

Arnaldo Calveyra, un dramaturgo argentino en Francia

Osvaldo Obregón

Arnaldo Calveyra forma parte del grupo de teatristas latinoamericanos que, por diversas circunstancias, han fijado su residencia en Francia. Directores como Jorge Lavelli,¹ Víctor García (1982), Alberto Rody (1972), Alfredo Rodríguez Arias (argentinos), Raphaël Rodríguez-Vigouroux (peruano), Augusto Boal (Brasileño) y otros han realizado aquí una importante labor teatral en los últimos decenios. Entre los dramaturgos se cuentan: Eduardo Manet y José Triana (cubanos), Arnaldo Calveyra, Copi, Federico Undiano (argentinos), Jorge Enrique Adoum (ecuatoriano), etc. Sin contar las compañías de origen latinoamericano: El Grupo TSE (argentino), El Aleph, el Teatro de la Resistencia (chilenas) y otras. Este breve recuento no es de ninguna manera exhaustivo.²

Arnaldo Calveyra nació en 1929 en Entre Ríos. Obtuvo el título de Profesor de Letras en la Universidad Nacional de La Plata (1956). Durante este mismo año y el siguiente aparecen sus primeros poemas en la revista *Sur*. Algunos años más tarde se publica su primera obra, *Cartas para que la alegría* (poemas).³ Entre 1961-1963 estudia en París, becado por el gobierno francés. Desde entonces ha vivido en Francia, donde ha continuado su trabajo de creación literaria, tanto en poesía como en teatro. Su obra dramática se compone de las siguientes piezas: *El diputado está triste*,⁴ *Latin American Trip*,⁵ *Moctezuma*,⁶ *La selva*, *Cartas de Mozart*, *Comedia musical* (título provisorio) y una última que se está terminando de traducir al francés. Sólo las dos primeras han sido estrenadas, en Buenos Aires y en Montreal/París, respectivamente.

La entrevista que, a continuación, transcribimos se realizó en París. A pesar de no existir un conocimiento previo, el tuteo fue espontáneo y el diálogo fluyó con toda naturalidad. Hemos querido conservar los galicismos empleados por el entrevistado, huella de veinte años de residencia en Francia. No obstante, Calveyra es, netamente, un escritor de lengua española.

Me gustaría saber, en primer lugar, de tu actividad teatral en Argentina, si es que la hubo antes de viajar a Francia.

Sí la hubo, pero muy espaciada. Yo me vine y no guardé los contactos necesarios. Mi primera pieza, que se llama *El diputado está triste*, fue montada por Carlos Giménez con el Teatro Universitario de Córdoba en el 66. Giménez, a raíz de esa pieza, se tuvo que ir, porque subió Onganía en ese momento y tuvieron que cerrar el teatro. Se fue a Venezuela y ahora es director del Festival Internacional de Teatro de Caracas. Yo no vi el montaje, sólo vi los trajes, porque yo estaba en Argentina en ese momento y cuando llegué ya habían cerrado, porque la policía les había obligado a cerrar . . . Total que era una farsa bastante inocua, pero ellos tuvieron muchos problemas . . .

¿Podrías hablar un poco de tu experiencia en Argentina, de tus estudios, de tu creación literaria, antes de venir a Francia?

La poesía me interesó desde muy temprano y tuve la suerte de conocer a un poeta argentino que se llama Carlos Mastronardi, con quien, durante años, me vi todos los fines de semana y con quien tuve conversaciones de fondo. No solamente de poesía, sino también de filosofía. Y, bueno, empecé a escribir poesía, empecé a publicar. Mis primeras publicaciones fueron en la revista *Sur*, que todavía existía. En el año 56, creo. Yo hacía el viaje los viernes a Buenos Aires y me quedaba hasta el lunes en su casa, y eran conversaciones que, realmente, siguen contando. Fue mi formación, porque no era la Facultad de Letras la que me iba a dar una formación poética. La Facultad de Letras de La Plata fue una cosa muy escasa en esa época. Así fue . . . Teatro, yo casi no había visto teatro. . . .

¿Qué te motivó, entonces, para escribir teatro?

Bueno, yo tuve una gran experiencia teatral . . . y eso fue en Buenos Aires . . . y tiene que ver Lavelli en esto. Fui a ver *La gaviota* de Chejov, en que Lavelli actuaba. Fue en el año 53 o algo así. Eso fue para mí un golpe de gracia. Me di cuenta lo que podía ser el fenómeno teatral . . . hasta dónde se podía ir . . .

