Hector Alterio

por Hugo Paredero

EDICIONES
TRILCE

HECTOR ALTERIO

(más grande que su maldición y más grande que su destino)

Colección
ESPEJOS

Diseño de tapa:
Juan Angel Urruzola

© Ediciones Trilce
Juan Paullier 962, casilla de correos 12203
Montevideo - Uruguay

Hugo Paredero

Héctor Alterio

(más grande que su maldición y más grande que su destino)

EDICIONES
TRILCE

PROLOGO

ESPEJO CON DESTINO DE EJEMPLO

Primero, el sentimiento del final: haber sido espectador de la película que recordó Héctor Alterio sobre su vida. Mis prejuicios más carenciados temían que nuestras conversaciones se convirtieran en interrogatorios llenos de infiltraciones injustas... ¿Podía yo hacer más llevadera mi ambición de envasar su vida en un libro, sin despertar la menor desconfianza en las voluntades de su memoria?... El mismo me contestó todo eso y más. Los relatos de su mirada entregando cuerpo, color y sentido a su propia historia. El fue su primer espectador, a la vez que protagonista y director de sus recuerdos. Limpios, inocentes, los vidrios de mirarse.

Después de sufrir, en 1974, aquel ataque a su dignidad que le significó el exilio a España con toda su familia, la figura de Héctor Alterio adquirió una

honda capacidad simbólica. Alterio pertenecía a un país que por un lado ejercía la justicia de quererlo y admirarlo sin miramientos, pero que por su costado enfermo lo echó, amenazándolo de muerte. Intentar descifrar si fueron, aquellos, dos países en uno o un solo país confundido, suena a ilusión vencida, casi a despropósito. Más vale quedarse con la propina del destino, que la dejó. Por ella, y por andar por la tierra cumpliendo con el bello oficio de actuar, el pasaporte de Héctor Alterio ha adquirido características de escarapela. El pertenece tanto a Chacarita, el barrio en que nació, como a Buenos Aires, la primera ciudad que amó. Pertenece a la Argentina, país de un pañuelo en la mano para recibirlo todas las veces que vuelva, y otro en los ojos para llorar por todas las veces que se vaya. Pertenece a España, país que después de doce años se ha ganado el derecho de vivirlo también a dos pañuelos. Y pertenece a todas las patrias que fundase, por amor, su talento apto para todos los públicos.

Hablando de amor, busqué para su libro la compañía de gente dispuesta a evocarlo, y conversé con ellos. Razones editoriales impidieron reproducir aquí las palabras de todos, pero todos coincidieron en esa especie de orgullo manso que resulta de querer a una persona como Alterio. Al final de estas páginas están presentes Enrique Pinti, el actor que fue su compañero de *Nuevo Teatro* y muchas sobremesas; Aída Bortnik, la escritora y amiga que le dio sus letras desde el alma; y Mario Alterio, su hermano, fervoroso dueño de un honor tan comprensible como el de haberlo visto nacer al verdadero autor de este libro: Héctor Alterio. O Cacho, como fue su apodo desde siempre.

O alias Gardelazo, como habría que decirle más seguido.

Hugo Paredero

Quiero agradecer especialmente a Rubens W. Correa, Oscar Donelli, Graciela Dufau, Hernán Guliotella, Instituto Nacional del Teatro, Daniel López, Jorge Abel Martín, Oscar Martínez, Hermenegildo Sábat y a Mario Sábato por su amistosa colaboración y su ayuda.

CAPITULO I

HECTOR BENJAMÍN ALTERIO: UN BEBE CONFUNDIDO

— Podríamos comenzar buscando la imagen más remota que tengas de vos mismo, sin que por eso te duela la cabeza. ¿Puede ser?

— Si querés, empiezo por mis padres.

— Por donde se debe, mejor aún.

— Mi padre, Juan Alterio, llega primero aquí con una numerosa familia, doce o catorce hermanos, todos italianos, por supuesto. Era muy pequeño, calculo que tendría seis, siete, diez años. Pasa aquí su adolescencia, coincidiendo con el inicio de la primera Guerra Mundial, y después le agarra una especie de ataque nacionalista, a él y a otros inmigrantes italianos, y juntos se vuelven a pelear a su país de origen. En ese interín, ya al finalizar la guerra, conoce a mi madre, Elvira Onorato, en Carpinone, provincia de Campobasso. Se casan, mi madre queda embarazada de mi primer hermano, y ya en embarazo avanzado se vienen en el *Principesa*

Mafalda, un famoso buque italiano que se hundiera en el siguiente viaje. Como consecuencia de su embarazo, y en vista de las disposiciones, mi madre tiene que disimular su estado. Te cuento todo esto porque practicamente yo soy italiano. Quiero decir, no es que haya nacido allí, pero si se hubieran quedado un par de años más yo hubiera sido italiano, ¿no?, cosa esta que incide mucho en mí con el correr del tiempo.

