

Escuela de vida: Una conversación con Martín Rejtman y Federico León¹

Cecilia Sosa

¿Una clase de teatro o una teoría de la revolución? *Entrenamiento elemental para actores* es una obra pequeña, perfecta, casi imposible. El resultado de un encuentro impredecible entre dos directores mañosos, obsesivos, casi un milagro surgido por encargo. Extirpada a las burocracias de un canal oficial, *Entrenamiento* emergió como pieza anticanon. Con niños como estrellas y un profesor excéntrico, dueño de saberes inclasificables, como figura antológica, el film —o mejor, el telefilm— tiene momentos de imprudencia pasmosos capaces de generar risas incontenibles. Lúdica y a la vez extrañamente literal, *Entrenamiento* no es solo una improbable clase de actuación en sesenta minutos para niños-actores sino una escuela de vida para todo su público. Convertida en objeto de adoración, años después, la película se transforma en libro.

Entrenamiento parecería surgir de algún designio fatal de la cultura oficial argentina. En 2008 un grupo de productores de Canal 7, con Claudio Morgado a la cabeza, tuvo una idea profética: convocar duplas de directores de teatro y de cine para armar un trabajo conjunto en televisión. La iniciativa anticipó un cruce de géneros que hoy sucede de manera casi orgánica en el circuito local. En total, se formaron once duplas.² Todas las producciones salieron al aire salvo una: *Entrenamiento*....

Entrenamiento podría ser la primera obra sobre estudios de performance en Argentina, en la que además resuenan solapadamente las personalidades más veneradas —y golpeadoras— del mundillo teatral local. En sí misma, es un estatuto ético político sobre la figura del actor contemporáneo y también una guía apócrifa sobre el advenimiento de un nuevo superhombre.



Cartel diseñado por Germán Ruiz

Empecemos por el principio: ¿quién convocó a quién?

Federico León: Canal 7 llamaba a los directores de teatro y cada director tenía que elegir uno de cine. La lógica de la propuesta era que el teatro traía la dramaturgia y el cine la imagen.

Martín Rejtman: Partían de esa distinción: que al cine le falta dramaturgia, que entiende de imagen, pero que no entiende de actores. La idea era que el dramaturgo podía suplir esa carencia del cine.

León: Tenía ganas de trabajar con Martín hacia un montón pero no tenía nada escrito.

Muchos de los proyectos finalmente estrenados fueron concebidos como obras de teatro que eventualmente se transformaron en telefilms. En el caso de la dupla León-Rejtman, el proceso tuvo un devenir diferente.

Rejtman: Los proyectos por encargo se suelen hacer rápido, como diciendo, “No voy a desaprovechar una oportunidad para hacer algo creativo y al mismo tiempo ganar un poco de dinero con una producción ya resuelta”. Para nosotros fue distinto. Estuvimos un año y medio escribiendo. Teníamos que encontrar lo que queríamos hacer.

¿Por qué decidieron trabajar con chicos?

Rejtman: Es una idea de Federico. Él decía que no existía una escuela de teatro en la que a los chicos se les enseñara a hacer una escena de Chéjov, por ejemplo. Que siempre los hacían jugar y se los trataba como niños. Que nunca se les enseñaba teatro. Era teatro para niños, como si fuera otra cosa.

León: Como si fuera un género aparte.

Fabían Arenillas
Carlos Buzaluppi
Ulises Burcovich
Luca Damperat
Matias Delgado
Paula Egedechman
Melanie Gliguani
Agustín Puceto
Milena Parvosnik
Lorena Reynoso
Sage Scippo
Brian Schel
Candelaria Tania
Micaela Vaga
Ivan Vitale
Julian Zúñer
Silvina Ezaso
Alicia Ferretti
Guillermo González
Carolina Marotta
Nora Padin
Pablo Pejoto
Luis Schel
Fabian Tania
Mario Zúñer
Paula Acuña

Guiño y dirección
Federico León - Martín Rejtman
Roda Cine
Rosa Martínez Rivera - Violeta Bava
Producción ejecutiva
Rosa Martínez Rivera
Asistencia de dirección
Adrián Laberman
Coordinación de producción
Julieta Segreti
Fotografía
Gustavo "Chico" Nakamura
Montaje
Martín Mainoli
Karina Flomenbaum
Post producción de sonido
Catriel Videola

entrenamiento elemental para actores



Martín Rejtman

Rejtman: Antes de que surgiera el proyecto, yo había trabajado en [la Fundación] PROA como tutor del proyecto de una costarricense que tenía una niña como protagonista. La llevé a ensayar escenas a la escuela de teatro para niños de Nora Moseinco. Ahí vi algunas clases. Federico después vino con esta idea.

