en 1967, lo que estrenas en teatro es *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Las críticas al texto eran reflejo de que, sencillamente, ni el público ni algunos críticos lograban entender la obra. Sin embargo, tanto la labor de los actores como tu trabajo fueron reconocidos muy favorablemente.

Es cierto, aunque era un texto muy difícil, del que no comprendían ni el título. España era entonces una isla en la que no entraba ninguna influencia de fuera. Pero los intelectuales –aunque fueran de derechas– sabían valorar toda la técnica, todo el trabajo que había tras un montaje como ese. La interpretación de Rafael Arcos (en el papel de Estragón) y Arturo López (como Vladimir), que eran muy buenos actores, fue absolutamente re-

conocida. Conmigo tuvieron que trabajar no solo el texto, sino también los silencios. Fue un placer tan enorme conocerlos... De hecho, quedé muy amigo de ellos, pero ya después me marché y no pude volver a verlos.

Se trataba de un drama desesperanzado, pero extrañamente lúcido: unos personajes esperando a un tal Godot, en una espera llena de ansiedad y tedio, donde quedaba poco resquicio para la esperanza... Muy *ad hoc* para la situación política española.

El público joven sí que comprendía esa espera de alguien que deseas que venga y que se demora. Y ese alguien podía ser otro *god*, otro dios, que no fuera el de arriba. Y hasta podía ser el mismísimo dictador o la próxima democracia.

La televisión y la escena no fueron los únicos medios en los que expresaste tu creatividad en esta etapa madrileña. Tu adorada radio también tuvo un espacio destacado en este periodo de tu trayectoria.

¡Por supuesto! En el Teatro de la Alianza Francesa de Buenos Aires, mi meta era hacer radioteatro

una vez que los chicos hablaran bien y que hubieran avanzado en las herramientas de la interpretación. De hecho, algo hicimos, pero de aquello no recuerdo prácticamente nada. Por suerte, en España, sí que logré hacer realidad aquel sueño. Me presenté en la Cadena SER y en Radio Nacional, les propuse trabajar con ellos, y me dijeron que podía hacerlo con sus respectivos cuadros de actores. Así que hice cosas, pero siempre textos clásicos. La experiencia en ambos casos fue sumamente positiva. Me pagaban nada, porque yo nunca hablaba de dinero... Sin embargo, fue una cuestión de amor, porque siempre guardé un recuerdo enorme de aquellos espléndidos actores. Es una lástima que no conserve ningún audio...

A ti como creador, ¿qué te aporta un medio de comunicación tan particular como la radio?

Mira, el teatro es el espectáculo total: *tenés* la tercera dimensión, alguien delante de ti que contempla lo que haces... La radio, sin embargo, solo te entra por los sonidos, y eso implica emplear una técnica especial. Si yo voy a coger un vaso que, lógicamente, no se ve, debo hacer un ruido que indique que lo estoy moviendo. Si alguien

camina, tengo que oír sus pasos. Son aspectos vinculados al sentido de la vista que debo proporcionar al oyente de una forma diferente. Eso fue lo que me apasionó. Aunque como todo en mi carrera, lo aprendí de forma autodidacta porque yo no había estudiado nada de eso. En radio, nunca en mi vida hice otra cosa que espacios dramáticos: ni reportajes, ni información, nada por el estilo, solo teatro. Como creador, la radio me aportaba otras dificultades que en la escena no se me presentaban. ¡Y estamos aquí para vencer obstáculos, que son los que nos hacen crecer! En Buenos Aires, yo hacía las ficciones sonoras sin montaje, eran en riguroso directo, y los técnicos de la radio argentina eran espléndidos. Trabajábamos con los sonidos, con las distancias. Eso era lo que yo deseaba conseguir también en la Cadena SER y en Radio Nacional.

¿Todo esto también tenía algo que ver con tu interés por aprender a hacer televisión?

¡Claro! En el teatro *tenés* una embocadura de una serie de metros y una profundidad de escena. En la radio, una profundidad auditiva. Pero en la televisión, ¿cómo romper esa cuarta pared? Ese era

un auténtico desafío para mí: quería descubrir la manera de acabar con esa cuarta pared que se interponía entre el set y el telespectador que miraba la pequeña pantalla cómodamente sentado en el salón de su casa.

Y más allá de tu vida en los platós, en los estudios de radio o en el escenario, ¿cómo era tu vida cotidiana en aquel Madrid sesentero?

Me organizaba muy bien la agenda: primero estaba el trabajo; los amigos en el Café Gijón, por las tardes; después, me iba al taller a pintar. Porque una de las cosas que le agradezco a España fue haber podido pintar sobre madera. Los carpinteros de Televisión Española me hacían las tablas en distintos tamaños. Entonces pintaba con laca de coche. Después, pensé en incorporar pigmentos a la laca incolora, para tener texturas diferentes. Y cuando no tenía nada de dinero, porque en TVE me pagaban muy poco y era difícil mantenerme, me escapaba a Talavera de la Reina y compraba cerámica blanca que luego pintaba, para vender en tiendas de decoración. Tenía que buscarme la vida, porque no tenía un papá y una mamá que me mantuvieran...

Pero, como ya nos contaste, tú viniste muy bien acompañado por Evelina, tu primera esposa.

Sí, al principio de estar aquí, vivía con Evelina, que fue una ayuda maravillosa, una compañera ideal. Todos los trajes de *Ollantay* los diseñó y los cosió ella, a partir de ejemplos de pinturas precolombinas que yo encontré. Copió los detalles con absoluta fidelidad. Además, Evelina me daba ánimos para seguir adelante. Pero le pudo la situación que se vivía en España, y decidió irse. Digamos que la vida nos separó, no porque no nos amáramos lo suficiente o porque nos peleáramos. Y me quedé solo en Madrid, otros dos años. Muy solo. Aunque, como *podés* suponer, en ese tiempo también salí con algunas amigas...

En aquellos momentos, ¿qué significaba ser argentino en España? Aquí se os recibía con los brazos abiertos, porque siempre se ha reconocido vuestro talento; pero también había esa creencia de “argentino, sinónimo de vendedor de humo”.

Debo matizar que hubo dos tandas de argentinos que se exiliaron en España. Los primeros vinieron porque querían progresar; también porque, en

aquellos momentos, el régimen peronista quería que los artistas entráramos en sus filas con carnet del sindicato, como me pasó a mí. La segunda tanda llegó después, huyendo de la dictadura militar argentina, que los quería matar. Es verdad que, en algunas entrevistas que me hicieron en la prensa española, yo dejaba entrever cierto malestar con la situación que aquí se vivía. Mi queja tenía que ver con la injusticia que se cometía con los españoles, a quienes no les dejaban cultivarse y educarse. Hablabas con la gente y te sentías como si quisieras darte importancia, siendo alguien absolutamente normal: solo por hablar de humanismo, de amor... de temas de los que en la España de esa época no se podía. Esa era la rabia que yo tenía contra el sistema.

O sea, que tú nunca tuviste problemas aquí.

No, a mí siempre me han querido. Nunca he sufrido en mis carnes una historia de anti-argentinismo. Pero déjame que te cuente la otra parte: en los años setenta –en los que yo ya me había ido a París para poco tiempo, aunque me quedé casi diez años– empezaron a llegar los argentinos de medio pelo que, con la disculpa de la dictadu-

ra, vinieron a Europa a hacer las Américas. Además, hay un factor muy importante que marca el carácter “subidito” de los argentinos: yo soy hijo de rusos; el otro, de italianos, y el resto, de españoles. Dicho de otro modo, somos los blancos de América, y eso se sube a la cabeza. Ese es el puto orgullo argentino que, en esa primera tanda, gente como yo, como el gran músico Waldo de los Ríos o el pintor Luis Felipe Noé, no sentíamos. Porque no habíamos venido aquí a hacer negocio, ni a tratar a los españoles como si fuéramos superiores. Porque sabíamos que si los españoles no accedían a la cultura no era porque no quisieran sino, sencillamente, porque Franco no se lo permitía.

Pero en España, ¿tú te sentiste alguna vez un extranjero?

Como ya te dije en otra de nuestras charlas, siempre me sentí así, en cualquier lugar del mundo. Lo que ocurría es que yo quiero intensamente a la Argentina, deseaba lo mejor para ella, pero no podía vivir allá. Primero, porque se me quedaba chica, quería viajar, hacer cosas en otros países. Recuerdo que, a los nueve años, junto a mi fami-

lia estábamos sentados a la mesa y les dije: “Tengo tantas ganas de viajar, y tomar café...”. Y mi padrastro me dio una cachetada enorme, porque había sugerido que me quería ir de casa. Imagínate cuando me fui de polizón a Nueva York, lo que se les pasaría por la cabeza... Tengo espíritu viajero desde mi nacimiento. Allá donde vaya, soy como soy, no critico a nadie ni quiero que me critiquen a mí... Aunque si te digo la verdad, donde me he sentido más extranjero, ha sido en Francia. ¡Empezando por el acento y por la gramática! Y sí, es cierto que me permitieron entrar a trabajar en la televisión francesa, pero en el fondo yo para ellos era “el *meteque*”. No hacía falta que lo expresaran con palabras, sencillamente, se notaba en sus gestos.

Como suele ser habitual en tu biografía, cuando las cosas marchaban razonablemente bien, decidiste abandonar Madrid y regresar a París.

Me había perdido aquella maravillosa revolución que fue mayo del 68, pero yo creía que aún se iba a prolongar algún tiempo más... Por desgracia, esos aires de libertad se fueron diluyendo, aunque todavía tuve ocasión de asistir a alguna

manifestación y recibir algún que otro golpe de los policías, no como manifestante, sino como viandante. ¡Cómo dolía cuando los gendarmes te daban con sus capas, equipadas con bolas de acero en los dobladillos como armas camufladas!

Tú habías vivido el París de posguerra; ahora experimentabas otro momento histórico...

Sí, una nueva liberación. Fueron dos momentos extraordinarios. A veces, me pregunto: “¿Eso lo viví yo?” Lo que ocurrió con mayo del 68 es que duró muy poco, porque enseguida llegó la llamada *izquierda caviar*... ¡Como siempre! Las revoluciones ya no se hacen a tiros, ni con botes de humo; se ganan con migajas. En aquellos tiempos, empezaron a dar a los jóvenes sexo y drogas. Y yo también caí en ellas: no en las drogas duras, pero sí en la marihuana. Eso sí, debo reconocer que obtuve beneficios artísticos enormes: fumé durante un año, y empecé a dibujar por primera vez en mi vida. Desde 1969 a 1978, en los casi nueve años que viví en París, apenas tenía trabajo, ya que solo hice tres o cuatro cosas en la televisión, una obra de teatro, impartí algún curso en una escuela de teatro, y nada más. Así que dedi-

qué gran parte del tiempo a dibujar y a pintar. Y acumulé cuadros, cuadros... y más cuadros.

¿Cómo afectó la marihuana a tu creación?

Me abrió el espíritu y me dio la libertad que no tenía para dibujar. Empecé a garabatear, y mucho más tarde, ya dibujando a mi manera (porque te recuerdo que, en esto, también soy autodidacta), me di cuenta de que con esos trazos estaba haciendo una crítica social, que estaba oponiéndome a lo que no me gustaba del mundo. Y confieso que nunca pasé a drogas más lisérgicas... Podría haberlo hecho, pero me negué por miedo y por espíritu de conservación. Si no, no habría llegado a los 86 en perfecto estado psicológico...

¿Y cómo te llevabas con el alcohol? Porque en el ámbito artístico, beber también está a la orden del día.

Nunca he sentido esa necesidad, porque yo con dos *gin tonics* ya estoy pasado. Figúrate que a la primera novia que tuve en París la conocí en un bar. Era una sueca llamada Viveka. Se emborrachó absolutamente, y cuando se despertó junto a mí, al día siguiente, descubrió que no habíamos

hecho nada. Yo quedé como un chico muy bueno... y, a partir de ahí, me acompañó durante los tres primeros años de esta travesía parisina; después, vinieron otras.

Tu vida sentimental siempre tan agitada, pero volvamos a la pintura...