— *¿Adónde van a vivir Juan y Elvira cuando llegan?*

— Al barrio de Chacarita. Allí nace Antonio, el mayor de mis hermanos, el segundo, Mario, luego mi hermana Angela, y depués yo, el 21 de septiembre de 1929. Como consecuencia de ser el más pequeño, me ponen Benjamín, Héctor Benjamín Alterio, todo mi nombre. Cuando nazco, en el Hospital Alvear, me confunden con otro.

— *¿Y ahora sos vos o el otro?*

— Yo. Me salvó esta marca que tengo aquí, en el antebrazo izquierdo. Las nurses me llevan para lavarme y regresan con otro bebé. Pero mi madre tenía la certeza de que yo, apenas me vio nacer, tenía esta marca. Gracias a esta marca me pudo volver a encontrar. Bueno, nos vamos a vivir a Chacarita. Mi padre instala ahí, precariamente, una sastrería, y luego nos mudamos a dos cuadras, frente a la plaza de Los Andes. En la primera habitación de ese conventillo, que ya tiraron abajo, mi padre pone su taller, las otras piezas quedan para dormir. Recuerdo que al costado había cocinas de madera y chapa, y al final el baño, al fondo a la izquierda.

— *¿Eran muy pobres, o tu padre era un sastre de trabajo abundante?*

— Trabajaba bien, pero vivíamos al día. O al medio día, te diría, porque mis hermanos empezaron a trabajar desde muy pequeños. Yo empiezo a hacerlo en cuarto o quinto grado. La desaparición de mi padre provoca que yo tenga que aportar a la familia. Trabajaba de mañana, desde las siete hasta las doce, y a la una me iba al colegio, a la primaria.

— *No empecemos a trabajar todavía, contame de tus juegos.*

— Jugaba muchísimo. Jugábamos en la plaza, que eran como tres plazas enormes en una, y si bien mi madre era católica, por su extracción de un pueblo de Italia, no ejercía de una manera enfermiza como católica. Te digo esto porque, para evitar mis callejeadas, mi madre me quiere ordenar mandándome a la parroquia de la Resurrección del Señor, que está por Dorrego y Corrientes. En la plaza era jugar partidos de fútbol, bicicletas, trepadas a los árboles, hasta en las fiestas patrias, en las que las bandas militares iban allí a regalar banderitas los 9 de Julio, los 25 de Mayo... En fin, que todos esos juegos continúan en la iglesia, y todas las trapisondas que mi madre quería evitar en una calle, las hago igual en la iglesia. Allí se producen hechos que en cierta medida podríamos vislumbrar como inicio de mi vocación. Porque estando en la iglesia a mí me designan ayudante de monaguillo, para atender la misa, y el hecho de sentirme observado producía en mí cierto natural histrionismo, deseos de destacarme, frente al altar y de espaldas a los feligreses.

— *¿Recordás qué hacías?*

— Hacía cualquier tipo de cosas para llamar la atención, a hurtadiilas del cura que seguía oficiando la misa. Sacaba pañuelos, me sonaba fuerte la

nariz, me movía, sabía que tenía espectadores para ese espectáculo. Hasta que me rajan de la parroquia.

— *¿Llegaste a tomar la comunión?*

— Sí, sí que la tomé. Hice la catequesis, que le llaman, muy de mala gana. Teníamos un cura que se llamaba el padre Moledo, que era un gran charlador, y como consecuencia mentiroso, porque nos hacía creer, bueno, lo que evidentemente hacen creer todos los curas cuando nos llenan de miedos. Imaginate las mentiras que yo le decía al cura confesor para que me absolviera del pecado mortal, o ese pecado que ellos decían. Todo eso creado por ese ambiente al que mi madre me mandaba para evitar que yo siguiera atorranteando por la calle, o sea que fue peor el remedio que la enfermedad.

— *Intuyo que estabas bien lejos de ser un* boy-scout.

— ¡Fui *boy-scout* también!... Había dentro de la iglesia un grupo de *boy-scouts*, y yo me metí. Íbamos a hacer excursiones, campamentos, experiencias, bueno, las cosas propias de los *boy-scouts*, ¿no?... pero tengo otra imagen, más distante aún, en la que me veo rodeado por compañeritos de mi edad, tendría siete u ocho años, donde yo improvisaba situaciones jocosas para provocar la risa de mis compañeros. Me veo con un cepillo largo y una escoba, no sé qué cosas hacía pero sé que todos se reían mucho y yo gozaba con ese protagonismo. Por ese tiempo tuve un contacto significativo con un profesor de cuarto grado, o quinto, no recuerdo bien. Se llamaba Confalonieri, un hombre con veleidades de director que tenía un conjunto filodramático, y que viendo mi desenvolvimiento en la clase

me llevó a participar en ese conjunto. Esa es la imagen relacionada con mi vocación más lejana que tengo, pero no puedo recordar qué hacíamos...