Los chicos que integran el elenco tienen trayectorias heterogéneas. Para empezar, se formaron en escuelas diferentes: un centro cultural de Parque Chacabuco, la escuela de Moseinco, la de Helena Nesis y la de Reina Reech. Rejtman y León

fueron a ver muestras a todas las escuelas y después convocaron un casting.

León: El inicio tuvo más que ver con algo que también está presente en *Copacabana*, algo que a Martín no le pertenecía; los chicos y Martín son dos mundos diferentes. No porque haya o no trabajado con chicos antes, sino por lo que a él le pueda despertar un chico.

Rejtman: En *Copacabana* saqué prácticamente todo el material en donde había niños porque llamaban demasiado la atención. Para mí los chicos son la espontaneidad y yo estoy acostumbrado al control. Suena medio raro pero es así. Había que encontrar la manera de controlar la espontaneidad sin perderla completamente.

León: Había que desarmar un poco esa idea de que un chico es espontáneo y entonces hay que aceptar todo lo que nos proponga porque va a ser imprevisible, fresco. Había una tensión, algo ríspido entre ese material, que nos proponía una cosa, y nosotros, que teníamos que llevarlo a otro lugar. Eso estuvo muy presente. Finalmente apareció un terreno común, común a todos, a Martín, a los chicos, a Arenillas, a nosotros.

Sin duda, ese imponderable profesor, reconcentrado y extremo, que burla y hace estallar estereotipos, encarnado por Fabián Arenillas, es una de las grandes invenciones de la película. Rejtman había trabajado con él en Los

guantes mágicos y le gusta definirlo como “alguien que está en el mundo del teatro desde antes del nuevo teatro argentino”.

Rejtman: Antes de venir al set, los chicos estaban medio enloquecidos; las chicas en un camarín y los chicos en otro. Cuando los juntábamos para hacer las escenas grupales era un caos. Tuvimos momentos de gritos desaforados para tratar de contenerlos. Cada miembro del equipo tuvo su escena.

León: Y al mismo tiempo los chicos se entusiasmaron y conectaron. Hubo algo que se transmitió. Hubo un encuentro. Los chicos tenían dos directores y cada uno armó con ellos una relación muy diferente.

¿En qué difería la relación de cada uno con los chicos?

León: Y... Martín les llevaba regalos, globos...

Rejtman: Los llevaba al zoológico (risas).

León: Se sigue viendo con todos (risas).

De todas las duplas convocadas, Entrenamiento tal vez sea la que más ajustadamente respondió a la consigna. Puso literalmente en escena ese encuentro entre cine y teatro que configuraba la propuesta original. El resultado es un ensamble perturbador donde ambos géneros comparecen en una comunión siempre desencajada.

Rejtman: La primera escena de la película muestra a los chicos en sus casas haciendo ejercicios; la última es un videomontaje que parece espiar la vida cotidiana del profesor. Entre esas dos puntas está tematizada la convivencia.

La sorprendente concurrencia de géneros que propone Entrenamiento podría leerse como una teoría sobre el teatro y el cine argentinos, como una intervención crítica sobre los modos de hacer arte o como un seudomanual de actuación que dialoga con cierta gestualidad masona de la comunidad intelectual local.

León: Partimos de un imaginario que tiene que ver con el teatro pero que en algún momento también lo trascendió. También hubo muchas charlas sobre yoga. La película fue una mirada sobre otras películas, sobre el teatro, sobre el arte en general y también sobre nuestras conversaciones acerca de todo eso. En un momento un título posible era *Conversaciones sobre el arte*.

Rejtman: Un poco pretencioso.

León: Era una cierta subjetiva del profesor, como si él hubiera elegido ese título.

Rejtman: También hubo otro título que era *¿Cuántos años vamos a tener?* Fue una de las frases que salió de uno de los chicos en los ensayos.

León: Uno de los chicos preguntó cuántos años iban a tener ellos en la película.

Rejtman: El título final parafrasea el libro de Paul Hindemith *Entrenamiento elemental para músicos*.



Federico León

En Entrenamiento lo físico parece estar siempre en primer plano. Al comienzo del telefilm, el profesor muestra en clase una escena de Ponette (1996), aquella película francesa dirigida por Jacques Doillon que cuenta la historia de una niña huérfana que perdió a su madre en un accidente de auto. En la escena elegida, Ponette llora en una iglesia. Tiene un brazo roto. El profesor realiza una disección milimétrica de ese llanto frente a sus alumnos. Hay una atención biologicista, casi darwiniana, por el detalle que prescinde de todo

sentimentalismo. Una estética de la literalidad y una apuesta por la mimesis como detonante de la metamorfosis que supone todo aprendizaje. Uno a uno, los chicos repiten la escena usando el cabestrillo de brazo roto.