Pinté mucho, sí. Y empecé a comercializar lo que hacía a través de un amigo. Me introdujo en un grupo de alemanes de Bonn, que adquirieron muchos cuadros míos y que me hicieron varias exposiciones en aquella ciudad durante dos o tres años. Viajé mucho allí, y para mí, eso era lo mejor. Ahora que lo pienso, yo casi siempre tenía un coche que me permitía moverme. Me iba a Bonn solo, con los vidrios y los cuadros que pintaba, y volvía con mi bolsillo lleno de marcos... ¡Aunque yo no tenía ni idea de alemán! La casa donde me alojaba era un chalet enorme, que desmantelaban para que yo montara mi exposición. Luego, se organizaba un cóctel, y la gente se pasaba horas y horas allí. Aquello era un regalo. Imagínate, si en París vivía en una buhardilla interior sin baño dentro, con una media beca. Lo único bueno es que estaba en

Montparnasse, cerca de La Coupole, donde iba cuando tenía dinero...

Lo primero que hiciste en la televisión francesa fue *Problemas y trabajos prácticos*, dentro del Service de la Recherche de la Office de Radio-diffusion-Télévision Française (ORTF), que era el área más moderna de aquel canal...

Se trataba de un centro pionero, creado por Pierre Schaeffer, una auténtica institución en el medio. Allí iban los intelectuales, los músicos, los realizadores, los guionistas... Y mira por dónde, me dejaron entrar y me dieron la oportunidad de hacer ese montaje que mencionas. Se trataba de 21 aforismos escritos por el poeta Jean Tardieu. Yo quería utilizar las mismas técnicas que había aprendido en Televisión Española y, antes, con Jean-Christophe Averty. Pero me dijeron que estaba loco: el trabajo era complicadísimo, las cámaras pesaban, se trabajaba en celuloide y se editaba en moviola. A ellos el resultado no les gustó, pero aún hoy me siento muy orgulloso de aquello, porque descubrí que la imagen tenía que tener un movimiento determinado en televisión. Tiempo después, usaron ese mismo sistema para

publicidad, pero yo lo apliqué en el teatro: incluso el empleo de los colores. *Problemas y trabajos prácticos* nunca se llegó a emitir. Aunque yo no dejaba de ir todos los días a la ORTF para que me dieran más trabajo. Pero, por lo visto, no estaban dispuestos a concederme más oportunidades...

Bueno, hasta que llegó un texto de Boris Vian: *Los conquistadores del imperio*. Un trabajo muy especial para ti, que firmaste en 1974.

Tanto fui a la ORTF, que acabaron por darme esa obra. En aquellos momentos, de Boris Vian yo solo conocía alguna de sus canciones, y había leído *La espuma de los días*. Aunque para mí, él era París en estado puro. Así que estaba encantadísimo de aceptar ese encargo. Para encarnar a la madre de la particular familia protagonista, llamé primero a la española María Casares, exiliada en Francia; pero me dijo que estaba ocupada y rechazó mi propuesta. Así que llamé a Micheline Presle, una actriz francesa bellísima que había triunfado con directores como Jean Negulesco, Fritz Lang, o Joseph Losey. Le pedí lo que nadie antes le había pedido: que saliera fea. Y ella aceptó sin poner ni una pega. Estoy muy satisfecho de aquel trabajo.

De hecho, a Ursula Vian Kübler, la segunda mujer de Boris Vian, le encantó lo que hice: “Si mi marido hubiera visto esto, no se habría muerto”, me llegó a decir. Se refería al triste momento de su fallecimiento, que se produjo por un ataque al corazón mientras asistía al estreno de una película basada en una de sus novelas, *Escupiré sobre vuestra tumba*, que le pareció terrible. Pero Ursula estaba encantada con mi versión de *Los conquistadores del imperio*. Incluso me presentó a Jean-Louis Barrault, un mito en el teatro francés (que, por cierto, también había sido discípulo de Étienne Decroux), para que montáramos algo juntos: nos hicimos amigotes, pero él no me dio ni pelota.

Tuviste muy buenas críticas con *Los conquistadores del imperio*. La presentación que hizo el escritor y periodista Paul Guimard antes de la emisión fue espléndida.

En ella, decía que yo había optado por dar a la adaptación un tono híper surrealista, porque si la hubiera planteado de un modo naturalista, podría haber caído en la banalidad. También hablaba del acierto de este texto de Boris Vian que trata sobre la maldad, la mentira, la hipocresía, la

crueledad, el fin de una sociedad... una obra revolucionaria. Y quien quedó también encantada fue Micheline Presle, que llegó a decir que nunca había trabajado tan bien con un director como conmigo... ¡Imagínate!

Antes de hacer *Los conquistadores del imperio*, tuviste una experiencia fascinante –y desasosegante a la vez– en la Facultad de Arquitectura.

Sí, una de esas situaciones que parece que solo me pasan a mí... Yo ya tenía el *background* de haber hecho talleres y mi teatro en la Argentina. En Montparnasse, había una escuela de arquitectura, una vieja casona con cuatro pisos, muy cerca de La Coupole y Select. Me presenté al director y le dije que necesitaba un sitio para crear una escuela de teatro, pero que no podía pagarle ni un franco: para compensarle, emplearía un aula solo por las noches. A cambio, daría clase a los alumnos de arquitectura que desearan hacer teatro conmigo. Le pareció una propuesta interesante, y me cedió un espacio gratuitamente. Empecé a hablar con mis conocidos; contacté con alumnos de otras escuelas, y aquello empezó a andar. Fue todo progresando, progresando, hasta que un día

se me ocurrió la idea de hablar, de nuevo, con el director y proponerle algo más: “Desde las ocho de la noche a las ocho de la mañana, usted tiene una escuela vacía. Yo se la puedo llenar, organizando *Noches blancas*: que todos los mimos, los jazzistas de Montparnasse vengan a trabajar gratis, sin que les cobremos por el espacio. Incluso les daremos publicidad”. ¡Y lo hicimos! Se corrió la voz y empezaron a venir al barrio artistas de todas partes del mundo. Fue increíble.

¿Duró mucho esa experiencia?

Lo hicimos durante un año y medio, con gran éxito. En la azotea se veía cine independiente, en el tercer piso se hacía mimo... Pero el único que se hacía rico ahí era el dueño del bar. Y, a mis espaldas, tenía un negocio paralelo muy lucrativo (e ilegal): ¡vendía marihuana allá dentro! Le dije que eso no se podía hacer, que era intolerable. Él no se quedó quieto, me atacó, se empezó a pegar conmigo, y no tuve más remedio que dar por concluida la experiencia.

Dos años después de hacer *Los conquistadores del imperio*, ya en 1976, lo siguiente que firmas-

te en la televisión francesa fue *Los misterios de Nueva York*: una propuesta un tanto peculiar, ya que partía de una novela gráfica, publicada diariamente en un periódico de Nueva York.

Se trataba de un material que había recopilado un tal William Cobb, con el que se hizo después un guión; se tradujo al francés, e intentaron grabarlo en 1970. Sin embargo, aquello no salió y, años más tarde, me encargaron que lo dirigiera yo. En esta ocasión, trabajé con una productora independiente que colaboraba con la ORTF. Me dijeron que habían comprado un sistema parecido al *croma*key: ya sabes, trabajas con los actores sobre un fondo verde y luego se incrustan imágenes sobre ese fondo. El invento se completaba con una cámara de 35mm que no se podía mover porque debajo tenía incorporado un proyector de diapositivas, que se veían de fondo inmediatamente. Como la cámara no podía desplazarse como hacen las habituales, quienes tenían que moverse eran los actores. Y yo les interesaba porque, tras verme en *Los conquistadores del imperio*, les gustaba cómo dirigía a los intérpretes. Y acepté. Pensé en recuperar las imágenes de fondo que iban a utilizar en 1970, así como todo lo que eran decorados ambientes...

Trataba sobre los inicios de Nueva York, luchas con indios incluidas.

El tema era la avaricia: una familia, petróleo en California, tabernas, intrigas, amores, indios... ¡Así todo el rato durante las seis horas de emisión! Encontré un director de fotografía estupendo, creo recordar que se llamaba Philippe Bataillon. Era sencillamente genial, me enseñó mucho. Encontramos dibujantes que crearon unos escenarios de fondo perfectos, porque el *atrezzo* real solo existía en primera línea del plano. ¡Estábamos haciendo cine en 55m²! Hasta había carretas, sin caballo, que parecía que cabalgaban... Estábamos en esas, entusiasmados, cuando decidieron que el proyecto acabara antes de iniciarse el rodaje. Fue un golpe bajo. Yo me fui a casa con sensación de fracaso. Había trabajado tanto con los técnicos, con los dibujantes... De pronto, no sé cómo, después de ver los primeros planos, les fascinó lo que habíamos hecho, y me dijeron que siguiéramos adelante, que continuáramos con el plan previsto. ¡Y estuvimos un año trabajando en ello! Seis horas de televisión, seis capítulos, que después compraron todos los países francófonos.

Gracias a esta serie, también tuviste la oportunidad de regresar a la escena con *El campo*, un texto de Griselda Gámbaro, dramaturga argentina muy comprometida.

Uno de los actores de *Los misterios de Nueva York*, Jean Luc Moreau, muy emprendedor, me dijo que quería seguir trabajando conmigo en teatro. Le dije que tenía esta obra, pero que no había quién la moviera o la financiara. Su novia se encargó de buscar una productora y me trajo al actor Jean Pierre Arditi; con él en el reparto, el proyecto salió adelante. El texto trata sobre un campo de concentración, pero Griselda, que es tan humana y tan militante, lo convierte en un colegio donde los alumnos están encerrados, castigados y torturados. Llega un profesor nuevo (interpretado en mi montaje por Arditi) y empieza a descubrir, poco a poco, que aquello es un campo de exterminio. Es una obra apasionante. Y creo que uno de los mejores trabajos de mi vida. ¡Hasta conté con música de Piazzola, que me cedió personalmente una obra suya! Sin embargo, después todo se convirtió en una comedia de errores: no por el trabajo, que fue excepcional, sino porque el actor con el que había trabajado

en *Los misterios de Nueva York* y su novia tuvieron un problema sentimental entre ellos; yo no supe cómo manejarlo, y se creó una situación más que incómoda. Eso me afectó muchísimo porque era la confirmación de que yo no sabía mantener las relaciones sociales. Sí, era capaz de hacer mi trabajo en equipo; pero, una vez acabado, volvía a mi mundo particular, a mi soledad. Y aquello no tuvo más continuidad.

En tus años parisinos, también tuviste un coqueteo como periodista teatral en el Festival de Aviñón...

Una experiencia más en mi vida... Desde 1975 a 1978, colaboré en la radio en un programa dirigido a todos los países francófonos en español. Hablaba de televisión, de teatro... No creas que era un crítico, sino que contaba lo que estaba pasando. Yo había estado yendo a Aviñón muchos años atrás. Recuerdo que, en 1969, asistí a una serie de conferencias sobre Grotowski al aire libre: la gente hablaba sobre él, y representaban cositas a su manera, haciendo teatro pobre. Todos se creían geniales, pero lo que hacían era una basura: no se comprendía nada, era la violencia

por la violencia, el movimiento por el movimiento... Era como escuchar *free jazz* cuando a ti te gusta el jazz melódico. Algo tiene que haber detrás, si no es solo ruido. A mí no me apetecía lo más mínimo estar dentro de todo ese esperpento y empecé a mostrarme en contra de todo cuanto estaba contemplando. De repente, se me acercó un tipo y me dio un cabezazo en toda la nariz... Empecé a sangrar. Entonces Aviñón era una ciudad muy de derechas, así que vino la policía y me llevaron al hospital. Los agentes empezaron a sonsacarme para que yo acusara al tipo que me había agredido: pretendían demostrar que aquello era algo subversivo. Pero yo no le delaté y me escapé del hospital. Cogí el tren y regresé a París. Eso sí, conservo un *souvenir* de por vida... ¡mi nariz nunca fue la misma!

Teniendo tu cuartel general en París, también aprovechaste para viajar a otros países francófonos. De hecho, fuiste a Montreal para montar *El sueño de una noche de verano*.

Llevaba ya más de un año sin hacer televisión, cuando me fui a Montreal. Fue todo de locos, como de casualidad. Estaba en una fiesta y, de

repente, alguien me presentó a alguien, que me dijo: “¿Usted es Jaime Jaimes? Llevo dos años buscándolo, desde que hizo *Los conquistadores del imperio*, de Boris Vian”. Mi orgullo por dentro creció... Aquel tipo era el director de la Academia de Arte Dramático de Montreal, y tenían decidido que fuera yo quien dirigiera la obra de fin de curso que hicieran los alumnos que se licenciaban. Por fin me había encontrado, y me proponía dirigirla. Se trataba de *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, y como nunca había hecho nada de él, me encantó la idea. Ni que decir tiene que lo monté a mi manera: Puck montando en patines, los obreros hablando *quebecois*, el francés que se habla en Quebec...