Y con todo ese contexto tan rico, además, del teatro independiente, de esa tradición. . . .

Sí, yo empecé a ver teatro en Buenos Aires, realmente. Uno sacaba su plata, porque había cosas excelentes. Vi las puestas en escena de Fray Mocho. Había muchas cosas.

Entonces, me decías que comenzaste a escribir teatro.

Yo empecé a escribir teatro en Francia. Antes sólo escribí poesía. Escribí una pieza que ahí quedó, que no sirve para nada. Cuando arreglo cosas por ahí, encuentro alguna hoja perdida. Después escribí *El diputado está triste*.

Podrías decirme, a través de una síntesis, ¿cuáles han sido para ti las cosas más importantes desde el punto de vista teatral?

El conocimiento y la amistad de Peter Brook. Muy pronto lo conocí y nos vimos muy a menudo durante varios años.

¿A partir de qué año?

Yo me acuerdo que él estaba preparando *El Rey Lear*, que dio aquí en el Teatro de las Naciones. Yo lo conocí un año antes, tal vez, o unos seis meses antes, cuando él trajo *El Rey Lear*. Creo que debió ser el 62. Y, bueno, fue una persona que yo vi muy a menudo durante mucho tiempo y con él me enriquecí muchísimo, sobre todo en la lectura de Shakespeare. Aprendí a leer Shakespeare, no de un punto de vista literario, sino de un punto de vista teatral. Lo que no era evidente antes de él. Tomó mucho interés en mi trabajo. Leyó todo lo que yo escribí y le interesó . . . hablamos mucho. Fui a Londres. Estuve en su casa, mientras él hacía una película sobre el Viet Nam que se llama *Tell me lies*. Y todo eso a mí me dio mucho, porque yo a la vez estaba escribiendo y el trabajo de él no podía no influir en lo que yo hacía. Yo creo que es importante para una persona que viene de una provincia tener una experiencia así.

Cuando uno lee Moctezuma o Latin American Trip se da cuenta que es un texto que no reposa solamente en las palabras, sino que en el movimiento escénico, en lo visual.

Es muy cierto eso. A lo que yo tiendo es a crear un espectáculo, y eso es lo difícil. Hay piezas que he escrito en seis años y conservar al cabo de seis años esa prioridad es bastante complicado. Hay un espectáculo. Hay una persona que está al frente, que tiene que ser un "irritante," como decía Brook. El espectador tiene que ser un irritante, es decir, uno no se puede olvidar que el espectador está exigiendo cosas. Así que no se le puede dejar caer ni un solo instante, sino se acaba la pieza.

En Latin American Trip las acotaciones a veces son largas, porque hay un verdadero juego visual.

Sí, porque es un espectáculo. Yo escribo poemas, pero el problema es diferente, es otra cosa.

¿Tú sigues escribiendo poesía?

Sí, ahora en Gallimard tenemos el proyecto de un libro. Es una especie de antología de mi trabajo. No tiene título todavía, porque son varios libros juntos. En caso de que lo acepten, hay que encontrar el título general.

Por los años del Festival de las Naciones hubo también el Concurso de jóvenes compañías. ¿Pudiste tú asistir a esas obras?

Yo me acuerdo cuando Lavelli tuvo el Premio, con *El casamiento* de Gombrowicz, que fue también un momento muy fuerte. Era de una fuerza, de un barroquismo que te ahogaba, porque no había progresión posible, te quedabas ahí hundido en una ciénaga. Había un color blanco inolvidable, porque ese blanco era una cosa clara y luminosa y, sin embargo, era negro, no. Ese blanco que era negro . . . Lavelli mostró ahí todas las garras que tenía, salió con todo. Fue un momento muy fuerte.

¿Cómo explicas tú el hecho de que algunos directores latinoamericanos—a partir de esos años—y, sobre todo, argentinos, como Jorge Lavelli, Víctor García y más tarde Alfredo

Rodríguez Arias hayan podido tener tanto éxito aquí en Francia, que hayan incluso aportado algo al teatro francés?

Sí, seguramente algo que el teatro francés no tenía y sigue sin tener. El teatro francés, al lado del teatro que hacemos nosotros, es un teatro para ser dicho. Me da la impresión de que puede muy bien representarse en un pequeño escenario, como esta pieza. De todos modos, no es un teatro para ser hecho sino para ser dicho. Esa es mi idea, mi intuición sobre el teatro francés . . . Y bueno, esta gente llegó, te imaginas, con una “tallarinatta” muy grande, entonces rompió con los Racine y con esa tradición de la cosa “jolie.” Yo creo que había gente que necesitaba eso y se encontró con que eso existía; en todo caso, que había una dimensión no anecdótica.