León: Todos los ejercicios que están en la película se hicieron. Los ensayos eran eso: no tanto ensayar escenas o cierto guión sino hacer los ejercicios. Hay ejercicios de yoga, otros de mis profesores de teatro y otros inventados. También hay algunos de los que hago en mis clases —el de la visualización, por ejemplo, que trabaja sobre los recuerdos conducidos. También hay otros que Martín había visto en la escuela de Moseinco, como el de la entrada y salida de la puerta. El ejercicio de la escalera es un clásico de Norman Briski.

Rejtman: El ejercicio de la escalera se hizo mucho durante los ensayos. La diferencia grande para mí fueron los ensayos. Yo no improviso nunca. Parto de un guión y lo que hago es poner en escena esa idea. En este caso hubo mucho trabajo de ensayo con los chicos y con Fabián. También muchas improvisaciones. En un punto yo decía, “Basta, no quiero ensayar más”.

Federico siempre decía que había que seguir, que íbamos a encontrar cosas nuevas. Era una aproximación diferente.

León: Hubo algo muy real en la película: el proceso más allá del guión se atravesó con los chicos. Había que silenciarlos, lograr que estuvieran concentrados, entendiendo. Hay un ejercicio que consiste simplemente en quedarse parados. Los chicos se quedan quietos sin hacer nada. Y todos se pelean por participar. No sé si eso estaba en el guión. Los chicos estaban en un estado de excitación general. Fue mantener algo de ellos al servicio de otra cosa.

Rejtman: Tal vez por eso tanta gente toma la película como un documental. Los chicos tienen sus nombres reales y los padres de los chicos son los padres de los chicos. Las primeras escenas las filmamos en la casa de ellos y el final es en la casa de Arenillas. Pero todo está absolutamente ficcionalizado. Una vez presenté *Entrenamiento* junto con *Copacabana* y tuve que aclarar que una película era un documental y la otra no. Genera esa ambigüedad.

León: En España pasó lo mismo. Se mostró en una escuela de teatro como parte de un festival. El comentario general fue “qué bueno el documental”.

Rejtman: Como si las clases fueran clases de teatro reales.

León: En la película hay una teoría sobre el teatro que nosotros compartimos y en muchos de los casos tiene que ver con el imaginario que estábamos construyendo entre nosotros.

Rejtman: De allí armamos algo que no existe: clases improbables en las que el profesor habla con los chicos como si fueran adultos o gente con formación universitaria.

León: La premisa es que son un grupo avanzado, un tercero o cuarto año de algo. La película arranca empezada; sigue un proceso particular de un grupo de personas que están juntas hace un montón de tiempo. Los chicos están totalmente sintonizados con esa forma de trabajo. La de Sofía es una mirada nueva sobre ese mundo, es la que no encaja, la que no funciona dentro de ese sistema. Es un estereotipo —la chica de la televisión, la rubiecita, la efectiva.

Rejtman: Alguien me contó que estaba en la cola del BAFICI [Buenos Aires Festival Internacional de Cine independiente] y una chica rubia se acercó con su mamá y pidió entradas para *Entrenamiento*. El pibe de la boletería le dijo que la película se había proyectado hacía tres años, pero ella insistía: “Cómo puede ser, por lo menos el DVD deberían tener”, decía.

León: ¿Era Sofía?

Sí, era Sofía, la pequeña estrella, la imagen del histrionismo. Sofía es también la niña-actriz que, en una de las escenas más hilarantes de la película, cae

estrepitosamente por la escalera briskiana, como puesta en acto del derrumbe perfecto, escandaloso, de todo virtuosismo. Después de todo, Entrenamiento no premia a la élite sino una experiencia, una disciplina, casi una gimnasia. Tal vez por eso el entrenamiento es casi revolucionario.

¿Cómo fue trabajar en Canal 7?

León: Fue lo más complicado. Incluso para los productores que lo pensaron. Ellos tenían una charla con nosotros y después la realidad era otra. Eso atentaba contra la calidad de la obra.