Bueno, la prensa puso muy bien el montaje. En *The Montreal Star*, se publicó que habías hecho lo que todos los directores deberían hacer con los clásicos, “abrir insospechadas áreas creando entretenidas formas para dar sentido contemporáneo y una visión fresca a una obra ya familiar”.

Sí, incluso escribieron que, con mi propuesta, “ganaba para la causa del Bardo a todos los que

no habían tenido oportunidad de leerlo”. Sinceramente, y con toda mi modestia, a mí me parece que aquel *Sueño de una noche de verano* salió muy bien.

También fuiste a Martinica, en 1978, para impartir unos talleres... e incluso expusiste allí tu pintura.

En esta ocasión, me llegó una invitación por medio de ese amigo –del que ya hemos hablado y que me había ayudado en Bonn con mis exposiciones de pintura–. Él se había afincado en la isla y conocía al agregado cultural, que me invitó a dar un taller allí. Y me quedé tres meses para trabajar con gente de color. Fue todo muy intenso. La administración tenía un espacio libre en un parque, que lo ocuparon los chicos a los que di clase con las máscaras. Preparamos un montaje para después de esos tres meses de trabajo. Todo iba muy bien hasta que pasó algo durante el carnaval que lo trastocó todo. La verdad es que fue un error mío, que siempre he hecho trabajar demasiado a la gente, sin pensar si es festivo o no. En eso, he sido siempre muy duro: nunca he llegado tarde a nada, y soy inflexible con el resto

del equipo. Así que, en Martinica, no me di cuenta y les hice trabajar en carnaval... ¡imperdonable para ellos! Reconozco que son fracasos míos, íntimos, de no saber vivir a veces en determinados contextos sociales.

Bueno, tu paso por allí no fue en vano: porque encontraste a alguien que hasta te convenció para dejar tu amado París en 1978...

La verdad es que, menos el incidente del carnaval, todo era genial en Martinica: su olor es inolvidable, la gente es maravillosa... aunque también terriblemente intelectual cuando quieren copiar a los franceses. Pero en la isla me hice amigo del cónsul americano que me propuso, después de haber mostrado mi obra en su casa, que organizara algo para los latinos en California, ya que cada vez había más población hispana. Me comentó que había gente que estaba haciendo buen teatro, pero que no tenían un maestro de cultura europea que llevara esa visión a América. Me propuso abrirme todas las puertas, menos el permiso de residencia, obviamente, que tendría que esperar. Ahora bien, me garantizaba una visa que me permitiría vender y comprar cuadros, así

como libertad para entrar y salir... todo, también trabajar. Tenía que regresar ya a París, donde estaba contento y me iba bien. Las críticas que había recibido por aquel serial de seis horas habían sido muy positivas en diarios como *Le Monde* o *Le Figaro*... Y en *L'Humanité* llegaron a decir que yo había renovado la televisión en Francia. Para mí todo ese reconocimiento supuso un gran orgullo, pero yo no hice demasiado caso a todo aquello y decidí aceptar la oferta del agregado cultural. Así que regresé a París para cerrar mi casa, hice las maletas una vez más y me fui a California... ¡sin saber ni una palabra en inglés!



"El Triciclo" de Fernando Arrabal. Obra realizada en 1979, en la Escuela Teatro de la Unidad creada por Jaime en Los Ángeles asociado al LAAT (Los Angeles Actors' Theatre) y la KPFG. Interpretado por Héctor Morales, Daniel Faraldo, Pete Leal, Marabina Dávila, Ana Jiménez, José Edward Pérez, George Reyes y Mario Martínez

CAPÍTULO 5

Nipomnische en el País de las Oportunidades

Decía el gran Charlie Chaplin que “la vida es una obra de teatro que no permite ensayos; por eso, canta, ríe, baila, llora y vive intensamente cada momento de tu vida... antes de que el telón baje y la obra termine sin aplausos”. Jaime Jaimes nunca ha perseguido el reconocimiento y la notoriedad ni por su vida, ni por sus obras; simplemente, ha buscado el trabajo bien hecho y la honestidad consigo mismo y con quienes se han cruzado en su camino vital. Eso sí, el lema horaciano de *Carpe diem* ha encontrado en él a uno de sus grandes seguidores. Apurar el día de hoy como si no hubiera mañana, disfrutar aquí y ahora de lo que la vida nos proporciona. Y dar gracias por ello. Por eso, en 1978, decidió dar un nuevo paso en su evolución como creador y como persona. Hacía falta amar profundamente el teatro para abandonar una ciudad como París,

donde su valía comenzaba a reconocerse y donde encontraba tantos estímulos culturales (a pesar del carácter cartesiano de los franceses, que a él tan poco le gusta), para emprender el vuelo a miles de kilómetros, e instalarse en California, para embarcarse en nuevos retos escénicos, aunque con unos limitados ahorros... y sin saber hablar inglés.

Sin embargo, su sueño americano merecía la pena: teniendo en cuenta su *background* europeo, ¿por qué no organizar una iniciativa teatral dirigida a los latinos de Los Ángeles, que comenzaban a ser una minoría cada vez más numerosa? Cuando Nipomnische aterrizó en Hollywood, se encontró con un lugar donde las fiestas, el *glamour* y los excesos marcaban la pauta; sin embargo, nada de esto encajaba con su forma de ser, más focalizada en la creación y en su mundo

interior que en los brillos de ese ambiente, donde lo que contaba era la superficialidad. “Vivía ajeno a todo eso. Lo mío era el teatro, y mi pasión por él me llevaba a tomar decisiones como hacer las maletas y lanzarme a la piletta. No tenía miedo a nada, era un inconsciente”, confiesa con sinceridad.

Como es habitual en la vida de Jaimes, en su senda fueron apareciendo las personas adecuadas para la consecución de sus proyectos: un monje zen que apenas le entendía; un director escénico (Luis Valdez) de teatro latino comprometido con sus raíces; un director de radio (Pacific Public Radio KPFK) abierto a las propuestas que le presentaba un auténtico desconocido; un director de una sala teatral (Bill Bushnell, de Los Angeles Actors' Theatre) dispuesto a asociarse con él... De este modo, pudo montar su propia compañía, el Teatro de la Unidad, donde dedicó muchas horas de trabajo con los chicos adscritos a ella; también mucho esfuerzo para hacerse entender no con poca dificultad. Sin embargo, Jaime cumplió una vez más su sueño: levantar una escuela de interpretación bilingüe donde se ponían en pie

obras, primero en inglés, luego en español, y que luego se repetirían en la radio, reinterpretándolas conforme al lenguaje de las ondas.

En 1981, tres años después de su llegada a Los Ángeles, un segundo escenario entraría a formar parte de la vida de nuestro protagonista, San Francisco: una ciudad con un alma tal vez más europea, donde la cultura parecía tener una mayor relevancia. Jaime decidió compaginar su trabajo en el Teatro de la Unidad con la apertura de un nuevo Teatro de la Alianza Francesa en su nuevo destino, en esta ocasión por y para *amateurs* franceses y únicamente en su propia lengua. El resultado fue muy positivo, gracias a la adaptación de grandes dramaturgos, como Ionesco, Sartre, Molière o Beaumarchais, que lograban llenar el teatro. Sin embargo, este no fue el único reto de Nipomnische en San Francisco. Entre sus metas, como no podía ser de otro modo, también estaba enseñar interpretación a los jóvenes latinos. “No sé por qué gente sensible, culta e inteligente no parece querer hacer teatro en este país”, declaraba en 1979 a Lawrence Christon, crítico de

Los Angeles Times. “Pero sé que hay millones de hispanoparlantes que no producen a actores, escritores y directores, y que los que he visto que lo hacen no están preparados. El teatro es como una religión para mí, y los americanos y los europeos no entienden la fuerza con la que nos expresamos a nosotros mismos en nuestra desesperada necesidad de comunicarnos”. Y así puso en marcha un interesante proyecto en el Mission Cultural Center: un espacio para la creación artística multidisciplinar, situado en el distrito de Mission –que, desde los años 50, había acogido un gran número de inmigrantes mexicanos– y orientado a la comunidad centro e hispanoamericana.

La pasión de Nipomnische por transmitir a las nuevas generaciones de actores sus enseñanzas era lo que le movía a superar cualquier impedimento, ya fuera el idioma o los escasos recursos económicos con los que contaba, incluida la dotación de las becas que recibía de instituciones como The California Council for the Humanities, The National Endowment for the Arts, The Ford Foundation, The National Public Broadcasting,

The University California Berkeley, el Comité Hispanoamericano Pro Lengua y Cultura, o The Zellerbach Family Fund. También debió enfrentarse a la apatía de algún que otro aspirante a alumno que pretendía entrar en el Teatro de la Unidad “por agradar a sus madres o para que los descubriera un productor de cine y televisión”. Para él, el arte escénico era (y sigue siéndolo) una especie de sacerdocio que no se podía utilizar para encontrar la fama o el dinero que proporcionaban esos otros medios. Y así se lo advertía, entonces, a los futuros aprendices de intérprete que le quisieran escuchar: “Para mí, el teatro es todo, es el único arte universal, es un arte de comunicación... es lo que la gente necesita para enterarse de lo que ocurre. En el teatro se sienten cosas que no se pueden sentir en casa, en el trabajo y en la vida. [Quienes desean dedicarse al teatro] deberían pensarlo cuidadosamente y estar bien motivados. El teatro es una profesión terrible; más que una profesión, es un acto de heroísmo. No son muchos los que pueden ganarse la vida haciendo teatro en vivo. Es un arte peligroso. Por eso, generalmente, las autoridades no lo apoyan. La televisión es el opio, pero el tea-

tro motiva a la gente y a las autoridades eso les da miedo”.

Nipomnische podrá olvidar los nombres e incluso las caras de quienes se formaron con él; sin embargo, lo que siempre podrá recordar son los sentimientos de fervor y emoción de aquellos jóvenes actores en sus primeras experiencias escénicas. Y así, como le marcaron a él mismo para siempre sus maestros Durán o Decroux, también Jaimes ha dejado huella en muchos de aquellos alumnos suyos. Entre la documentación conservada por nuestro protagonista sobre esos años, resulta sumamente interesante descubrir lo que algunos de esos seguidores opinaban de las clases de su mentor de manera anónima. He aquí algunos de esos comentarios:

“Gracias a las clases de Jaime, y tras observar atentamente, siento que todo es mucho más profundo y serio, siento más respeto por la profesión que he elegido. Pero, precisamente por eso, he ido atravesando algunos altibajos desde que empezamos las sesiones de trabajo. Los comienzos fueron duros porque sentía que, en la

etapa anterior, nos habían regalado los oídos con eso de ser actores, y yo era consciente de que solo era un proyecto de actor/actriz. Cuanto más avanzaban las clases con Jaimes, más consciente era de que el hecho de ser un buen profesional estaba más lejos de lo que yo creía. A la vez que corría el tiempo, crecía la confianza en el maestro y, por extensión, aumentaba la confianza en mí mismo/a porque, de alguna manera, esa seguridad se me ha ido contagiando. Tengo que decir que nunca antes un profesor me había dicho tantas veces NO (con razones para hacerlo) y nunca me había sentido tan bien por ello. Sé que estoy en el camino de ser de los/las mejores profesionales porque ahora mi SÍ es perfectamente consecuente. Solo me queda tener un poco más de paciencia, menos prisa y arreglar algunas cuentas con mi mental”.

“Durante las clases con Jaime Jaimes, no solo aprendemos a actuar, sino en muchos aspectos, a vivir, a estar atentos a lo que nos rodea y a lo que nos pasa en cada momento. No solo aprendemos los centros de fuerza, sino cómo expresarnos sin miedos y cómo, para ser creíbles en

el escenario, tenemos que ser libres y transmitir libertad. [...] En la escena no se puede mentir, y lo que tú tengas por dentro se refleja en el exterior. Frase clave: “Di tu palabra y rómpete”. Y “Tú serás lo que desees ser; si no, no serás nada”, una frase que me despertó para luchar por mi sueño, mi vocación y mi ilusión”.