— *¿Te gustaba ir a la escuela?*

— No, no me gustaba la escuela, para nada. Era muy mal alumno, muy burro. Como consecuencia de eso repetí el cuarto grado, que lo hice en otra escuela, y fue en ella donde conocí a este Confalonieri. Me veo con guardapolvo, y un moño grande, azul, con redondelitos blancos, y siempre perezoso para estudiar.

— *¿Eras un chico lo que se dice sano, o te enfermabas seguido?*

— Siempre fui sano, no tengo ningún tipo de operación de nada. Pero tenía aspecto enfermizo. Era muy blanco, muy rubio, los ojos todavía más claros de lo que los tengo ahora. Tenía aspecto de escandinavo más que de italiano, cosa que provocaba las rabias de mi madre, porque le decían que yo no era hijo de ella. Lo que sí, era terriblemente miedoso, muy miedoso. Entre la entrada de mi casa y la primera habitación, que era el taller de mi padre, había un tramo considerable donde estaba el jardín. Ese jardín siempre estaba a oscuras, y era espantoso: ¡Lo que me pasaba cada vez que tenía que pasar esos cinco o seis metros...! Además, yo era sonámbulo. Me acuerdo que me levantaba de noche, y como sonámbulo salía en calzoncillos a caminar por Triunvirato, y mi madre atrás corriéndome.. Ahora tengo a mi hija sonámbula, supongo que habrá recibido mi herencia.

— *Qué cosa extraña los sonámbulos, lo que les pasa...*

— Según parece, los sonámbulos andan con los

ojos abiertos. Yo nunca me vi, claro, pero tengo una imagen en la que, de pronto, yo me escondía. Me levantaba sonámbulo de la habitación, pasaba la puerta y me introducía en el taller de mi padre. Serían las dos, tres de la mañana, y yo escondido detrás de los maniquíes. Después la cara de asombro de mi hermana, a quien mandaban a buscarme. Ella prendía la luz y yo me despertaba detrás de un maniquí, o entre los vericuetos de los mostradores... Sí, sí, era muy miedoso, muy miedoso de las sombras, muy asustadizo...

— ¿Era alegre tu casa, o el hecho de ser tus padres dos inmigrantes que abandonaron su país para venir a probar suerte a otro hacía el clima más triste, o melancólico?

— No, no, no. Era muy alegre mi casa. De mi padre, si bien lo veo muy autoritario, muy concentrado en su trabajo, tengo una imagen muy borrosa. El trabajando, y yo escapándome, pasaba por debajo de la puerta para que no viera que me iba a la calle. Me acuerdo de la muerte de Gardel, cuyo entierro púde ver en una de esas escapadas. Me confeccioné un sombrero de papel, con un período, y ahí estaba yo, solo, sacándome el sombrero para saludar al féretro de Gardel que pasaba por la calle Triunvirato, para el lado del cementerio. Había escuchado por radio la noticia de su muerte, y quería verlo pasar. Pero volviendo a lo de la alegría, te cuento que con un primo, que falleció, nos íbamos por los techos y hacíamos comidas ahí. Lo de subirse a los techos era una pasión, una aventura hermosísima; robábamos gallinas con mi primo, las escondíamos y las comíamos en el techo. No sé por qué me daba por robar, debe ser ese tipo de cosas

que uno no debe hacer: no era buen mozo y quería serlo; no era audaz y quería serlo; no era ladrón y quería serlo, y robaba. Bah, robaba. Me robé una gallina una vez y me la comí en el techo con mi primo...

— ¿Una gallina viva?

— Sí, sí. Una gallina que andaba merodeando por ahí, por un pasaje que no me acuerdo como se llamaba, justito a la vuelta de casa, donde jugábamos al fútbol. La robamos, la matamos, y la comimos con mi primo en el techo.

— ¿Siempre con alguien en las aventuras, o algunas veces solo?

— Ahora que me preguntás, me acuerdo que me aislaba bastante también. Me quedaba solo, volando, hasta que me despertaban. No sé, pensaba cosas, fantaseaba, ah, sí, fantasear siempre. Fantasear con hacer cosas que no me animaba a hacer. Trepar a los árboles y emular a Tarzán, por ejemplo. Yo me decía: ¿cómo podría conquistar a tal o cual chica? Entonces me veía subiendo a los árboles más altos, demostrando mi destreza. Eran solamente fantasías, dado que no podía hacerlo, pero era la manera de que yo me regodeara en esa fantasía, puesto que eso provocaba la presunta admiración de una chica a la que no podía conquistar de otra forma.