Rejtman: Cuando empezamos a conocer el canal y a ver cómo funcionaba, nos preguntamos si era posible hacer esta película ahí o si teníamos que probar otra cosa. Para mí lo más interesante fue hacer televisión. Había un clima muy adverso. A veces sentíamos que había algo de conspiración, que estaban esperando que todo saliera mal. Había miradas, comentarios, una sorna constante, un deseo de que todo fracasara. Sentimos un desprecio por estar haciendo algo diferente al noticiero. No tanto en lo temático o en lo artístico sino en los procedimientos. Nosotros veníamos a interrumpir un ritmo y una especie de abulia que se vive en ese lugar. Tuvimos escenas horribles con un montón de gente. Hubo escenas de gritos con la escenografía. Nuestra productora lloraba. Hubo momentos muy violentos.

León: La dinámica la fuimos encontrando estando ahí adentro. Dirigíamos desde atrás del set, con micrófono. Era rarísimo. Una forma de trabajo que no tenía nada que ver con lo que yo estaba acostumbrado, que era estar ahí, con los cuerpos. Había mucha distancia. Pero en algún momento empezó a funcionar.

Rejtman: La construcción del espacio fue interesante. Uno no se cuestiona mucho esa sala, un espacio negro, neutro. Nosotros queríamos grabar en una sala chica del teatro IFT pero no pudimos. Un momento que a mí me gustó mucho fue cuando tomamos la decisión de reproducir esa sala del IFT en el canal. El mismo proyecto nos llevó a otro lugar, no creíamos que eso iba a ser posible.

León: Filmamos todo en diez días. No podíamos superar la cantidad de horas que se puede filmar con chicos. Todo se hizo a un ritmo muy distinto al que hubiéramos elegido nosotros.

Rejtman: Por diez días vivimos ahí adentro. Hicimos todo en el canal, salvo el video de Arenillas, que lo filmamos por separado con un equipo totalmente distinto.

El proyecto fue terminado para Canal 7. Tal vez obedeciendo a algún destino superior, nunca se estrenó. La película se mostró por primera vez en el BAFICI 2009 en una función con los padres y los chicos.

Rejtman: Aplaudieron como locos, ¿te acordás? Fue una función genial.

León: Sí, fue muy buena.

Rejtman: Los chicos estaban enloquecidos. Habían estado esperando el estreno durante mucho tiempo. Los estrenos son siempre un poco así. Ellos estaban a los gritos.

León: Además estaban más grandes. Hacía mucho que no los veíamos.

Luego de aquel breve paso por el endogámico y autocelebratorio festival porteño, Entrenamiento finalmente se estrenó en El Camarín de las Musas, una clásica sede del teatro independiente en el barrio del Abasto. La sala elegida resultó la coronación perfecta para el diálogo de géneros que propone la película: un cine dentro de un teatro. Acompañando y amplificando las resonancias documentales del telefilm para la proyección —o tal vez habría que decir función— el público debía acomodarse en gradas muy parecidas a las que ocupan los jóvenes aprendices durante los encuentros con su gurú. Luego de cuatro meses, la película se transformó en objeto de culto, y no solo en el mundillo cinéfilo y teatral.

Rejtman: Siempre que se muestra la película hay algo bueno en las proyecciones; generan un clima interesante. En algún momento pensamos hacer un taller de cine para chicos con la película.

Entrenamiento tiene un efecto expansivo; funciona casi como un entrenamiento para su propio público.

Rejtman: La ves y salís actor (risas). En la película se habla en algún momento de la risa idiota del público, de cómo sobreactúa. En el BAFICI o en el Malba el público se ríe el doble que en una función de cine normal. Hay algo de querer mostrar que sos cómplice en eso. *Entrenamiento* pone al espectador en su lugar, o al menos intenta cambiarlo de lugar.

León: El público se ríe pero también ve gente trabajando en algo serio. Hablábamos bastante de ese método radical, casi utópico. También tiene algo de viejo en algún sentido, como de los sesenta o setenta, algo de ese espíritu revolucionario. En algún sentido es una película que todavía cree que puede transformar a las personas.

Rejtman: Creo que el humor reside en parte en el contraste entre la seriedad del profesor y los chicos. Uno no está acostumbrado a eso. Algu-

nas cosas resultaron más graciosas de lo que pensábamos. Lo peculiar de *Entrenamiento* es que el humor está presente todo el tiempo pero no es una comedia; el registro es otro.

León: También hablábamos de la idiosincrasia del profesor de teatro argentino. Hay algo tan estricto que hasta hace pensar en *Kung Fu*. El que vive ese proceso tiene muchos momentos de crisis; no sabe bien adónde lo va a llevar todo eso. El profesor, con su silencio y con su práctica, le pide que confíe. Hay un diálogo con esas idiosincrasias, con ese funcionamiento e imaginario. Cuando avanzábamos, había una mirada algo extraterrestre de Martín. Él conectaba por otro lado. Eso estaba bueno; lo sacaba de aquello más anecdótico de reconocer a nuestros profesores de teatro.