“Solo quiero decir algo respecto a sus clases. Me han enseñado a estar vivo/viva de otra manera a la que solía. Una vez usted me dijo que mucha gente no es más que muertos que caminan, y aquello me tocó sobremanera. Me di cuenta de que no quería ser otro muerto que pasa su vida haciendo miles de cosas, y nunca es capaz de disfrutar de la belleza que contiene cada cosa. Las clases me han enseñado, entre otras cosas, a eso: ahora intento descubrir la esencia de las cosas y, de ese modo, vivir plenamente. [...] Podría dedicar mi vida adelante, viviendo una vida normal, con más o menos dinero, pero sé que tarde o temprano, algo me diría que no soy nada, pues solo quiero una cosa, y si abandono, nada de lo que haga me llenara plenamente. Por esto he de agradecerle

cada una de sus clases, pues me renueva las energías para seguir adelante y me da otra visión del mundo”.

“Talento. Me consuela saber que pueda ser sustituido por el trabajo, no porque me preocupe no tenerlo, sino porque es una garantía de que, si se trabaja en la dirección acertada, tiene que llegar el resultado con seguridad. [...] Y, a pesar de que el camino está costando sudor y lágrimas, lo recorro con ganas porque la próxima vez que me suba a un escenario, será para actuar de verdad. Di tu palabra y rómpete”.

“Un actor sin una conciencia activa está destinado a moverse por el escenario a la forma torpe de un Frankenstein, sin la plástica, la belleza de un gesto natural que acompaña al texto y lo engrandece. Con el ejercicio de las máscaras hemos incorporado un nuevo lenguaje [...] que nos obliga a ver cómo actúa nuestro cuerpo de forma natural, captar, asimilar, y luego olvidar; pero manteniendo la memoria del cuerpo despierta para que en el momento que lo necesitemos salga sin esfuerzo alguno, de manera natural. El público

quiere ver la verdad, y nosotros los actores estamos para darla”.

Desde el diario *The Times* de San Francisco, Jaime apuntaba algo que servía de resumen a lo que perseguía en cada uno de sus talleres: “Mucha gente quiere ser artista, pero no comprenden que la disciplina es necesaria para extraer lo mejor de cualquier persona. Una cosa es el deseo. Otra la necesidad. Yo quiero enseñar a esa gente la técnica. Tengo el bagaje necesario. Incluso si quieren aprender de otra forma”.

La frenética actividad docente de Jaime Nipomnische no solo se centró en sus escuelas y compañías; también impartió numerosos cursos sobre dirección e interpretación, especialmente en los años que trabajó en San Francisco. Merece la pena reseñar su colaboración en el proyecto People’s Theatre Coalition, dentro de su escuela de arte dramático, con un taller específico para aprender a leer en profundidad los diversos textos teatrales, analizar sus problemas de ejecución, plantear sus contextos, así como su puesta en pie a través del trabajo

individual y colectivo. O el taller intensivo de actuación impartido en The San Francisco Jewish Community Center, en el que se hacía hincapié en que el método de Jaime Jaimes “ayuda a los estudiantes a encontrar su fuerza central, a través de máscaras, manteniendo como hablan y se mueven a diario”.

Lecciones de teatro, lecciones de vida, impartidas por un hacedor escénico dispuesto a estimular vocaciones. Y también a inocular el veneno de una escena comprometida con la humanidad. Con el objetivo de enfrentar a los espectadores y a los propios intérpretes con los verdaderos problemas de la sociedad, Jaime Nipomnische programó en sus años norteamericanos a autores como Fernando Arrabal, José Triana, Pablo de Carvalho, Mario Diamant, Alberto Adellach, Jean Paul Sartre, Eugène Ionesco o el mismísimo Federico García Lorca, con textos como *Historia de un secuestro*, *El triciclo*, *El invitado*, *La cantante calva*, *A puerta cerrada* o *La noche de los asesinos*. “Como artistas, no podemos mentir. Yo empujo hacia la verdad, pero solo soy una especie de espejo para mis actores, un espejo que insiste en

ponerse frente a ellos y a obligarles a mirarse con honestidad”, declaraba en aquellos momentos.

La crítica norteamericana reconoció su labor y, de hecho, le concedió prestigiosos galardones, como los de la revista *Drama-Logue* por su montaje *El triciclo*, de Fernando Arrabal, que incluían el Premio al Mejor Director; al Mejor Actor, a Daniel Faraldo; a la Mejor Actriz, a Marabina Dávila, y a la Mejor Escenografía y Vestuario. ¡Todo un triunfo, teniendo en cuenta que se trataba de su segunda obra en Estados Unidos! “La dirección de Jaimes brilla por su inventiva, ironía y energía”, afirmaba la propia *Drama-Logue* sobre *El triciclo*; “Una puesta en escena electrizante por Jaime Jaimes”, publicó *The Village Voice*, o “La corporalidad de la producción hipnotiza bajo su rigurosa puesta en escena”, concluía *Los Angeles Times*. Igual repercusión tuvo *Historia de un secuestro*, de Mario Diamant, con la que la prensa no ahorró elogios: “Jaime Jaimes ha realizado un trabajo responsable para sacar en forma limpia esta obra estupenda, bien escrita, con ágil diálogo, llena de vida y de filosofía, símbolos que dan la tónica de este drama humano que llega con igual fuerza

al espectador. Valores que ha sabido mantener Jaimes con su dirección firme y con movimientos precisos que aumentan el suspense, enfatizado por la dirección”, declaraba Othón Castillo en el diario *La Opinión*. “Recomendamos este trabajo con la certeza de que pasarán hora y media de suspense, y recibirán una lección de buena interpretación”, añadía *La Prensa de Los Ángeles*. También acaparó una buena crítica *La noche de los asesinos*, que llegó a ser considerada “obra destacada de la semana” en el semanario *Los Angeles Weekly*, cuyo crítico, Lee Melville llegó a manifestar: “Es una extraordinaria obra de José Triana, y bajo la dirección de Jaime Jaimes, resulta una de las más poderosas representaciones, con un reparto megatalentoso”. O El invitado, de Mario Diamant, que en palabras de *Los Angeles Times*, demostraba una vez más el sentido pictórico de Nipomnische como creador escénico: “¡Qué maravillosos actores tenemos en Los Ángeles cuando el director sabe utilizarlos!”.

La experiencia de Jaime en Estados Unidos le concedió también la estabilidad sentimental, al conocer en el Teatro de la Unidad a Marabi-

na Dávila, una joven norteamericana de origen latino que fue, antes de su esposa, su alumna. Un ángel, según las propias palabras del director y maestro teatral, que Los Ángeles pusieron en su camino para ayudarle. Gracias a ella, pudo hacerse entender en un lugar en el que el desconocimiento del idioma le hacía sentirse más *meteque*, más extranjero que nunca. “Ser latino allí era ser ciudadano de tercera, y el no saber demasiado inglés tampoco ayudaba”, recuerda. Marabina representaba su conexión con el mundo exterior; lo demás era teatro, teatro y más teatro. Desgraciadamente, el dinero que entraba en el hogar de la pareja no acompañaba a la intensísima actividad de nuestro protagonista. Su esposa, seguía a su lado; pero llegó un momento en el que ella tuvo que salir a trabajar... ¡había que pagar las facturas!

En el terreno teatral, por desgracia, las cosas también se fueron complicando: “Se acabó la experiencia del Mission Cultural Center por una serie de problemas burocráticos; dejé de percibir las becas y ayudas que recibía; el nuevo director de la Alianza Francesa en San Francisco no estaba

interesado en el teatro, y nos quedamos los dos sin dinero en medio de San Francisco, ocho años después de casarnos”, rememora Nipomnische. Hubo que tomar una dura decisión: o empezaban una nueva en Nueva York o volvían a Los Ángeles, donde Marabina había nacido, aunque Jaime ya no podría impartir sus clases en la sala de Los Angeles Actors’ Theatre, puesto que estaba ocupada por otro equipo que le había sustituido.

Continuaron juntos unos años más; en ellos, él decidió abandonar su trabajo creativo y centrarse en otro que le garantizara un sueldo estable y una jubilación para su vejez, en la que ya comenzaba a pensar. Y así fue como durante los últimos ocho años de su vida en Estados Unidos, no hizo más que vender publicidad... Una terrible época en la que el vacío creativo fue total, no solo en su faceta teatral, sino también en la pictórica. Sin embargo, como ciudadano norteamericano que ya era, aquel país –tierra entonces de oportunidades– le permitió crear su propia agencia, ahorrar y cotizar el dinero preciso para retirarse. En lo sentimental, se dio cuenta de que su mujer no le iba a acompañar en eso, “reparé

en que lo que quería es que yo fuera un gran director... ¡Intereses!”

El divorcio era ya un hecho, Marabina ya no estaba a su lado. Llegado ese momento, el inquieto Jaime Nipomnische sintió en el alma que era hora de coger sus libros, sus cuadros, sus vivencias y regresar al lugar donde había nacido su verdadera pasión por la escena: París, la ciudad donde descansar de su larguísima y apasionante aventura.

De nuevo, Jaime, en la línea de salida... En esta ocasión, Estados Unidos. Y una ciudad, Los Ángeles. Y, como siempre, sin dinero... y sin saber ni una palabra de inglés.

Bueno, en este caso, algo cambió: ¡yo llevaba unos pocos ahorritos! ¿Te acuerdas del cónsul americano del que me hice amigo y que me propuso toda esta aventura? Pues me puso en contacto con Rory, un diácono zen (aunque yo no era zen) que vivía en Berkeley, California, y que era alguien importante. Lo cierto es que no nos entendíamos para nada, pero me atendió muy bien; de hecho, una de las responsables del Zen Center, Patricia Phelan, me hizo una carta de recomendación muy amable. El cónsul me dio, además, otra dirección: la de Luis Valdez, director artístico del Centro Campesino Cultural: un hombre muy patriota, mexicano y estadounidense, que hizo una obra en Broadway y que tenía un grupo de teatro en California. Con esta compañía, viajaba por todos los pueblos del estado, haciendo un trabajo contra el capitalismo, muy próximo a César Chávez, un líder sindicalista que luchó por los derechos de los mexicanos norteamericanos, reivindicando sus costumbres

y tradiciones. Valdez y yo nos encontramos en el norte de California. Me dijo que al día siguiente se iba a Los Ángeles, y me ofreció que le acompañara; de esta forma, me presentaría a gente de la radio a la que conocía y que, tal vez, me pudieran ayudar.

Providencialmente, siempre tu adorada radio...

En aquellos momentos, había dos radios públicas en el estado: la Pacific Public Radio (KPFK) y la California Public Radio. Valdez me llevó a la primera. Se trataba de una emisora no comercial, apoyada por los propios oyentes. Una iniciativa muy interesante... Allí conocí a un tipo absolutamente genial, el director, que sería fundamental en mi trayectoria. Como ya era habitual en mí, yo le expliqué mi proyecto con total transparencia, no intentaba venderle humo: "Mire, yo no sé hablar inglés, pero voy a hacer una escuela bilingüe de teatro. Y, al mismo tiempo, vamos a crear una escuela radiofónica en la que montaremos obras en español y también en inglés. Y luego, si Dios lo permite, iniciaremos nuestro trabajo en televisión". Él me escuchó, y me respondió que fuera adelante.

¿Y a ti no te parecía muy arriesgado ir a montar una escuela de actores a una ciudad a la que todo el mundo acude a convertirse en una estrella? Aquello era Hollywood, tenías muchas papeletas para fracasar...

Tienes razón, pero mi pasión por el teatro hacía que tomara ese tipo de decisiones, que me lanzara de un salto a la piletta sin saber si había agua en ella. Yo no le tenía miedo a nada, reconozco que era un auténtico inconsciente. Pero ¿sabes una cosa? Aún hoy lo haría. En aquellos años, yo no buscaba nada; ni ahora tampoco. Entonces, simplemente, yo lo propuse, y me contestaron que sí.

¿Y cómo llegaste a Los Angeles Actors' Theatre?

El director de la KPFK me explicó que había una sala de teatro muy interesante en la ciudad, Los Angeles Actors' Theatre (LAAT), dirigido por Bill Bushnell: se trataba de un centro escénico que había creado en 1975 Ralph Waite, el actor que daba vida al padre en la famosa serie de televisión *The Waltons*. Era un hombre interesado en que los intérpretes pudieran desarrollar sobre las tablas trabajos de mayor profundidad. Estaba muy

influido por el teatro *off-Broadway* de los años sesenta, también por el New York Public Theatre, de Joseph Papp (Fundador del New York Shakespeare Festival). La sala estaba en Oxford Avenue, cerca de Santa Monica Boulevard y la Western Avenue, y su objetivo no era tanto el público de clase media, sino gente multicultural. El director de la KPFK me propuso que nos asociáramos su emisora, el LAAT y yo para sacar adelante toda esa aventura. A mí me pareció una idea perfecta, aunque yo no tenía ni un centavo. Pero mira por dónde que, en los cinco años que estuve al frente de ese proyecto, pude llevar a cabo aquello que planteé inicialmente; bueno, todo menos hacer teatro en la televisión.