— La realidad no podía llegar nunca a la copa de los árboles...

— Salvo una vez. Recuerdo perfectamente un episodio que quedó marcado para mí, y que me convirtió por un tiempo en el héroe del barrio. Yo siempre me peleaba; por el fútbol, por lo que fuera, me peleaba. Y la mayoría de las veces lograba que me

cascaran bastante. Pero una vez me peleé con alguien evidentemente mucho más corpulento que yo. Se hicieron las barras que se hacen siempre, incitando a pelear y a tomar partido por uno o por otro, y yo, por supuesto, era el que menos partido tenía. Todos apoyaban al más grande porque estaban seguros de que me la iba a dar. No sé por qué, te juro que no sé por qué, le pegué al otro una cachetada que sonó como un latigazo. Le pegué así, con la mano abierta, y allí vi por primera vez qué sensación nueva daba la fuerza. Aún hoy siento ganas de ser fuerte para resolver cosas que por mi inhibición y por mi falta de entrenamiento no puedo resolver. Pero esa vez sentí la sensación de ser importante de verdad.

— *¿Y qué hizo el corpulento con su corpulencia?*

— ¿Sabés qué creo?... Que lo agarré desprevenido. Sí, lo agarré desprevenido, no se podría pensar otra cosa. Sonó tanto el cachetazo que le di, que desconcertó no sólo a mi adversario sino a toda la gente que nos miraba. Así fue que con ese cachetazo quedó definida la pelea, y yo proclamado campeón. Y este grandote, que me chuceaba permanentemente, se convirtió en un ser insignificante frente al cual yo tomé cuerpo. "La próxima vez te voy a romper la cara" -le dije- "aquí el que manda soy yo"... ¡Qué bien me sentí tomando esa valentía, siendo héroe por un tiempo!

— *No era para menos.*

— ¡Qué joder!... Y encima por una casualidad, porque se llegaba a adelantar él y me mataba, estoy seguro. Así anduve hasta la muerte de mi padre, cuando yo tenía doce años. Lo llevan al hospital, lo traen, lo vuelven a llevar, y fallece.

— *El primer dolor grande.*

— No... no recuerdo haber sentido la pérdida de la paternidad como lo que sentí cuando murió mi madre. Cuando murió mi padre lo tomé muy normal, no me provocó ningún... quizás a mis hermanos sí, pero yo, que era el último, estaba más apegado a mi madre. El velorio de mi padre se hace en esa habitación donde tenía el taller, y recuerdo que yo seguía jugando con mi primo mientras lo velaban. Jugando, o haciendo esas cosas a las que te obligan los velorios, en el sentido de tomar determinadas actitudes, y yo tratando de sobrepasar esas actitudes.

— *Entonces sí, a trabajar...*

— Sí, por necesidades económicas tengo que empezar a trabajar por primera vez. A los doce años, todavía no había terminado la escuela primaria. Tengo como primer oficio el de dependiente en una farmacia, la *Farmacia Forest*, a media cuadra de casa. Allí limpiaba y hacía los mandados.

— *¿Te gustaba trabajar?*

— No, no, era muy abúlico. Sigo siendo abúlico, muy perezoso, nada activo, muy torpe. Recuerdo que una vez, mientras me hacían fregar el piso de la farmacia con un trapo y un cepillo, volteé un frasco enorme de *Colonia Atkinsons,* de esos frascos inmensos que había en esa época. Lo tenían como propaganda, pero evidentemente había perfume adentro, porque el perfume quedó durante un mes. Un mes estuvo la farmacia ambientada con *Atkinsons*. Se fue todo a la mierda porque yo estaba tan distraído, siempre fui totalmente distraído y volador, y aún lo sigo siendo. Siempre me abstraigo, y pienso, y fantaseo, pero tanto más en aquella época en que andaba totalmente descontrolado por no po-

der canalizar esas escapadas mías. Me quedaba pensando en cualquier cosa, trabajaba sin tener en cuenta nada de lo que hacía. Así fue como se fue a la mierda el *Atkinsons*.

— *¿Hubo castigo?*

— El castigo en la farmacia lo tenía en la voz y en la figura de un compañero de trabajo. Un hijo de mil putas que me cagó toda mi adolescencia, haciéndome la vida imposible con mi nariz.