Rejtman: Yo no tenía ese preconceito porque es algo que no conozco.

León: Martín lo relacionaba más con el yoga, como un tipo de enseñanza o de relación. Discutimos bastante sobre eso y el cruce fue bueno.

Los diálogos con técnicas del yoga incorporaron nuevos desafíos para los jóvenes actores. “Relajen los dientes”, pide el maestro al final de una de sus clases.

Rejtman: Siempre hay un momento donde el instructor de yoga te pide que relajes algo imposible.

En 1918, el filósofo alemán Walter Benjamin escribió Programa de un teatro infantil proletario. Eran tiempos de comunismo y de guerra y Benjamin vislumbraba el inicio de un fin: el germen de otro mundo posible. El texto fue escrito a pedido. La destinataria era Asja Lacis, una revolucionaria nacida en Letonia, fundadora de un teatro infantil en Orel que buscaba darle fundamento teórico a su labor. El filósofo, se dice que por amor, aceptó. El texto tuvo dos versiones: la primera, aparentemente incomprensible; la segunda, encontrada entre las obras póstumas del autor y con solo cinco páginas. En aquel extraño programa-manifiesto, Benjamin escribe que el teatro es el ámbito por excelencia de formación del niño revolucionario: “Nada considera la burguesía más peligrosa para los niños que el teatro”. Y también: “El teatro, por ser arte perecedero, es infantil”.

Casi un siglo después, Entrenamiento pareciera reescribir aquel texto revolucionario. De algún modo, el telefilm también funciona como un manifiesto que, antes que formar actores, parecería fundar una nueva especie de lo humano. Algunas de sus máximas son sorprendentes: “Con hambre y con frío no se

puede actuar”; “El dolor está por encima del miedo”; “La gran ventaja de un niño es que es el único que puede hacer de niño con naturalidad. Por lo tanto, sus grandes competidores son los animales”; “Hay que desprenderse de lo que ya sabemos. Hay que probar otras caídas”; “El virtuosismo puede arruinar no solamente a un actor; también puede arruinar una vida”; y hasta “Aprendan a no ser únicamente protagonistas. Sobreactúen el rol secundario”. En los imperativos categóricos de Entrenamiento parece resonar un programa revolucionario proyectado al futuro: un materialismo radical basado en el cuerpo, sus afectos y sensaciones más primarias. En fin, otra relación con el mundo.

León: Algo que estaba presente en nuestras charlas era cómo formar personas. Algunas de las cosas que se prueban en la clase tienen que ver con cosas que a mí me gustaría probar en la vida. Tal vez sea algo que tenga que ver con la tolerancia —si me pegan, no pego—, con aceptar, con escuchar, con no hacer las cosas como me parece que deberían ser sino entregarme a lo que sucede. Creo que eso es tanto para el teatro como para el cine y para la vida.

Más que una película sobre el oficio de la actuación, Entrenamiento aparece como manifiesto sobre los cruces entre teatro y vida. En esa clave, dialoga con saberes que no solo forman parte del mundo teatral sino de los más amplios mundos de pertenencia social y afectiva. De modo incierto sugiere que los cuerpos saben más allá de su propia voluntad y que ese saber preindividual y preverbal tiene que ver con la acumulación, con el contacto y hasta con cierta forma de contagio —eso que en la película aparece como el “cuerpo intuitivo”.

Rejtman: Me gusta la escena donde uno de los chicos dice, “¿Ya estamos actuando, profesor, en todo lo que hacemos?” El profesor pide repetir la escena. Les dice, “Vos hacés de mí y vos hacés de vos”. Me gusta que tuvieran que memorizar la letra y repetir esa escena, que es simplemente un cambio de rol. El profesor cierra diciendo, “Hoy terminamos acá”. El broche de oro es la mirada entre ellos: los chicos miran el reloj como diciendo, “¿cómo, ya terminamos?” Como si fuera el cierre de una sesión de análisis lacaniano.

Los jóvenes aprendices conducidos a un punto crítico de análisis, parten meditabundos.

Rejtman: Exacto.

León: En esa escena uno ve algo en tiempo presente. Las clases de Arenillas suelen ser más retóricas, como el enunciado de una teoría. Pero en

esta otra escena de pronto ves el proceso; no se alude a otra cosa sino que lo estás viendo ahí. Pasa algo parecido en la escena en la que Matías baila. Es una intervención muy concreta, un chico aparentemente muy tímido que a partir de un ejercicio logra liberarse. La película lo muestra en tiempo real.