Algunos críticos, como Lucien Attoun, han llegado a hablar de “Escuela Argentina de París,” a propósito de los directores argentinos. Lavelli, desde luego, rechaza pertenecer a una escuela.

Yo también lo rechazo, porque son todas fórmulas fáciles, que hacen su fortuna y que después nadie las mueve más. Entonces, ya es el museo. Yo creo que hay talentos individuales enormes.

Tú conociste a un director hispanoamericano de nacionalidad peruana que se llama Rodríguez Vigouroux?

Lo encontré alguna vez. El trabajaba en el Théâtre de la Ville. Hizo una obra de Peter Shaffer sobre el encuentro entre Pizarro y Atahualpa: *The Royal Hunt of the Sun*. Es una pésima pieza que a los ingleses les enloqueció, porque es la “españolada,” con plumas. He conversado largamente de esa pieza con Peter Brook. Claro, los ingleses son románticos y tan fuera de foco con respecto a América Latina, tan atrasados. Solamente pueden acceder a América Latina por medio del exotismo. Los franceses van más lejos. Desconfían mucho más del exotismo. Yo creo que están más cerca de nuestros problemas que los ingleses.

Tal vez porque el hispanismo francés es mucho más rico, mucho más profundo que lo que pueda ser el hispanismo inglés. Aquí hay mucha gente preparada.

Seguro. La proximidad de España hizo mucho también para que después llegara América Latina aquí.

El tema que tú tomaste para escribir Moctezuma tiene base histórica. Es un tema que ha apasionado a muchos escritores y dramaturgos.

Conocí a una estudiosa del teatro precolombino, de nacionalidad polaca. Ella estaba escribiendo sobre los cuatro Moctezuma. Hay uno de Miller, hay uno de Carlos Fuentes y el mío. Estaba haciendo un trabajo comparado.

Hay uno también de Celestino Gorostiza que se llama La Malinche.

Sí, ella me habló de Gorostiza. Es un tema enorme. Yo viví años ahí. La base mía es un librito, un pequeño libro que es una maravilla: *El agua quemada* de

Laurette Séjourné. Salió en inglés, primero. Ella es una arqueóloga o antropóloga que vive en México. Es el libro de un poeta.

En todo caso, creo que ningún latinoamericano puede prescindir de una reflexión sobre ese momento de la conquista, de todo ese traumatismo de la conquista, de ese choque de dos culturas y todas las consecuencias que se derivaron. Y seguramente fue todo eso lo que te removió a ti.

Te imaginas, eso fue un terremoto. Tiene que haber un teatro latinoamericano un día, la gente tiene que echar mano a todo eso. Claro, es muy fácil decir que no hay latinoamericanos. Borges decía, en una entrevista, que no sabía lo que era latinoamericano, que nunca había saludado a un latinoamericano.

¿Tú piensas, entonces, que por el hecho de salir del propio país y estar, por ejemplo, en Europa, se tiene una visión más clara de lo que son nuestros problemas y de que nuestra nacionalidad se agranda y rompe esa barrera tan localista?

Yo creo, y si no hay que darse una patada en el culo, porque salir del país, no tener más al país—que ya es mucho—y no tratar de fundar, de cambiar, que dentro de cincuenta años se pueda tener otro diálogo entre dos personas que habitan, una en Buenos Aires y otra en Lima, si no propendemos a eso nosotros, fuera de foco, entonces para qué. No vale la pena.

Los problemas que te inquietan, se ve a través de tus obras, no son los problemas argentinos, sino los problemas latinoamericanos.

Es un problema de fundarnos. Yo escribí una pieza que se llama *La selva* y me di cuenta cuando la traduje con Laure Bataillon, no antes, que todavía no había encarnado en el hombre, que todavía tenía que caminar en cuatro patas. Eso me di cuenta después que escribí la pieza. Caminamos en dos pies, pero es macana, es mentira, tendríamos que caminar en cuatro patas todavía. Y, bueno, hay que tratar de que el hombre encarne en un ser humano, no en un animal carnívoro. Y eso hay que hacerlo. Somos nosotros, quién más lo va a hacer.