CAPITULO II

PARA COMPLEJOS NASALES, LO IDEAL ES TIA ALICIA

— *¿Llegaste a sentir que tenías la nariz más grande del mundo?*

— Bueno, como es bien notorio, yo no tengo una nariz pequeña. Tampoco es desmesuradamente grande, pero digamos... que tengo una nariz grande, así, a secas. Como está incorporada en mí desde hace mucho, la siento mía. Llevándola puesta tanto tiempo uno termina por acostumbrarse. No te voy a decir que le tengo cariño, ni que me gusta, ni que estoy enamorado de ella, ni mucho menos. Digamos que estoy habituado, eso, que no me molesta. Aunque te confieso que por más que trate de ser objetivo con este tema, casi nunca obtengo logros satisfactorios. Tampoco quiero entrar en el juego ese de que mi nariz me da personalidad, o que una nariz grande da fuerza a la cara, a la expresión, no, no me lo creo. Más de una vez, mejor dicho muchas veces, mi esposa Tita, observando a nuestros

hijos, Ernesto o Malena, me dice por lo bajo, y con evidente preocupación... "¿Te parece que los chicos puedan llegar a tener la nariz grande?". Y esto lo dice mi mujer, que se enamoró de mí, y conmigo de mi nariz, que ya en ese entonces formaba parte del equipo, por supuesto.

— *¿Qué cara te hubiese gustado tener?*

— Me gustaría tener, o haber tenido, el perfil de John Barrymore, por ejemplo. Y si me apurás un poco, la pinta de Robert Redford. Bueno, pero esas son utopías, lo hecho hecho está.

— *Volvamos a la farmacia, que quedó un hijo de mil putas esperándonos.*

— Éramos dos los empleados, con distintas categorías por razones de edad. El otro tendría diecisiete o dieciocho años. Diaria y sistemáticamente, el tipo se obstinaba de manera invariable en burlarse de mi nariz, la que por otra parte estaba ya bastante definida para esa época. "¿Vos te miraste al espejo?", me decía. "¿Por qué, qué pasa?", le contestaba yo. "Vos no tenés una nariz, tenés una manija". Y así, día tras día. "Periscopio", "Narigueta", "Sifón", "Tucán", "Pinocho", eran los apodos con que me recibía cada mañana. Decía que yo podía fumar tranquilamente bajo la lluvia porque teniendo el cigarrillo en la boca no se me mojaba, o que le parecía que cada vez que yo lo miraba lo apuntaba con algo, o que no se me ocurriese dar vuelta rápido porque le podía pegar a alguno, o que evitara decirle que no con la cabeza porque producía viento y lo despeinaba.

— *Ahora entiendo sobre la cabeza de quien debió haber caído ese frasco de* Atkinsons.

— ¿Sabés qué era lo más terrible del caso?... que

yo no podía decirle lo mismo. Porque él tenía una nariz perfecta, o por lo menos normal, razón por la cual se vanagloriaba constantemente. "¿No ves?, ¿no ves?, fijate en mí, a ver qué notás de malo", me decía. Y yo me ponía terriblemente furioso, no podía descubrir ninguna imperfección en su cara. Y me señalaba: "Vos sos rubio, tenés el pelo lacio, ojos de gato, cuello de jirafa, sos pálido, y tenés esa nariz... En cambio yo, mirame. Soy morocho, tengo el pelo ondulado, ojos grandes, nariz perfecta..." Sin temor a exagerarte, te digo que el complejo que consiguió crearme este grandísimo hijo de puta todavía me dura. Logró que utilizara todos los medios a mi alcance para reducir mi protuberancia nasal y transformar mi aspecto.

— *¿Qué cosas hacías?*

— Presionaba permanentemente mi nariz con la mano, o me pasaba largo rato apoyando fuertemente la nariz contra una pared de mi casa, a ver si lograba disminuir su tamaño. Parecía un *moishe* rezando contra el Muro de los Lamentos. "Eh, Cachito, ¿qué te pasa, te pusieron en penitencia?" "No me pasa nada", contestaba yo, y seguía apretando, con el consiguiente deterioro de mi apéndice nasal, que siempre quedaba enrojecido y despellejado. Tan variadas como infructuosas resultaban ser estas experiencias, que un día decidí inventar un aparato.

— *¿Un aparato de cirugía doméstica?*

— Era un artefacto que consistía en una pequeña tabla, con dos agujeros, uno en cada punta, a los que les ataba un alambre que luego ajustaba a mi nuca, teniendo así, con la tabla, una presión permanente. Esta operación la repetía todas las no-

ches, durmiéndome con el aparato puesto, ante la preocupación y el asombro de mi madre y mis hermanos, que no alcanzaban a darse cuenta de qué me pasaba.

— *¿No te lo preguntaban?*

— Sí. Y yo siempre respondía que nada, nada. Quizá para consolarme, o porque ella lo creía realmente así, mi tía Alicia me repetía: "No te preocupes, Cachito, que los hombres con nariz grande también tienen grande otra cosa". Pero desgraciadamente tampoco era así. Es más, se daban de manera corriente casos totalmente a la inversa... Como el negro Julio, por ejemplo, que tenía una nariz que parecía una lenteja, y que por otras razones lo llamábamos "El Termo".