Quizás el contrapunto de todo aquello sea la clase en la que Carlos Portaluppi sorprende como profesor reemplazante y el programa radical del niño-hombre nuevo se diluye en una sucesión de lugares comunes. La escena abre con una suerte de casting en el que cada niño-actor se presenta, listando nombre y edad y reponiendo un estado de normalidad que, a fuerza de contraste, aparece como puro gesto vacío.

León: Todos participamos alguna vez de algún taller donde en algún momento hay que presentarse.³ Es algo universal, no solo específico al teatro. La clase del profesor invitado es lo que se suele pensar como una típica clase de teatro para chicos. En cambio, hay algo en la radicalidad de Arenillas que no contempla las consecuencias de su método.

Rejtman: No hay una negociación con el mundo.

León: Es como si dijera, “Si termino con dos, termino con dos y esos dos valen más que una escuela de cien alumnos”. No hace algo que funciona: no hay muestra de fin de año, no hay clases abiertas...

Rejtman: Y habla en un tono amenazante. Por ejemplo, le dice a Sofía, “Esto que hacés acá no lo va a ver nadie, ¿entendés? Nadie”. Hay algo extremo en todo eso.

Incluso los padres, inicialmente amotinados ante la ausencia completa de concesiones, aplausos y reconocimiento público para sus pródigos, terminan capturados por esa pedagogía tan utópica y experimental como incierta.

León: Algo que vos decías bastante, Martín: no hay nada progresivo.

Rejtman: Claro, es sumergirte directamente en ese mundo. Mi formación en cine fue un poco así. De chico iba a ver películas a la cinemateca que eran completamente imposibles de entender para un chico de trece años. Pero las veía y algo absorbía. Me parece que tiene que ver con esa misma situación. Como cuando de chico empezás a leer a [Vladimir] Nabokov y te parece que no entendés, pero a la vez vas aprendiendo un idioma.

León: Las cosas entran un poco por acumulación. Hay una parte tuya que entiende y eso se va a manifestar con el tiempo. Hubo algo delicado que se fue encontrando en los ensayos y también durante el montaje. Tenía que ver con que el profesor no quedara como un loco, que esa relación que construye

con los chicos no fuera simplemente seguir a un tipo enajenado en su propio proceso. Y eso de alguna manera se logró. Fue algo de la escucha, sobre todo en el comienzo cuando el profesor les habla de [Lev] Kuleshov y el perro de [Ivan] Pavlov. Por la manera en que los chicos escuchan, uno puede ver que el trabajo del profesor está funcionando. *Entrenamiento* trabaja sobre el aprendizaje; en algún momento también prescinde del teatro.

¿Cómo eran ustedes de chicos?

Rejtman: Yo tenía el pelo lacio, flequillo. Era muy flaco, como ahora. Pero también tuve un período que engordé mucho, a los nueve, diez años. Era gordo, con pelo largo y rulos. En esa época era bastante hippie; además del pelo largo usaba medallones. También hacía cerámica.

Rejtman no solo moldeaba jarrones en casa de su vecina Beba, a cargo de las clases.

Rejtman: También iba a una escuela a contra turno que se llamaba Sentir y Pensar, una escuela mítica en Caballito. Nos pasaban películas, aprendíamos a hacer cine; aprendíamos a hacer cosas de adultos. Era una escuela experimental fundada en 1964 por Lucho Herman, un dibujante y escritor, dedicado a la docencia informal. La experiencia se extendió hasta 1971. Estaba basada en la creatividad, la experimentación y la autogestión. Cuando salió mi primer libro, *Rapado*, Lucho me escribió. También iba a aprender francés y al Collegium Musicum.

León: Yo iba al Labardén cuatro veces por semana. Hacía folclore, teatro, cerámica. Para mí estaba buenísimo. Bailaba *El gato*, chacareras, tocaba el bombo. En los actos de la escuela tenía un rol de organizador. Antes del Cievyc, filmaba con una cámara que tenía mi papá. Los sábados y domingos hacía películas.

Años más tarde, en 1994, Rejtman y León se conocían en la escuela de cine y televisión del Cievyc. Rejtman era profesor y León alumno.

Rejtman: Me acuerdo de una presentación de trabajos donde Federico mostró el suyo. Después se quejó muchísimo diciendo que si le hubiera mostrado eso a su familia habría tenido devoluciones mucho más interesantes. No recuerdo sus trabajos. Cuando fui a ver *Cachetazo de campo* (1997) fue una revelación.