A partir de ahí, te conviertes en *partner* de Los Angeles Actors' Theatre y de la KPFK. Y creas el Teatro de la Unidad, tu propia compañía.

Efectivamente. Estamos hablando de 1978, entonces en Los Ángeles solo había dos grupos teatrales, digamos “diferentes”: el de Carmen Zapata (una actriz norteamericana de padre mexicano y madre argentina) y el nuestro. ¡Aquello era una especie de competición! El resto era un teatro

puramente convencional. Yo, como *podés* imaginar, quería hacer a Ionesco, a Adamov y toda esa escena por la que siempre había apostado; sin embargo, ellos estaban todavía apoltronados en el viejo estilo teatral, como espectadores y, también, dirigiendo. Creo que yo gané la batalla porque a otras salas iban a distraerse, pero en el LAAT sabían que verían otro tipo de teatro.

¿Cuáles eran los principios básicos del Teatro de la Unidad?

Bueno, como queda constancia en los documentos del LAAT al respecto, los estudiantes serían entrenados en la actuación, improvisación, gimnasia para actores, ética teatral, voz, movimiento... Se trataba de que se familiarizaran con sus propias expresiones corporales, con sus tensiones y debilidades. Estimularíamos la imaginación de los chicos a través de técnicas de improvisación, guiándolos hacia el redescubrimiento de su persona en conjunto. Por supuesto, la máscara cobraría importancia para que el alumno olvidara todas las formas convencionales de expresión y sacara máximo partido a las capacidades de su expresión corporal. Al final, llegaría a ser un actor

completo, capaz de desentrañar un texto escrito y transmitir al espectador, de manera natural, todo su arte.

En esa declaración de principios a la que te referías, dejabas claro que quienes te interesaban eran los actores latinos...

Claro, estaba dirigido a la comunidad latina porque había en ella mucho talento que no se había descubierto, porque yo creía que los propios jóvenes latinoamericanos habían olvidado los importantes recursos que su idioma y sus raíces les proporcionaban. Estaban “peligrosamente atraídos” por el éxito comercial de la industria del espectáculo. Y yo intentaba cambiar esa actitud a través de mis clases y talleres. De algún modo, era una forma de dar valor y reivindicar también nuestra lengua y nuestra cultura.

Jaime, en aquellos momentos, ¿cómo era ser latino en California?

¿Lo digo de una forma muy directa? ¡Ciudadano de tercera clase! La cultura no existía, había que imponerla. Ahora habrá uno o dos teatros latinos, uno de ellos el que me reemplazó a mí, que

sigue. Por ejemplo, si pienso en Marabina, me doy cuenta de que, a pesar de su talento, nunca ha llegado a hacer grandes papeles en cine, y te aseguro que están desperdiciando a una gran intérprete. Recuerdo que cuando estábamos casados, gastábamos miles de dólares en fotografías y en currículum para mandar a las productoras y a los directores *de casting*; luego, acabarían en la basura. Pero yo era un sudamericano con suerte: estaba en mi teatro, podía hacer lo que quería. Tuve que imponerme, eso sí. Porque cuando empecé a dirigir la primera obra, Bill Bushnell, mi socio, decía: “Aquí falta foco; por favor, cambia esto, y haz lo otro”. Al ver que yo seguía mi camino sin atender sus instrucciones, me dejó hacer. Y en nuestro primer éxito, el Premio de la Crítica, se tranquilizó. Los Angeles Actors’ Theatre era algo así como un oasis: en la ciudad solo se hacían grandes obras como *show off* –es decir, los actores hacen teatro con el fin principal de que les vean los productores de cine o televisión–; pero yo no hacía nada con esa gente... Por otra parte, los que hablaban español en Hollywood no querían trabajar conmigo porque los actores españoles entonces no hacían teatro, querían ha-

cer cine. Cuando el LAAT fue siendo reconocido, los actores comenzaron a querer hacer teatro en nuestro Teatro de la Unidad. De hecho, conocí a muchos de los que por ese tiempo estaban empezando, que ahora tienen series de televisión.

Qué complicado, ¿no?

La sala del LAAT tenía 60 localidades y, por bueno que fuera lo que hacíamos, no lo entendían. ¡Eran mexicanos que venían a hacer dinero! Y eso es muy comprensible. La gente venía después de la función y decía: “Qué bien que estuvo ella...”. Pero nada más. Cuando venían chicos que querían unirse a nosotros y yo les preguntaba por qué querían hacer teatro, me respondían: “Para que mi familia me vea” o “Porque quiero hacer cine en Hollywood”. No, no, no... Aquello no era así: se trataba de trabajo, trabajo, trabajo. Fue muy decepcionante para mí. Y aquel tipo de vida no me iba (ni me va) en absoluto. Además, en Estados Unidos, me pasó una cosa muy curiosa: después de trabajar en la escena cinco años en Los Ángeles y tres años más en San Francisco, tuve que dedicarme a otra cosa para poder vivir. ¿La razón? Nadie me quería emplear porque no

había un teatro latinoamericano, y no lo iban a crear para mí.

¿Y cómo era el ambiente que encontraste en Los Ángeles a finales de los setenta? Me imagino que eran años de mucho *glamour*, de mucha droga, de mucha fiesta... ¿Te involucraste mucho en la vida angelina?

Como me ha sucedido en toda mi vida, nunca intervine en nada de eso. Siempre me he sentido *meteque*, fuera donde fuera, pero aquello era terrible porque me encontraba en medio de la nada, completamente incomprendido. ¡En sentido literal! No podía salir porque, sencillamente, no podía comunicarme con nadie.... Los Angeles Actors' Theatre era uno de los referentes en la escena californiana; de hecho, todos los buenos artistas venían de allí, era como trabajar en el Rockefeller Center, aunque se tratara de un teatro pequeño. Yo no hablaba inglés y nadie en el LAAT hablaba español. O sea, que la sensación de aislamiento no era una paranoia mía... Menos mal que llegó una alumna, Marabina Dávila –que después fue mi mujer–, que hablaba ambos idiomas y me iba traduciendo. Los

Ángeles me mandaron un ángel, que fue ella, pero la encontré dentro de mi propio teatro, no en ninguna fiesta.

¿Y cómo te relacionabas entonces con tus alumnos?

Bueno, el equipo de actores que yo formé hablaba inglés y español, porque todos vivían allí. Mi intención era estudiar inglés, pero lo que aprendí fue por pura intuición, sin base gramatical. No aprendí a hablarlo bien, pero hice lo que pude, con toda mi alma. Así empezamos a trabajar con los chicos, y tuvimos los resultados que tuvimos. ¡Y ganamos bastantes premios! Las obras que programábamos en inglés, las hacíamos también en español. Y luego, se repetían en la radio, en ambos idiomas, con técnicas radiofónicas. Con el paso del tiempo, reconozco que aquello fue mágico.

En el Teatro de la Unidad dabas clases a los mismos chicos que actuaban. ¿Hiciste algún tipo de modificaciones en el diseño de clases o era el que ya habías impartido en París o en tus talleres en otros lugares del mundo?

Esos planteamientos nunca cambiaron; lo que variaba es que yo ya era un hombre maduro. Aunque tengo que confesar que maduré muy tarde. La verdad es que empecé a ver cosas que no veía ¡a los 60 años! A partir de entonces, empecé a renacer otra vez. En mi vida, hay un amigo muy importante que siempre me dice: “No sé lo que te pasa... Tú te *apagás* y, de pronto, te *volvés* a prender”. Y es así, si ahora me llamara alguien para dirigir, lo haría. Aunque con unas condiciones determinadas, no como en *La lección*, el último proyecto que llevé a escena en Madrid, donde no me pagaron y trabajamos en unas penosas condiciones. Entonces y ahora, siempre he pensado que, si se quiere ser actor, hay que estar profundamente preparado, hay que estudiar teatro en sus múltiples manifestaciones, ya que es lo único honesto y libre que nos queda en este mundo materialista. Al crear el Teatro de la Unidad –como en mis anteriores experiencias– pensaba que era necesario recuperar fuerzas humanas con nuevas generaciones de actores que creyeran en la función del teatro y su destino, verdaderos artistas en un estado físico e intelectual óptimo.

Uno de los presupuestos del Teatro de la Unidad era montar textos de autores contemporáneos latinoamericanos, así como clásicos y autores americanos traducidos al español. Obras muy beligerantes, cien por cien comprometidas.

¿Y por qué no? En esos momentos, los 70-80, Nicaragua, Chile... toda Latinoamérica estaba conmovida, era guerrillera. Yo era y soy un hombre de escena; no era la primera vez que hacía teatro considerado político; pero, por encima de todo, me interesaba el buen teatro. Por eso, llevé a las tablas y a las ondas textos de Fernando Arrabal (*El triciclo*), Mario Diamant (*Crónica de un secuestro* y *El invitado*), José Triana (*La noche de los asesinos*) o en radio de Pablo de Carvalho Neto (*La muerte de Salvador Allende*). Si te das cuenta, muchas de esas obras hablan de revoluciones, tanto interiores como externas. ¡En *El invitado* terminan comiéndose al invasor como si se comieran un pollo frito! Incluso el montaje que hice sobre García Lorca, ¡Federico!, lo planteé con poemas bastante agresivos y contundentes, como también era Lorca. Aunque muchas de esas propuestas las llevara a un punto muy de farsa.

Porque tus obras tienen un toque de esperpento...

¡Exacto! Qué es la vida, sino un esperpento en general. Es como cuando Ionesco escribió *La cantante calva*, que era su primer texto: estaba sentado en el mítico Le Deux Magots en París, en uno de los cubículos tomándose un cafecito. Al lado, había dos mujeres pijas e inteligentes, charlando. Él se dio cuenta de que todo lo que hablaban era un sinsentido, aunque lo estuvieran diciendo en serio. Y se puso a escribir. En todas esas obras de las que hablamos, se encuentra el esperpento de la vida, las mentiras de las máscaras que la gente se pone... Yo quería llegar a una verdad no por una cuestión política –que nunca levanté el dedo para acusar a los responsables de las cosas–, sino que eran los personajes quienes lo hacían. Mi cometido no era otro que luchar contra la hipocresía, contra la falsedad, poniendo un espejo para que la sociedad se reflejara... Eso es lo que cuenta *Víctimas del deber*, de Eugène Ionesco, o *Los conquistadores del imperio*, de Boris Vian, los colonizadores que se mienten a sí mismos, que tienen trofeos en casa y los van perdiendo; pero que, antes, los robaron.

La primera producción que hiciste con tu compañía del Teatro de la Unidad, dentro del LAAT, fue *Historia de un secuestro*.

De Mario Diamant. Sí, una trama tremenda sobre alguien al que raptan presuntamente por tener un Cadillac e ir bien vestido. Pero a partir de ahí, descubrimos que no es por eso: no le quieren sacar dinero, sino que se trata de una especie de excavación hacia dentro del ser humano, de ese pobre diablo que trabaja en una compañía de seguros y que, aunque parezca un tipo impecable, maltrata a su mujer e incluso, permite que ella se líe con el jefe para que él pueda escalar puestos en la empresa. Poco a poco, va descubriendo que eso que le parecía normal –aunque había que ocultarlo–, es lo que desean saber los tipos que le han secuestrado: porque tienen un fondo revolucionario y no les interesa lo más mínimo el dinero, sino descubrir la verdad de la vida de los arribistas. De esa manera, le van sacando toda la porquería que lleva dentro. Al final, le llaman basura y le abren la puerta para que se vaya. Sin embargo, pasado un momento y ya liberado, decide volver a entrar porque la única verdad que había experimentado en su vida es, precisamente, la que ha sentido con sus raptos.

A ella le siguió, en 1979, *El triciclo*, de Fernando Arrabal... ¡a pesar de que este autor te había defraudado personalmente! Con este montaje, ganasteis importantes premios. Como los de la revista *Drama-Logue*.