— *¿Se te ocurrió operarte alguna vez?*

— Sí, más adelante se me pasó por la cabeza hacerme la cirugía estética, pero la descarté. No por decisión propia, sino influenciado por opiniones ajenas, que me decían que iba a perder personalidad, y esas cosas. O quizá no lo hice por no poder saber cómo me iba a quedar. Aunque también puede ser que, inconscientemente, no lo haya hecho porque de alguna manera me serviría de tarjeta de presentación... suponiendo que muchas mujeres pensaran como tía Alicia.

— *¿Y cómo fuiste superando semejante conflicto con tu pinta?*

— Ya en los umbrales de la adolescencia me fui distribuyendo un poco mejor, aunque siempre manteniendo visibles desequilibrios, mi cuello largo, la cabeza pequeña, y, lógicamente... ¡mi nariz!. Un complejo que me acarreaba serias dificultades para animarme a afrontar cualquier eventual aventura

con chicas de mi edad. Encima, las dificultades se agravaban por mi natural timidez.

— *¿Eras muy tímido?*

— Terriblemente. ¿Y sabés qué descubrí por aquel entonces?... Que todos mis complejos desaparecían cuando, aprovechando los carnavales, me disfrazaba. Me iba solo, me gustaba ir solo, a los carnavales de Villa Crespo, disfrazado de lo que yo creía o podía. Y así, con la cara tapada, podía imaginar ser todo, todo lo que no era, ¿no? Esa experiencia la repetía cada año, en carnaval, y la gozaba como loco. Tengo una foto antiquísima en la que estoy disfrazado de gaucho. Ah, en esas circunstancias me sentía verdaderamente yo, o, mejor, lo que hubiera querido ser: simpático, agresivo, emprendedor, decidido, alegre, creativo, y con un gran sentido del humor. Es probable que haya sido esto lo que más adelante me llevaría a ser actor. Era tal mi obsesión por dejar de ser yo, por querer ser otro, que ya no esperaba los carnavales para conseguirlo.

— *¿Cómo es eso?*

— Una vez me disfracé de pordiosero borracho, apostándome en una esquina de mi barrio a pedir limosna. Fue tal el éxito de esta caracterización, que no sólo no me reconocían, sino que despistados transeúntes dejaban caer monedas a mi lado. Este último detalle me indujo a repetir el personaje muchas veces, cosa que hice. Otras veces me disfrazaba de "sospechoso", y aprovechando la semipenumbra de la noche fingía otra voz y golpeaba la puerta de mi casa preguntando por mí: "Señora, ¿está el Cacho?" Y mi madre, desde el fondo, contestaba: "No, no está, ¿para qué lo quiere?" "Dígale que ya está todo arreglado, que el asunto es esta

noche. Dígale que lo espero a las doce en punto, él ya sabe". La preocupación de mi madre iba en aumento, y cuando yo regresaba, me decía: "¿Se puede saber en qué andás?". "Nada, nada", contestaba yo, con un tonito. Y ella: "Vos de aquí no te vas a ninguna parte. Ya vas a ver cuando venga tu hermano".

— Tenías una timidez bastante curiosa.

— Una timidez que se disfrazaba para pasarla bien.

— ¿Recordás las primeras noticias sexuales, cómo te llegaron?

— Me acuerdo de una cosa. No sé si era simultáneamente con la farmacia, o después, que yo atendía un puesto de periódicos justamente en la esquina frente a la farmacia. Ahí vendía diarios, y eso me parecía más entretenido, porque me permitía colgarme de los tranvías, destreza esta que yo iba adquiriendo cada vez más, para vender el periódico adentro del tranvía hasta unas dos cuadras, y después volvía. Fue allí, entre periódico y periódico, que empezaron a aparecer las primeras revistas semi-pornográficas. Me acuerdo perfectamente de una que se llamaba *Caricaturas*. Yo la ponía adentro del *Billiken*, para que no se dieran cuenta de que la estaba leyendo, y después me la llevaba a casa para masturbarme como loco. Fue por esa época que nos mudamos unas seis cuadras más abajo, a la calle Zabala, a una casa un poco mejor.

— ¿Habían comprado?

— No, no, no había posibilidad de comprar nada, era una economía muy precaria la que teníamos. Vivíamos del trabajo de mis hermanos, mi hermanita también trabajaba, y de algunos trabajos que hacía mi madre afuera, no puedo precisar cuales. Tra-

bajábamos todos, de modo de ir manteniéndonos de a poquito. Cuando nos mudamos a la calle Zabala, yo dejo la farmacia y comienzo a trabajar en una carnicería que estaba en la misma calle. Llevaba los pedidos a las casas, cuestión ésta que me proporcionaba cierto interés por... bueno, tengo que insistir con lo del robo. Recuerdo que había una clienta que estaba muy bien económicamente, y compraba grandes cantidades de todo. A mí la mortadela era una cosa que me volvía loco, y ella compraba kilos de mortadela, junto con la carne. Yo salía con el pedido, y en el interín, de la carnicería a su casa, sacaba una o dos rodajas de mortadela del paquete y me las comía.