León: En el Cievyc yo tenía diecisiete o dieciocho años. Éramos pocos y no se había armado un grupo de trabajo. Por eso dejé de hacer cine en aquel

momento. Me parecía importante encontrar un grupo con el que pudiera tener afinidad, independientemente de lo que estuviera haciendo. En el teatro lo encontré mucho más rápidamente.

En 2009, después de filmar Entrenamiento, León y Rejtman dieron clases juntos en la Universidad Di Tella dentro de un programa de formación para artistas plásticos. La idea partió de un taller que León había dado en el Centro Cultural Rojas cuando trabajaba en Museo Miguel Ángel Boezzio, un museo en vida de un excombatiente de Malvinas que también fue el despertar del ciclo Biodrama creado por Vivi Tellas.

León: En el Rojas había armado un taller de teatro a partir de objetos personales. Los alumnos tenían que organizar una presentación con esos objetos.

Para el taller del Di Tella, Rejtman y León ampliaron la propuesta original.

Rejtman: Resultó algo totalmente imprevisible. Cada encuentro se armaba en función de lo que había pasado en el anterior. Fue raro y estimulante.

León: Los trabajos tomaron formas muy diferentes. Los objetos y la obra de un participante se relacionaban de alguna manera con la del otro. Un artista podía curar la obra de otro participante.

Entrenamiento no solo fue un encuentro de géneros, sino una apuesta al trabajo en común, casi una teoría sobre la amistad.

Rejtman: Llevó tiempo; fuimos armando distintas cosas. Lo que quedó en la película son cosas con las que los dos estamos de acuerdo. Hubo un acuerdo en estar de acuerdo.

León: Trabajar compartiendo fue algo nuevo para mí. En *Estrellas* había trabajado con Marcos [Martínez], pero el proceso fue muy distinto. Lo más difícil fue el final. Había tomas que hacíamos con dirección de Martín y tomas que hacíamos con dirección mía.

Rejtman: Un día me desperté y me di cuenta de que en una escena Arenillas miraba para el lado equivocado. Hubo que volver a filmar.

León: Hay algo sobre la actuación que también compartimos con Martín. Tiene que ver con un relato que se desarrolla independientemente de lo que el actor hace o entiende. No es que en las películas de Martín se actúe parecido a mis obras, pero hay una especie de concepto o idea que está ahí.

Rejtman: Las obras de Federico son todas diferentes. Me parece que la que más me gusta es *El adolescente*. Hay una forma de invención caótica que me atrae mucho, un estado de la obra. Eso es algo que aprendí trabajando con

él: la obra es un estado; no solo los actores están en un determinado estado. *El adolescente* remite inmediatamente al estado adolescente, un estado de caos constante, de creación y descubrimiento al mismo tiempo.

León: Me gustan todas las películas de Martín. *Rapado* fue la primera que vi. Fue en la sala Lugones. Yo empezaba a hacer cosas. Fue una película que me influyó mucho. Encontré algo.

Rejtman: Me acuerdo de que me viniste a hablar. Veías cosas muy cotidianas. Me hablaste de la relación con el hermanito.

León: Es raro lo que te queda de algunas películas. A veces son detalles intrascendentes. De una película de Tsai Ming-liang me acuerdo de la protagonista colgando el cartel de una inmobiliaria. Cuando en *Entrenamiento* los chicos le preguntan al profesor qué actor le gusta, él no sabe qué decir. Para mí es un poco así: si me preguntás qué películas me gustan, te puedo nombrar muchas, pero nombrar una es más complicado. Es como si tuviera que cerrar algo.

Rapado abrió el campo en un sentido muy literal. Su minimalismo extremo, la ausencia casi de diálogos y su humor lánguido, hasta sombrío, crearon una poética nueva en el cine argentino. Veinte años después, el tono Rejtman sigue haciendo escuela. ¿Y ahora?

Rejtman: Ahora estoy con una película, un libro y también con otro proyecto de película. Las películas son embrionarias.⁴ El libro está casi terminado; son tres cuentos largos, medio deformes. Tiene muchos personajes, más erráticos. La película que quiero filmar este año también tiene algo de eso. Son historias que van girando de un grupo a otro. Siempre trabajé por grupos por edad. En *Rapado* eran adolescentes, *Silvia Prieto* de veinte y pico, *Los guantes mágicos* casi cuarenta. Ahora mezclé todo. Todo es menos redondo.