En América Latina se ha desarrollado un teatro de lengua castellana y otro de lengua portuguesa. ¿No crees tú que algún día va a haber un teatro en quechua o en quiché, como lo hay ya en guaraní? ¿Que pueden aparecer autores que escriban en lenguas autóctonas que, por suerte, se han conservado?

Pero, claro. ¿Y por qué no? Eso sería negarle la posibilidad de evolución. En España está pasando lo mismo. Hay gente que escribe en catalán y otra que escribe en gallego.

Me podrías decir cuál ha sido tu experiencia, a propósito de las obras tuyas que han sido estrenadas en Francia, cómo han sido recibidas por el público, por la crítica.

Sólo una ha sido estrenada: *Latin American Trip*. Se hizo en diciembre de 1978. Te imaginas . . . para mí fue muy importante. Ya en los ensayos, si hubiera

sido mecanógrafo hubiera podido escribir tres libros con el trabajo que hicieron los actores en la preparación.

¿Y la lectura que hizo el director? ¿Cómo te pareció a ti su interpretación de la obra?

A la gente le pareció muy estática. Al mismo tiempo la misma pieza se hizo en Canadá y el director vino acá a verla. Estaba muy desanimado, porque él había hecho una especie de fiesta fúnebre. En cambio, esto era, parece, mucho más estático. Pero la crítica fue muy buena, en cambio, muy buena.

¿Y las reacciones del público? ¿Tú asistías a las representaciones?

Sí, a algunas. Fue en la Cité Universitaire, una sala enorme, un poco burocrática. En cuanto había más gente, las reacciones eran las justas. Las reacciones llegan a ser las que vos esperás. La gente se ríe ahí donde uno esperaba, hay un silencio mayor donde uno esperaba.

Alfonso Sastre se quejaba de no poder confrontar su experiencia de autor con el público, de no saber orientarse en lo que está haciendo por no ser llevada la obra a un espacio escénico.

Hay que ser sonámbulo para no equivocarse demasiado. Uno se equivoca menos si guarda las intuiciones, si conserva el trabajo de intuición todos los días. Hay que estar cambiando, sin perderlo al mismo tiempo, sin que pierda frescura. Yo escribí una comedia musical, entre paréntesis, que es para ser dada en los Estados Unidos, porque es “soi-disant.” Prometeo llega a Estados Unidos a buscar la parte perdida de *Prometeo* en una biblioteca de alguna universidad norteamericana, porque él sabe que la última parte que se le perdió a Esquilo era una pieza de reconciliación con la divinidad. Ya está harto de que los buitres le coman el hígado y quiere estar en paz con los dioses, que son los Estados Unidos, al mismo tiempo. Entonces, se arma una comedia musical.

Algunos poetas y novelistas como Asturias, Neruda, Octavio Paz, Carlos Fuentes y, recientemente, Vargas Llosa han escrito para el teatro. Y sucede que en Francia han tenido mejor acogida, incluso, que los propios dramaturgos latinoamericanos. ¿A qué atribuyes tú esta acogida y cómo explicas el hecho de que ellos se interesen también por escribir teatro?

Yo creo que los poetas están muy cerca del fenómeno teatral, por lo que implica el “raccourci.” En cuanto a la acogida como dramaturgos, se debe a que ya son conocidos en Francia, porque hay un conocimiento anterior. Eso ayuda muchísimo, allana el camino enormemente. Yo vi *Torotumbo* de Asturias. Era una cosa muy linda.

¿No te parece que todos estos poetas o novelistas han escrito un teatro que a veces es más imaginativo y más libre que el de los propios dramaturgos latinoamericanos?

Sí, por suerte . . . porque son grandes poetas, son grandes creadores. Entonces, no se pueden aburrir ellos, para empezar. Yo creo que el mito es lo que le da al teatro las alas. Cuando uno se coloca en el mito entonces uno puede volar. No hay nada más real, más preciso, más científico que el mito. El mito no engaña. El mito no lo haces tú, lo hace un pueblo. Entonces, ahí ya

hay una prueba muy eficiente, para no errarle. Si te colocas detrás del mito estás seguro que puedes llegar a algo.

En América Latina se han escrito muchas obras que están inspiradas en mitos griegos y, sobre todo, hay un país que se lleva las palmas en eso: México. Hay una cantidad enorme de obras que recrean mitos griegos, pero el común demonizador es que hay una actualización de aquellos mitos y también una especie de nacionalización de los mismos. Parece ser que cuando los autores abordan un mito es siempre para recrearlo o para dar su propia interpretación.