— No era una comisión tan grave la que cobrabas.

— ¿Cierto que no?... Además era la época en que se regalaba el bofe para los gatos. Estuve en esa carnicería hasta que comienzo a trabajar, también por ahí, en una herrería de obras. En la esquina de Rosetti y Zabala, la herrería *Greco Hermanos*. Siempre había algún vecino que te informaba de algún lugar donde necesitaran gente, o un cartel que pidiera aprendices. Habré estado dos o tres años en la herrería *Greco*, hasta que pasé a otra herrería que quedaba justo al lado de mi casa. Una herrería más modesta, en una casa particular, de Cardarelli y Marchesse, también hijos de inmigrantes italianos.

— ¿Tenías algún trabajo de creatividad allí?

— No, no, para nada. Era ayudar al oficial a sostener los fierros, a cortar, a limar, a serruchar con las sierras, a agujerear con la máquina agujereadora, ayudar a descargar los materiales del camión a la casa, pero siempre con esa abulia permanente, ese

desinterés mío por el trabajo. Como te contaba de la farmacia, igual, en todos me ocurría lo mismo.
— *¿El sueldo no te alentaba en nada?*
— No. Se lo dejaba todo a mi madre. Yo tendría para mis gastos, no recuerdo bien, pero mamá ya sabía lo que cobraba, entonces... Además me provocaba una sensación de angustia la rutina. En la farmacia, por ejemplo, tener que abrir todos los días, levantar las cortinas metálicas, entrar por la misma puerta, escuchar el ruido de la cortina, soportar esa acción diaria, siempre igual... Lo mismo me pasaba en la carnicería, en la herrería, encontrarme todos los días con el polvillo del piso de tierra que había en esa herrería... Hasta que, yo tendría dieciséis o diecisiete años, alguien me dice que necesitaban aprendices en una tejeduría. Y ahí sí comienzo a ganar un poco más de dinero. Me acuerdo que en ese entonces ya contribuía bastante en mi casa. Era una tejeduría de rectilíneas a mano; una manija acá, y otra acá, yo hacía así, y así, y así durante horas y horas, haciendo los paños tejidos...
— *No me digas que tenías que hacer fuerza.*
— Bueno, no era fuerza, era más bien el ejercicio, ¿no? Las rectilíneas, que ahora se hacen eléctricamente en las tejedurías, antes se hacían a mano. Era un aparato, con aguja, en el que venía un ovillo de hilo ensartado hacia acá, y el aparato pasaba así, para que pasara así, necesitaba llevarlo con una manija. Ese ejercicio lo hice durante años, ocho o nueve horas por día. Me pagaban a destajo, o sea que cobraba por prenda, por eso ganaba bastante. Más prendas hacías, más te pagaban. Así anduve, pasando de una tejeduría a otra, y a otra. Me de-

cían: "Mirá, allá precisan y te van a pagar más". Y yo iba.
— *¿No estudiaste, luego de terminada la primaria?*
— No. Yo quería estudiar música, pero no se podía. Me gustaba el bandoneón, no sé por qué, pero lo cierto es que no pude estudiar. Un poco porque no se me dio, y otro poco porque no se podía gastar... Pero era muy grande mi pasión por el tango. Trabajaba desde las seis de la mañana hasta las dos de la tarde en la fábrica textil, iba a comer a casa, y a las tres de la tarde ya andaba por Callao y Corrientes, yendo a todos los lugares donde actuaban las orquestas de tango... *Tango Bar, Armonía, El Nacional,* en fin, muchísimos. En ellos me pasaba toda la tarde hasta las seis, siete de la noche, actuaban alrededor de cuatro orquestas en cada sitio. Te tomabas un café y te quedabas ahí, toda la tarde, escuchando a las orquestas de tango y a sus cantores. Te hablo de Pugliese, Troilo, Rotundo, me las veía a todas, conocí todas las orquestas de los años 45 al 50. Yo era muy entusiasta del tango. Era la época del *Glostora Tango Club,* y los bailables de *Radio El Mundo* los días sábados. Todos los escuchaba, permanentemente. Me compraba *El alma que canta,* que era una revista dedicada al tango, para seguir la carrera de los cantantes. Estaba entusiasmadísimo con todo eso, me gustaba mucho. Para esa época, yo ya me encerraba mucho en el baño de mi casa, y me quedaba haciendo caras, imitaciones, vivía imitando personajes...
— *¿Los veías en el cine o los inventabas?*
— Me los inventaba. No recuerdo haber sido un gran espectador de cine por esa época, no. Me gustaba el cine, o cuando me llevaban de cuando en