Recibimos el Premio al Mejor Director; al Mejor Actor, a Daniel Faraldo; a la Mejor Actriz, a Marabina Dávila, y a la Mejor Escenografía y Vestuario. En el diario *La Opinión*, publicaron una estupenda nota en la que decían que, afortunadamente después de su segunda obra, el esfuerzo que estaba realizando el Teatro de la Unidad en favor de la cultura latinoamericana estaba empezando a dar sus frutos; a pesar de ser una tarea ardua, que exigía una total dedicación y seriedad en el estudio del teatro.

***La noche de los asesinos*, tu tercer montaje en el LAAT, es también un texto de esos que hielan la sangre al espectador, y supongo que a quien los lleva a escena...**

En efecto, habla sobre unos adolescentes que viven prácticamente encerrados, con una autoridad paterna férrea, que imaginan asesinar a la familia entera. Los hermanos se intercambian los roles, una vez son padres, otras hijos, se castigan los

unos a los otros... es una obra sensacional. Había leído muchos años atrás a su autor, el cubano José Triana. Fue uno de los nombres emergentes de la escena tras la revolución de Castro, pero llegó un momento en el que decidió exiliarse en París. Debo admitir que a mí siempre me pareció pura “izquierda caviar”. Esta obra sigue representándose en toda Latinoamérica y en el resto del mundo.

Entre tantos textos sociales, también reservaste un espacio para la poesía de García Lorca en el espectáculo ¡Federico!

Pero porque él también tiene esa parte social... Lorca era principalmente conocido por sus tragedias, pero era un gran creador de comedias y farasas. En aquellos momentos, se estaban redescubriendo para el público estadounidense muchas de ellas. Elegí combinar la poesía de Federico con su teatro porque, para él, eran actividades paralelas, que se intensificaban mutuamente. Así surgió primero ¡Federico!, que hicimos en 1981 en Caminito Theatre, que se componía de 15 poemas y *Los amores de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Esta última era un romance tragicómico, sensual; mientras que los poemas habla-

ban de toreros, muerte, amor, pero también de sueños, sexualidad, fantasía, belleza y por encima de todo, una crítica a la dictadura franquista... A mí parecer salió muy bien. El compositor que hizo la música, Hummie Mann, un tipo que venía de Canadá, y que realizó su primer trabajo con nosotros, ahora tiene un montón de premios Grammy. ¡Ha compuesto hasta para *Los Simpson*! Además, en el reparto estaba mi mujer, Marabina, que cantaba estupendamente. Lo hicimos con grandes máscaras... Pero como el reparto lo componían alumnos, la crítica no quiso ver esa parte didáctica, así que no pusieron a los chicos por las nubes, como se merecían.

El último montaje que estrenas en el Los Angeles Actors' Theatre, es *El invitado*: un texto desasosegante sobre una pareja que vive en una auténtica mentira, cuyo *establishment* cambia cuando recibe a un particular visitante...

Es una obra revolucionaria que había que trabajar con un tacto enorme, porque es muy divertida; pero, poco a poco, el invasor va abusando y corrompiendo a esos dos seres insensibles, solos, mentirosos, que conviven con una silla de rue-

das en la que está sentado el suegro ya muerto (bueno, otra mentira más, porque se trata de un muñeco de trapo al que se dirigen como si fuera humano) que, al final, será sustituido por el invitado al que se comerán... Se trata de un texto sobre la libertad reprimida. En todos los sentidos, también el sexual: por ejemplo, el personaje femenino enseña su pecho, habla de él, utiliza el aspirador haciendo gestos soeces... Era un montaje hiperrealista o hipersurrealista, como prefieras llamarlo. Y, al igual que casi todos mis trabajos, no tenía nada de convencional, aunque como cualquiera de las obras que hice en esta época, quise dotarla de un significado real.

Y la crítica lo percibió, porque el semanal *Los Angeles Weekly* os concedió –al autor, Mario Diamant, y a ti– el premio a la mejor obra presentada en la ciudad en 1982. Lástima que esos premios no parecieran servir para que tú te afanzaras en Estados Unidos...

Es que yo no deseaba eso, en absoluto. Recogía los premios, daba las gracias, y me agradaba porque algo de ego tengo que tener por el trabajo bien hecho de todos los que participábamos en

aquello. Pero nunca sentí que los premios nos los concedían por mí: reconocían la labor de los actores, de quienes construían los decorados, de los músicos. Muchas veces, soy incapaz de recordar los nombres de las personas que hicieron posibles mis montajes, pero puedo asegurarte que no me he olvidado de ellos por ingratitud, sino por culpa de mi mala memoria.

Viviste en Los Ángeles desde 1978 a 1997; pero entre medias, de 1981 hasta 1985, trabajaste también en San Francisco.

Aquella fue una época muy estresante... Trabajaba durante toda la semana en Los Ángeles y los viernes a la noche, me agarraba mi cochecito y me iba a San Francisco, ¡conducía 600 kilómetros!, y regresaba el lunes. Empecé a ir a esa ciudad porque tenía un amigo íntimo, de los más grandes que he tenido y que aún hoy conservo. La mayoría de los alumnos del Teatro de la Unidad se vinieron conmigo.

Tu primera vez en San Francisco fue en 1972, ¿no?

Sí, pero fue algo episódico. Entonces, yo estaba en Europa, y llegó un chico de San Francisco al

que acogí en mi escuela. Me comentó que iban a hacer la primera edición del Festival de Teatro Latinoamericano, que si quería formar parte del jurado. No es que me sintiera muy preparado, pero acepté por vivir la aventura. Y en mi breve estancia allí conocí a Alejandro Jodorowski con quien, por cierto, me peleé de lejos. ¡Llegué a decirle: “Usted es un charlatán”!

¿Pero no crees que había una relación entre tus propuestas escénicas y el grupo Pánico, al que él perteneció?

Yo creo que no. Los miembros de Pánico –Roland Topor, Jodorowski y Fernando Arrabal– estaban en París y se les respetaba. Pero ¿quieres que te diga algo? Era cultura para los cultos, para impresionar a los que no saben. Y si yo me hago el importante con el barrendero de la esquina... no tiene mucho mérito. Sin embargo, con ellos todo eso sí estaba permitido.

Cuando decides trabajar en San Francisco, ¿qué te ofrecía artísticamente la ciudad?

Quería encontrar actores que tuvieran más curiosidad que en Hollywood. Allí, la mayoría de

la gente que actuaba era más para dejarse ver y que los productores les contrataran para hacer televisión o cine. Y yo consideraba (y considero) que el teatro es un arte noble y que no debería ser utilizado así. En San Francisco, una ciudad exquisita, la cosa parecía diferente. Las condiciones sociales eran distintas, los latinos estaban más mezclados que en Los Ángeles: además de mexicanos y puertorriqueños había salvadoreños, nicaragüenses, argentinos... Era una ciudad con una visión cultural más seria. Y me atrevería a decir que los actores allí eran más cultos, leían más. Con todo, no te creas, hacer teatro también resultaba difícilísimo.

Y pensaste que aquel era el lugar perfecto para embarcarte, de nuevo, en una aventura escénica con la Alianza Francesa, dirigida por Jacky Santos da Silva.

Y, una vez más, cogí mi carpeta y les ofrecí montar allí un Teatro de la Alianza Francesa como el que, años atrás, había creado en Buenos Aires. Solo que, en este caso, solo haríamos teatro, no radio. Y sería con franceses y en francés, nada de latinos, para que se escuchara un francés sin

acento. Vinieron profesores del Instituto Francés, de la embajada, comerciantes y empresarios que se habían establecido en San Francisco, profesores de la Alianza Francesa... Programé a Eugène Ionesco, Jean Paul Sartre, René de Obaldia, Molière, a Beaumarchais... El resultado fue estupendo: el teatro estaba lleno y a la AF no le costaba nada, porque al principio no me pagaba ni un dólar. Con todo, lo hice.

Además de crear el teatro de la Alianza Francesa en San Francisco, emprendiste otro proyecto en la ciudad: poner en marcha tu propia escuela de interpretación en el Mission Cultural Center.

Sí, este centro estaba situado en pleno barrio latino, una zona bastante conflictiva, la verdad; pero allí monté la Theatre Acting School dentro del Mission Theatre Project. Según desarrollé en el proyecto que presenté para que me autorizaran crearla, yo pensaba que el problema de los actores profesionales era su obsesión con el éxito personal y el mal uso del teatro como trampolín para llegar a Hollywood. Como consecuencia, el mundo de la escena se había de-

gradado, porque los intérpretes más valiosos preferían hacer cine o participar en compañías teatrales subvencionadas. Los actores se veían así en una lucha constante de participar en producciones bien pagadas que les permitiera desarrollar su talento. El propósito de mi escuela era que, desde el primer día, los alumnos descubrieran herramientas que les permitieran explotar su imaginación y capacidades para crear algo en favor de la comunidad, que trabajaran a favor del éxito del grupo y no del suyo individual, que se comunicaran en el mismo lenguaje social, artístico y cultural.

Con tus alumnos de la Theatre Acting School, estrenaste cosas francamente apetecibles.

Como *Cordelia*, una obra del argentino Alberto Adellach, que hacía un teatro entre el esperpento y el absurdo muy interesante. La trama estaba, de algún modo, relacionada con *El rey Lear*, de William Shakespeare. Aquí, Lear era un actor fracasado –enamorado del Bardo– que iba de pueblo en pueblo vendiendo su arte con su hija Cordelia. Lo que contaba para mí, era el viaje que emprendían: un periplo de gente inocente, a

través de una situación sociopolítica imposible, llena de caos, desolación, tortura, guerrilla... La protagonista era una metáfora de Latinoamérica: joven, pero ya abusada y oprimida. Ahora bien, como es habitual en mí, yo no hacía política, aunque como artista, no podía mentir: empujaba a la verdad, pero solo como una especie de espejo para mis actores, a los que les obligaba a mirarse con honestidad. Por eso, lo que yo intentaba en mis clases era trabajar la improvisación, la máscara, pero también la introspección: buscaba que los alumnos se encontraran a sí mismos, a través de una serie de técnicas que no solo eran teatrales, y que ayudaban a las personas a sentirse mejor. Mis clases eran una constante agresión a ese ser dormido que todos llevamos dentro y que debemos despertar.

¡En San Francisco también hiciste un musical!

Se titulaba *Raven's Seed*, y era un musical en el que, por cierto, actuaba Marabina, que cantaba muy bien. También lo hicimos con Teatro Latino, otra compañía latina del Mission Cultural Center. Con ellos dirigí una nueva versión de *Pic-Nic* de Fernando Arrabal.

Asimismo, colaboraste en la Western Public Radio de San Francisco.

Sí, pero solo una vez. Con ellos, gracias a una beca que me concedieron, hice una cosa preciosa, *Mundos inventados*, que incluía dos piezas geniales: *La isla del medio día*, de Julio Cortázar, y *El ahogado más hermoso del mundo*, de Gabriel García Márquez. Ambas en versión española e inglesa. Y en esas dos obras, hice la voz del narrador.

Bueno, en Los Ángeles, tu participación con Radio Pacífica KPFK también había sido muy fructífera.

Los técnicos de la emisora eran espléndidos. Nos pasábamos las horas buscando los efectos, la ambientación musical, las distancias marcadas por los silencios... En aquella época, todo se montaba a mano, nada era digital, sencillamente porque no existía. Hicimos en lenguaje radiofónico algunos de los títulos que habíamos montado en escena, como *Historia de un secuestro*, *El triciclo* y *La noche de los asesinos*, que se presentaron dentro de la programación del Teatro de la Unidad: estaba cofinanciado por el California Council for the Humanities y, después de cada pieza, se organizaba un coloquio con expertos.

También representamos *15 poemas* y *Los amores de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Además, adaptamos otros textos, como *Luz negra*, del autor salvadoreño Álvaro Menéndez Leal; *Nosotros somos Dios*, del mexicano Wilberto Cantón, y *La muerte de Salvador Allende*, del brasileño Pablo de Carvalho Neto.

La presencia latina en las cadenas de radio era prácticamente inexistente.

Por norma general, los medios hispanohablantes solo ofrecían programas destinados a captar a los consumidores. Era increíble cómo rechazaban el valor y la fuerza que tenían los latinos; nuestro objetivo era, en la medida de lo posible, trasladar todo ese potencial a la cultura que se estaba haciendo en la sociedad norteamericana. Lo que queríamos hacer no era entretener, sino mostrar a los oyentes parte de la riqueza de nuestra dramaturgia. Y nos interesaba hacerlo mediante textos enmarcados en el teatro del absurdo, con un fuerte mensaje pacifista, y programando obras más clásicas, con una calidad literaria muy alta. Siempre con el fin de educar a nuevas generaciones de actores en técnicas radiofónicas novedosas.