En *Latin American Trip* hay mucho de la tradición griega. El mundo exo y esotérico, esa mezcla, ese juego entre el mundo exterior y el mundo interior. Ese doble nivel que está siempre ahí. Lo privado y lo público. Todo eso. Eleusis fue para mí una puerta abierta. Yo he trabajado mucho tiempo en eso. La cosa iniciática que de pronto es rota por lo crasamente material. En la obra, toda esa serie de intervenciones de los "marines." Si la pieza está bien hecha se sale a un mundo completamente esotérico para dar con esa realidad, con esa cosa completamente cruda.

Tú utilizas también elementos que son propios del teatro documental, pero que se imbrica muy bien a lo poético.

Exactamente. Ahí es cuando adquiere su valor, si está bien puesto.

A través del teatro sigue pesando no sólo la forma teatral griega sino que los grandes mitos del teatro griego, ¿no te parece?

Sí, estoy seguro. Yo los utilizo. En *La selva*, hay un momento en que se encuentran Antígona y Sócrates, en un momento de clarificación de la pieza, que es un magma, una especie de caos, el caos latinoamericano y, de pronto, aparecen ellos dentro de esa selva para dar sus puntos de vista.

Se ha hablado también de la búsqueda de un nuevo Orfeo político, a propósito de Latin American Trip.

Ah sí, eso me interesa en la medida en que está el mundo interior y el mundo exterior, en que todo el fenómeno político es un fenómeno externo, que es también una facilidad decir eso, una comodidad. Juntar esas dos cosas es un poco la pieza.

Y todo ese teatro de urgencia que se hace en América Latina, ese teatro que bordea siempre el realismo, el "teatro político." ¿Tienes afinidad con esa forma teatral?

No. Y, además, yo ya no estoy ahí, entonces no vale la pena que yo haga eso estando aquí, tan fuera de foco. Mi problema y mi cometido son más bien reflexionar sobre el fenómeno teatral latinoamericano, si quieres. Pero está bien que la gente lo haga. Si estuviera ahí, seguramente que un día u otro lo haría, sin dejar de hacer las otras cosas.

Tú me hablabas del influjo que tuvo tu conocimiento personal de Peter Brook que es un gran director, pero, a propósito de tu teatro, también se ha hablado de una cierta afinidad con Artaud.

Eso yo no sé bien, porque claro, escribir una pieza sobre Moctezuma cuando él estuvo en México y que hizo, digamos, su "quête" de México . . . yo entiendo que la gente pueda decir eso, pero yo no veo mucho. . . . *La conquête du Mexique*, yo la leí un día, no sé si contemporáneamente cuando escribí *Moctezuma* o no, pero me resultó prácticamente ilegible.

Pero, su visión del teatro, a través de la lectura de El teatro y su doble ¿te aportó algo?

Sí, yo me encontré muy bien con Artaud, con esa obra, pero después pasó muy rápidamente. No viví años con Artaud. Habré vivido un invierno o un año.

¿Tu lectura de Brecht?

Enfriar y enfriar continuamente, yo no veo cómo. . . . El lo necesitaba, porque, bueno, el Nacional-Socialismo estaba allí y era una especie de tango instalado, lo que podría ser el tango en Argentina. Y no necesito tanto enfriar. Con *El círculo*, con *Madre Coraje*, lo pasó muy bien. Yo no busco la lectura de Brecht. El *Diario* de él me interesó mucho, porque era un poeta, un gran poeta.

Una última pregunta. ¿Tú has tenido la posibilidad de regresar a Argentina?

Sí, privadamente, pero hace ya mucho tiempo, en el 71 fue mi último viaje, o sea que ya las cosas han cambiado mucho.

Y actualmente, ¿piensas volver a vivir en Argentina?

Si las cosas cambian, por qué no, si hay una apertura. Se puede volver por un tiempo y ver qué pasa.

*Université de Franche-Comté
(Besançon)*

Notas

1. Lavelli ha adquirido hace algunos años la nacionalidad francesa.
2. Una información más amplia, en nuestro artículo: "Apuntes sobre el teatro latinoamericano en Francia desde 1958," *Caravelle* (Toulouse), no. 40, 1983.
3. Buenos Aires: Cooperativa Impresora y Distribuidora Argentina, 1959.
4. Buenos Aires: Editorial Leonardo, 1962.
5. Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, no. 75, 1971 (versión francés). Caracas: Monte Avila Editores, 1978 (versión española).
6. Paris: Gallimard, 1969.