En el mágico dispositivo de Yo en el futuro y ahora en la extraordinaria mega-producción de Las multitudes, León también trabajó y trabaja con grupos de distintas edades —niños, adolescentes, adultos, ancianos—, series biológicas que se repiten, conjuntos que aparecen exponencialmente reproducibles. Es una biopolítica de las pasiones humanas donde las generaciones se cruzan y una nueva forma de ser con otros parecería posible.

León: *Las multitudes* gira en torno a 120 personas anónimas de distintas generaciones que empiezan progresivamente a singularizarse. Asistimos a los encuentros y desencuentros amorosos de una multitud.

En ese colectivo móvil e incierto que integran los 120 actores en escena, vibra un principio utópico de la política. En esta desmedida fábula de lo público se ensaya otro modo de la convivencia, donde lo colectivo se vuelve extrañamente íntimo. Finalmente, el principio que une esa polis caótica y desobrada es el amor por el hacer-juntos y también por el teatro. Entre la multitud, hay también dos niños-actores de Entrenamiento. Uno de ellos, el genial Julián Zucker, está encargado de guiar actores y público en la construcción de un pasado y tal vez de un futuro en común.

El final de Entrenamiento es casi una obra autónoma: un video casero donde el profesor pone en escena su vida. Los alumnos, en una improbable clase final, por primera vez ven a su maestro en su casa, cepillándose los dientes, en una fiesta con su novia y hasta dormido como un niño sobre la ropa de los invitados. ¿Cómo llegaron a ese final?

León: No lo teníamos claro. Íbamos a mostrar un video donde se veía a Arenillas dando clases a otro grupo de chicos en Chile o en Brasil, haciendo el ejercicio de la escalera.

Rejtman: Otro final posible era el de *Ponette*. Teníamos pensado ubicar a la actriz de la película para que tuviera un diálogo por Skype con los chicos haciéndole preguntas.

León: La última escena iba a ser ella, Ponette ya grande, saliendo a caminar por París. Habíamos hablado con un amigo director de fotografía que vive en París para que filmara esas escenas.

Rejtman: Al final, terminamos mostrando al profesor en una situación en la que no podría haber estado. Lo queríamos a Arenillas caminando por el microcentro, vestido con un sobretodo elegante, como una persona que trabaja en la *City*.

León: Fue una decisión complicada. En la película hay un límite sobre qué se puede mostrar por afuera de la clase. Tal vez la escena que más cuenta es la fiesta. Es una fiesta real. Estaba todo el mundo.

Rejtman: El profesor parecería estar actuando de niño. En algún punto parecía que él hubiera organizado todas esas escenas y que hubiera inventado un personaje para los chicos.

León: Es su tesis final: el profesor se muestra como actor. Sale del estudio y al mismo tiempo se mira desde la clase con sus alumnos en un televisor.

Rejtman: En un momento dice, “En la boca tengo una birome”, como si estuviera mostrando algo genial. Eso también es adoctrinar (risas).

Entrenamiento elemental para actores *comenzó como un encuentro de directores de disciplinas distintas creando una obra nueva para televisión. El comienzo de una historia en común y el inicio de un mito. Después de años, registros y sacrilegios varios, aquel proyecto deviene en libro.*

León: Me gusta ese cierre. En algún momento teníamos pensado presentar *Entrenamiento* con ex-niños-actores contando su experiencia.

Rejtman: La idea era que en cada proyección hubiera un ex-niño-actor contando su experiencia. Queríamos que cada uno contara cuánto la película se acercaba o alejaba de su propia historia. Tal vez lo hagamos para la presentación de este libro.

CONICET-Universidad Nacional Tres de Febrero

Notes

¹ Esta entrevista fue publicada originalmente en *Entrenamiento elemental para actores*. La Bestia Equilátera, 2012.

² Las duplas de cineastas y teatristas fueron: Albertina Carri/Cristina Banegas; Adrián Caetano/José María Muscari; Paula de Luque/Ana Alvarado; Rodrigo Moreno/Vivi Tellas; Javier Diment/Luis Ziemkowski; Gustavo Postiglioni/ Norman Briski; Javier Olivera/Rafael Spregelburd; José Glusman/Ricardo Bartís; Sandra Gugliotta/ Javier Daulte; Diego Lublinsky/ Rubén Szuchmacher y Federico León/ Martín Rejtman.

³ Después del estreno de la película, Rejtman y León dictaron juntos un curso que se llamó “Cómo presentarse” en la Universidad Torcuato Di Tella.

⁴ En 2013 Martín Rejtman publicó su libro “Tres cuentos” y en 2014 estrenó el film “Dos disparos”.