En los años de San Francisco, ¿seguías casado con Marabina?

Claro, ella me acompañaba, aunque ya no colaborase en mi escuela. Porque, como yo no ganaba ni un centavo, ella tuvo que salir a trabajar fuera... Llegó un momento en el que se acabó la experiencia del Mission Cultural Center por una serie de problemas burocráticos; había sido cinco veces becado por el California Council, con una dotación de 700 dólares. Pero se me acabaron esas ayudas que recibía, y nos quedamos los dos sin dinero en medio de San Francisco, ocho años después de casarnos. Tuvimos que tomar una decisión: nos íbamos a Nueva York y empezábamos una nueva vida los dos, o volvíamos a Los Ángeles, donde ella había nacido.

Y decidisteis regresar a Los Ángeles...

Cierto. Marabina comenzó a trabajar como oficinista; pero yo le dije que, puesto que la joven era ella, tenía que formarse como actriz y cantante para conseguir su sueño. Y yo me pondría a vender cualquier cosa para pagar la casa y los recibos. Fue en ese momento en el que dejé de ser director de escena, productor, realizador, y

tuve que trabajar como vendedor de publicidad. Lo bueno es que, como Estados Unidos es un país de oportunidades, empecé a ganar dinero, y hasta pude comprarme una casa preciosa. ¡La primera y única de mi vida!

¿Y qué hizo tu mujer?

Empezó a frecuentar Hollywood, a hacer *castings*, sesiones de fotos... Comenzamos a distanciarnos: ella se ilusionaba con cada prueba que hacía, querían que grabara discos... ¡costeado con nuestro dinero! Allí todo era así, por no hablar de que unos querían acostarse con otros, hombres con hombres, mujeres con mujeres. Y allí, en Hollywood, se quedó Marabina. Yo quería que fuera algo, y lo fue. De hecho, hoy es una buenísima dobladora, hasta ha ganado un premio Emmy por su trabajo en NPR (National Public Radio). Nos debemos mucho el uno al otro, sin rencores.

¿En qué punto decides dejar definitivamente Los Ángeles?

Al divorciarme, me encontré exactamente igual que cuando había llegado a Los Ángeles: con un coche y sin conocer a nadie. Fíjate, lo mismo que

me ocurre hoy en Málaga, donde solo conozco, en realidad, a una persona. Muchos podrán pensar que estoy solo, pero gracias a Dios no es así, aunque, en principio, parezca un lobo solitario... Eso es justo lo que me ocurrió allí, en el mismo lugar adonde había llegado casi 20 años atrás. Es cierto que, desde 1985 a 1993, tenía un trabajo como comercial de publicidad: viajaba por todo el país para vender emplazamientos publicitarios para Telemundo; luego, llegué a crear mi propia agencia. Había empezado en eso a los 58 años, y nunca había pensado en mi futuro, pero ya era hora. Con el tiempo, ahorré y aporté bastante dinero para poder jubilarme, gracias a una especie de fondo de pensiones. Sin embargo, a nivel creativo, aquellos años fueron un vacío total. No hacía teatro ¡y ni siquiera pintaba!

Y para ti, ¿aquello no era terriblemente frustrante?

Por supuesto, pero tenía que vivir. Al menos, trabajaba. Por primera vez, estaba pensando en el mañana, en mi vejez. Entre los vendedores de publicidad, me situé muy pronto en los mejores. Pero el ambiente era terrible: aquellos clientes

que mentían, y querían hacerse millonarios... No era para estar orgulloso, pero tenía que vivir de algo... Ahora lo lamento mucho; sin embargo, en aquellos momentos, yo no tenía nada que pudiera hacer: el teatro latino estaba considerado de tercera, mi sala en Los Ángeles la había ocupado otro, en la radio habían cambiado al director, y en la Alianza Francesa habían nombrado a un nuevo director y este me dijo abiertamente que a él el teatro no le importaba, y me echó...

Con tan pocos alicientes, debió de ser terrible...

¡Y sin amigos! Tengo que confesar que sentía un *metequisimo* tremendo. ¿Con quién hablaba? Las puertas estaban absolutamente cerradas, no había círculos literarios donde poder entrar, porque yo no era universitario, ni un escritor, ni había frecuentado antes esos círculos... Yo tan solo era un hacedor de teatro, de pintura, allí no tenía cabida. Reconozco que me sentí muy mal en Los Ángeles; sobre todo, después de mi divorcio. Porque cuando estaba casado con Marabina, era un hombre muy familiar que lo único que deseaba era pasar todo mi tiempo libre con la persona a la que amaba.

Pero tú tenías la nacionalidad estadounidense...

Sí, me la concedieron poco antes de 1993. Yo había presentado mi solicitud muchísimos años antes de mi boda con Marabina. De hecho, seguí esperando los documentos mucho después de estar casado. Un día, trabajando con un abogado al que vendíamos publicidad, le conté que estaba casado con una americana, y que aún no tenía la nacionalidad... Poco después, me citaron para continuar con mi solicitud de ciudadanía. Me atendió un filipino, que me preguntó quién era el vicepresidente de Estados Unidos. Le respondí que Al Gore. Me preguntó tres o cuatro cosas más, y cuál era el motivo por el que quería ser ciudadano de Estados Unidos. En los billetes de dólar, hay un símbolo masón con la leyenda "Ley y Orden". Yo no sabía qué decir. Pero el tipo me lo sacó y me lo enseñó. Pero no pasé el examen. Transcurrido un tiempo, me llegó una carta a casa. Yo no la entendía muy bien, porque no entiendo el inglés académico. Nos citaban a un grupo de personas: entramos en una sala; llegó el juez y nos dijo que era un honor estar con nosotros porque éramos una gloria para el país. Cantamos el himno, nos dieron los papeles, la mano...

¡y ya era ciudadano norteamericano! Tengo de reconocer que estoy profundamente agradecido a Estados Unidos porque será siempre tierra de oportunidades, a pesar de todos los impedimentos que se les pueda poner. Si *trabajás*, puedes. Y yo soy el mejor ejemplo, aunque mi etapa americana hubiera terminado. Lo único que deseaba tras mi jubilación era regresar a París, la ciudad donde aprendí a ser un hombre de teatro.

Momento de uno de los talleres
de "Memoria Muscular" impartido
por Jaime en México durante 2008-2009



EPÍLOGO

Una casa frente al mar

Después de una vida haciendo y deshaciendo las maletas, de una búsqueda interminable de experiencias, enseñanzas y de teatro – ¡siempre el teatro!–, llegó el momento de descansar. Los últimos años de Jaime Jaimes en Estados Unidos habían estado presididos por un trabajo alimenticio, más encaminado a asegurar su vejez que a expresar la creatividad que llevaba dentro. Eso sí, con su agradecimiento al universo por haberle dado la oportunidad de tener este apoyo, sin sentir la menor amargura por haber dejado de hacer aquello que más amaba.

Sí, era hora de jubilarse, lo que no significaba atrincherarse en los cuarteles de invierno. Porque, aunque ya no era aquel chico que se fue a París en busca de su sueño, seguía siendo un

hombre de acción dispuesto a disfrutar en su madurez de viajes que le reportaran nuevos conocimientos, nuevas sensaciones. De este modo, en 1995 decidió dejar Estados Unidos para regresar a París. “Había hecho tanto, tanto, tanto... que ahora lo único que quería era viajar y vivir tranquilo con mi pensión y mis ahorros”, dice nuestro protagonista. Durante dos años, la Ciudad de la Luz se convirtió, de nuevo, en su hogar.

En su barrio de siempre, Montparnasse, encontró un apartamento precioso, donde todo era silencio. Allí volvió a pintar (aunque no tanto como en épocas anteriores) e incluso organizó una exposición donde, para no vender los cuadros, les puso a todos un punto rojo antes de inaugurarla; recuperó la costumbre de pasear, de ir al cine y ver cuatro películas al día, de sentarse en un café y, sencillamente, contemplar la vida... y también

de hacer las maletas de cuando en cuando para moverse por Europa y asistir a los mejores festivales de artes escénicas: “De alguna manera, necesitaba iluminarme, porque en Los Ángeles no había mucho que hacer. Necesitaba recargar pilas, reconstituirme. En París, además, me reencontré con un gran amigo que era chamán, Luis Ansa. Y empecé a trabajar con él, reforzándome todas mis creencias. Aquellos dos años, fueron un tiempo espléndido para dedicarme más a mi mundo interior, para ocuparme más de mi desarrollo personal”.

Sin embargo, con todo lo bueno que París tiene para Jaime Nipomnische, llegó la hora de buscar otros estímulos. “Es maravilloso formar parte de un pueblo con cultura, pero en todos los años que yo no había vivido allí, los franceses habían adquirido un talante cartesiano que no cuadraba conmigo; me di cuenta de que no se podía hablar con ellos, para mí era difícil conectar con su racionalidad, por más que en París puedas ver todo el cine, todo el teatro, todo el ballet... ¡pero si tienes dinero! Me cansé y opté por instalarme en Madrid”.

Ahora bien, las cosas también habían cambiado en España, que nada tenía que ver con aquel país que en los años sesenta había recibido a Jaime Jaimes. Él sentía que aún podía aportar su extensa experiencia como maestro de actores, tal como recuerda: “Repartí mi currículum por todas partes, pero como tengo el pelo blanco y, además, hay celos y envidias, no conseguí nada. Me encontré con el subdirector de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, que había sido alumno mío; se acordaba de mis clases de máscara, pero no me empleó. Porque yo no tengo el lenguaje que maneja todo el mundo, yo soy sincero: le digo a la gente si está mal o si está bien, con independencia de lo que deseen escuchar”.

Para Jaime aquello supuso una gran frustración. Duro admitir que se cierran las puertas cuando se tiene una hoja de ruta como la suya, cuando alguien ha hecho del teatro un oficio al que entregar su vida, y no un medio para enriquecerse. “Con todo, gracias a Dios, a mi espiritualidad, a los maestros que tengo, me di cuenta de que mis resortes humanos no están afuera, sino adentro”.

confiesa. “Y empecé a buscar la felicidad en mí mismo, que no significa mirarse en un espejo ni pensar esotéricamente. Se trata de buscar la paz interior, como persigue cualquier budista o cualquier persona que cree en una divinidad. Entonces decidí no hacer nada”.

Sin embargo, la escena volvió a tentarlo varias veces. No podía ser de otro modo, llevándola ya en su propio ADN. En 2003, puso en pie el que sería su último montaje profesional, *La lección*, de Eugène Ionesco, en la sala alternativa Lagrada. Poco antes habían estrenado *Los conquistadores del imperio*, y Jaime acudió como espectador. No le gustó la propuesta, pero sí algunos actores que participaban en la obra. “Hablé con ellos y les conté que había hecho el texto de Boris Vian en televisión y que, si querían verlo, podían venir a mi casa. Así lo hizo uno de los chicos. Me contó que tenía los derechos para hacer *La lección*, pero que no disponía de todo el dinero preciso; además, solo contaba con la ayuda de una productora. Me ofrecí a montarla con él. Pero él no me había dicho la verdad: ¡no tenían ni un centavo! Trató de imponerme a la productora –que tam-

bién quería ser actriz– para representar el papel de la alumna. Vi claramente que ella no tenía las condiciones adecuadas para hacerlo, así que le dije que era imposible. Sin embargo, aquel chico no me hizo caso, tenía una cerrazón tremenda en todo su espíritu por temas familiares, pero había estudiado con Lecoq y yo, la verdad, pensé que tenía soltura. Me equivoqué...”.

En pleno proceso de montaje, Jaimes no tuvo más remedio que prescindir de aquella actriz: “Nos quedamos sin alumna. Por suerte, apareció un ángel, una chica que reaccionaba ante lo que yo decía y que fue moldeándose poco a poco. Ella comprendía cada vez más; pero su compañero comprendía cada vez menos. Ensayamos en lugares sin baño, no me pagaban... eran unas condiciones terribles, pero yo no quería tirar la toalla por aquella chica. Pasaron los meses y Lagrada aceptó programar la función. Estrenamos con éxito de público, y yo fui feliz. Sin embargo, no vendieron el espectáculo a ningún otro teatro: después de un mes de representaciones, se acabó. Y nunca más volví a ver a aquella joven actriz”.

Tras esta desafortunada experiencia, volvió a ser profesor de interpretación en la escuela Arte Noble: “Todo empezó por una *master class* que me encargó uno de sus profesores. Luego, quisieron que me quedara porque nunca habían oído hablar del método con el que trabajo. Estuve tres años con aquellos chicos, e hicimos un espectáculo-escuela increíble... que solo lo vieron 12 personas”.

La pasión de Nipomnische por la enseñanza también le condujo a México para impartir una serie de talleres en la escuela La Casa Azul, patrocinados por Teleméxico, un canal destinado a la exhibición de series de producción propia. Desafortunadamente, la vivencia tampoco resultó como él esperaba: “El aula estaba prácticamente vacía. Los chicos hoy solo quieren hacer televisión. Pregunté a los pocos asistentes si leían, y se hizo un gran silencio. De hecho, no sabían ni leer en voz alta, para ellos yo hablaba en chino. Y claro, cuando no sabes nada y el otro te quiere enseñar, pero vos no *querés* aprender, juzgas a esa persona para separarte de ella. Les podía hablar de Harold Pinter, de la máscara negra, pero ¿de qué servía? Lo que importaba en realidad es que

fueran elegantes, hablaran un buen español y se dejaran seducir. Por desgracia, el negocio funcionaba así”.

En Madrid, volvió a enseñar, esta vez durante un mes en la Sala Triángulo. El resultado no fue nada positivo, aunque logró algo sumamente valioso, una gran amistad: “Era evidente que, si no estabas en el *establishment*, no ganabas ni un duro. En la Triángulo me encontré con alumnos que no entendían lo que les decía. Con todo, hubo algo maravilloso: en el grupo había una chica muy inteligente y sensible, Lourdes, que descubrió que yo podía ser una especie de guía para ella. Y nos hicimos amigos”.

Aquella chica, hoy una mujer casada y con hijos, tuvo mucho que ver con el presente de Jaime Nipomnische: vivir en Málaga, frente a la playa. “Lourdes fue quien me sugirió que me estableciera aquí, con un buen clima, con una buena calidad de vida... Cuando pase el tiempo y yo sea menos independiente, no me gustaría ir a un geriátrico, sino que alguien me cuidara en mi propia casa, junto al mar. ¡Ese es mi colorín, colorado!”.

Hoy, en su casa, a un paso de La Malagueta, los días transcurren tranquilos para este hombre de teatro. Con una rutina muy sana, sin lujos superfluos; rodeado de sus pinturas, de sus recuerdos (¡a pesar de la mala memoria de los Nipomnische!); trasteando con su ordenador, disfrutando hasta las tantas de la madrugada de sus series favoritas... y en permanente contacto con sus amigos: los que se acercan hasta Málaga para abrazarle y los que lo hacen virtualmente a través de Skype y de otras redes sociales. No sale demasiado a la calle, quizá porque los muchos años de camino para sus ya cansadas piernas han acabado pasando factura... Sin embargo, mantiene intacta su curiosidad, sus amenas charlas con quien desee conversar, su generosa hospitalidad y un sentido del humor impecable.

Jaime reconoce que, poco a poco, gracias a la espiritualidad, ha ido limando asperezas. Quién se lo hubiera dicho a aquel chico alocado que derribaba cualquier obstáculo para llegar a ser lo que quería... No se arrepiente de lo que ha hecho durante su larga e intensa andadura, “porque todo lo que se hace en la vida depende de la intención con

qué se hace”, confiesa. Y dentro de él no hay espacio para la maldad, las envidias ni los celos: “Quiero inmensamente a la humanidad y sé la desgracia que es vivir y la manera terrible como nos tratan, y las migajas que recibimos, y los robos que nos hacen, y lo que no nos dan, aunque nos los merezcamos. Comprendo que muchos han luchado por el feminismo, por la educación, por la sanidad... Sé que nadie escucha a nadie, que la gente se mata por cualquier conflicto. En definitiva, conozco la desidia del ser humano, pero lo único que yo puedo hacer es rezar por ellos. Porque mis brazos no tienen fuerza ni son demasiado grandes como para abrazar a todo el mundo. Utilizo lo mejor de mi energía para aceptar. En cuanto a la obra artística, hice lo que creía que debía hacer en todo momento. Si acaso, solo me arrepiento de cosas íntimas. ¿Por ejemplo? Cómo traté a mi primer amor. Pero insisto, si pude hacer daño a alguien, fue siempre sin querer, porque no me daba cuenta de lo que le pasaba al otro. Y eso es un error. Por eso, a mis 85 años, pido disculpas”.

El final del camino no supone ningún drama en su particular filosofía vital: “Para mí, la muerte es

una especie de liberación en el sentido de que, durante nuestra vida, en nuestro interior, no debemos llevar nada que nos ate, ni mentiras, ni juicios. Creo que es la clave para que uno sobreviva, para poder buscar la paz. Eso es lo único que deseo ahora, alcanzar la paz”.

Sin embargo, esa paz que persigue Jaime se está viendo felizmente alterada en su vida más cotidiana porque, a su edad, aún queda mucho que hacer: nuevos proyectos ilusionantes surgen para demostrar que el ciclo vital vuelve a recomenzar. No podía ser de otro modo, teniendo en cuenta de que, a través de su existencia, de un modo absolutamente orgánico, ha ido preparándose para este momento. El peso de los años cumplidos no ha de ser un lastre; los éxitos y fracasos cosechados, tampoco. De alguna manera, toda su vida se ha ido encaminando hacia esta conclusión. El desenlace de su actividad teatral en Los Ángeles y San Francisco, su negativa a seguir pintando y aquel trabajo en publicidad con fines meramente alimenticios podrían considerarse experiencias decididamente tristes. Sin embargo, todos estos hechos han funcionado como una especie de

Big Bang que ha dado origen a un nuevo hombre que, gracias a la espiritualidad y a su modo de enfrentarse a la recta final, hoy está preparado para soltar, para transmitir el testigo de cuanto ha hecho. Un inspirador legado repleto de posibilidades...

El ciclo retorna a su principio: savia nueva para continuar la senda iniciada por Nipomnische, con su aprendizaje y sus enseñanzas. Ni Buenos Aires, ni París, ni Los Ángeles, ni San Francisco, ni siquiera Madrid... Ahora la ciudad desde la que fluye toda esa energía suya es Málaga. Aunque hay una constante que se repite: jóvenes que, como él, confían en que la cultura abre vías no solo para alcanzar sueños, sino para proporcionar las herramientas con las que ser mejores personas. Y en esta nueva aventura el teatro vuelve a ser el punto de partida para lograrlo. Porque, a pesar del tiempo transcurrido desde que Jaime Jaimes entrara por primera vez en aquella sala de Buenos Aires en la que anunciaban clases de interpretación, hay algo que permanece inalterable: la necesidad de una escena comprometida con la sociedad, como ya defendieron dramatur-

gos como Sartre, Arrabal, José Triana, Mario Diamant o Griselda Gámbaro, representados por él.

Como buen hombre de acción, Nipomnische nunca se ha sentado a plasmar en un corpus textual sus teorías escénicas. Sencillamente, ha preferido dejarse el alma para ponerlas en la práctica sobre las tablas, en los platós de televisión y en sus adoradas clases. Sin embargo, hay palabras de otros teóricos que pueden reflejar su forma de concebir su tarea. Como las de Jerzy Grotowski quien, en su libro *Hacia un teatro pobre*, manifiesta que el arte nos interesa “para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En esa lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación”. Teatro capaz de desafiar a sí mismo, a sus intérpretes, a su público, derribando prejuicios y emociones, no solo mediante la palabra, sino también de los gestos y movimientos

orgánicos de los actores, de sus cuerpos, de sus impulsos internos. Una transgresión que, como mantuvieron Grotowsky, García Lorca y el propio Jaimes, nos arranca la máscara y nos permite ofrecernos desnudos, tal y como somos.

Devolver al teatro su esencialidad, su espíritu de quimera y rito ha sido una especie de mantra en la trayectoria profesional de Jaime Jaimes. Y para hacerlo, no ha dudado en recurrir a nuevas tendencias formales, a obras que aún hoy sacuden conciencias, como el ya mencionado teatro social, los textos clásicos –queda tanto que aprender de Moliere, Esquilo, Ibsen, Shakespeare, o Beaumarchais, por citar solo a algunos de los que adaptó Jaime Jaimes–, así como el teatro del absurdo de Iónésco, Adamov, Vian o Beckett, capaz de retratar como pocos la desesperanza y la desesperación del hombre actual y, por qué no, de acabar con una escena petrificada, sin el más mínimo anhelo de ser expresión de futuro.

Una escena casi sacerdotal que no mira al pasado, sino que busca proyección el día de mañana, requiere actores comprometidos y adecua-

damente formados. Como ya mantuviera García Lorca en su discurso *Charla sobre teatro*, una solución para lograrlo es abrir las puertas del teatro a nuevos dramaturgos, a nuevos públicos y, en especial, a nuevos modos de recrear la escena: “Autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad. (...) Hay que mantener actitudes dignas, en la seguridad de que serán recompensadas con creces. Lo contrario es temblar de miedo detrás de las bambalinas y matar las fantasías, la imaginación y la gracia del teatro, que es siempre, siempre, siempre, un arte, y será siempre un arte excelso”.

La clave reside en saber si en el acto de escribir o en el de actuar, existe una chispa, una pequeña llama que inflame y dé densidad a ese momento comprimido que es una representación. Y sobre la escena, el intérprete debe ser capaz de prenderla... y de aprender a lograrlo, como bien manifestó otro gran maestro, Peter Brook: “Cuando nuestros actores realizan ejercicios acrobáticos, lo hacen para desarrollar su sensibilidad y no sus habilidades acrobáticas. Un actor que no realiza jamás ningún ejercicio actúa de los hombros para

arriba. Aunque quizá le baste para hacer películas, no le permite comunicar la totalidad de su experiencia en el teatro”. Lo cierto es que resulta sencillo ser sensible en el lenguaje, el rostro o los dedos, pero la naturaleza no nos ha dotado de la misma sensibilidad en el resto del cuerpo y habremos de esforzarnos para obtenerla en cualquiera de esas otras zonas. Porque, como afirma Brook y suscribe Jaimes en cada una de sus clases con máscara negra, “sensible significa que el actor está en contacto con todo su cuerpo en todo momento. Así, cuando el actor inicia un movimiento, sabe exactamente dónde se encuentra cada miembro”. La de veces que habrán experimentado esa sensación los miles de alumnos de Nipomnische...

Métodos de interpretación hay muchos; maneras de enseñarlos, también... En una charla que mantuve hace muchos años con William Layton, otro gran maestro de actores, me dijo que una enseñanza sana era aquella que servía como punto de partida y no como dogma, aquella que facilitaba un proceso de crecimiento vivo y orgánico, abierto al momento social en el que se desarrolla. Nin-

gún sistema, ningún profesor del mundo puede crear talento, pero sí favorecer las condiciones creativas para que esa chispa a la que Brook se refería aparezca. Estoy convencida de que Jaime Jaimes siempre ha concebido su docencia de igual modo, como un instrumento valioso para liberar a los aprendices de actores de sus inhibiciones, bloqueos o comportamientos que dificultan que afloren sus máximas capacidades. Por eso, que su labor se reconozca y se retome es, sin duda, una gran noticia.

Puede parecer que esta historia llega a su fin; sin embargo, no es así. Deberíamos decir que esta historia cierra un ciclo para comenzar una nueva etapa. Llena de futuro, de optimismo y energía. También de compromiso con la cultura y con la sociedad a la que sirve de espejo. En cada una de sus pinturas, en cada uno de sus montajes escénicos o televisivos, en cada uno de sus talleres e incluso, en cada una de las entrevistas a las que le he sometido, Jaime Jaimes ha vertido su vida. Va siendo hora de dar el testigo al lector, al público, a sus alumnos y a todos aquellos ciudadanos que se acerquen a la ciudad donde vive

frente al mar para descubrir todo cuanto ha hecho. Porque en épocas difíciles en las que todos parecemos seguir patrones previstos, donde la cultura se ha domesticado, merece la pena descubrir a un creador valiente que ha hecho de su existencia lo que ha querido. Desde la libertad, la pasión por aquello en lo que cree y el respeto hacia los demás, sin importarle el qué dirán o los resultados obtenidos. Y es que, como bien dijo la coreógrafa alemana Pina Bausch, “si sientes que lo que estás haciendo es verdaderamente importante, quedará siempre como algo importante, con independencia del éxito”. Basta mirar a los ojos a Jaime Nipomnische para saberlo...