cuando al teatro, pero la de imitar no era una pasión nacida de frecuentar mucho el cine o el teatro. Era algo que nacía de mis fantasías, nada más. Hasta que, siendo un adolescente de dieciséis o diecisiete años, soy "descubierto" por una vecina emparentada, o que trabajaba en la casa de una tía mía que estaba muy bien económicamente. Una de esas empleadas que están por años y se convierten en alguien de la familia. Un día, viéndome con condiciones, me dice: "Mirá, Cacho, yo conozco al director de un centro filodramático, te puedo presentar..."
— *Tu agente artística.*
— Mi agente artística. Por ella paso del baño a un escenario.

CAPITULO III

DEBUT TEATRAL DEL PAISANITO QUE CEBA MATE

— *¿Cómo se llamaba el centro filodramático?*
— Se llamaba *Dopo Lavoro*. Era una institución italiana donde se reunían todos los inmigrantes. Una vez por mes, ellos hacían una función de teatro y baile, y como esta vecina conocía al director, le habló para que yo integrara el elenco. Me acuerdo lo insistente que fui yo después, con este director, para que me metiera en el grupo. Ellos estaban ensayando una obra hacía tiempo, pero no había ningún personaje para mí. Le hinché tanto las bolas al director que al fin conseguí algo. La obra era un sainete con ambiente campero, no me acuerdo cómo se llamaba, y en una escena aparecía una paisanita que cebaba mate en una especie de casa de campo, o de chacra. "Lo único que hay es ésto -dijo el director- entonces lo que podemos hacer es que en vez de una paisanita sea un paisanito". Así debuté. Me disfrazaron de paisano y me pusieron a

cebar mate, eso era todo lo que tenía que hacer. Resultó que me quedé enganchado para todas las obras subsiguientes.

— Cebaste bien los mates.

— No, no, cebé para el carajo. Me acuerdo que apenas se abrió el telón yo volví a sentir mis miedos, los naturales, y no embocaba el agua. Desparramé, tiré la *pava*, hice un enchastre espantoso. Igual seguí allí, trabajando en muchas obras más, muchos sainetes, paralelamente, por supuesto, a mi trabajo de textil. Me empezaron a llamar de otros centros filodramáticos, de todos los clubes de barrio de la periferia, me convertí en una especie de actor conocido. Unos a otros se decían: "¿Qué está haciendo el pibe ése ahora, por qué no me lo mandás, que lo necesito para una obra". Y yo iba. De esa manera trabajé hasta los veinte años.

— ¿Te acordás de algunos títulos?

— Había una que se llamaba *Los dientes del perro*, también *Los Mirasoles*, de Sánchez Gardel. Hicimos *Cándida*, de Bernard Shaw, donde yo hice el poeta. Claro, tenía la edad justa. Fueron en total diez o doce títulos, que para esa época era mucho porque ensayábamos durante un mes o dos meses, y lo representábamos una vez sola. Anunciaban: "Hoy función y baile, se dará tal cosa o tal otra". Entonces, la gente iba al teatro como a un espectáculo donde al final se bailaba. El repertorio iba desde lo más humilde hasta lo más pretencioso, aunque todo lo hacíamos como el culo. Había personajes importantes dentro de los elencos, actores que no los conocía nadie pero que eran muy conocidos en el barrio. Había un tipo que tenía una óptica, que era director y primer actor, por lo que se daba

mucha importancia. El dirigía y yo lo miraba como si fuera, qué sé yo, Lawrence Olivier.

— ¿Qué te gustaba más del trabajo de actor: ensayar, actuar, lo que venía después?

— Todo, todo. Me gustaban los ensayos, duraran lo que duraran, me gustaban las funciones, y me gustaba que después nos daban un *lunch*. Nos pagaban en especies, comíamos sandwiches hasta hartarnos.

— Del trabajo al teatro, del teatro a tu casa, ¿no parabas en ningún bar?

— Sí, paraba en un bar de mi barrio, en Chacarita, que se llamaba y se llama *San Martín*. Queda en Forest y Federico Lacroze y, por supuesto, nada tiene que ver ahora con lo que era antes. Allí, en ese bar, tenía instaladas sus bases la M.U.A. (Maricas Unidas Argentinas), cuyo presidente, o presidenta, llevaba el ostentoso mote de "La sirena de Chacarita". Gran personaje. Fabuloso, entrañable.

— ¿Lo recordás bien?

— Bueno, era tío mío. "La Sirena" era primo hermano de mi padre, tendría por esa época unos treinta y cinco años, y prefería que lo llamara *tía*, no *tío*, ruego que yo cumplía. Siempre lo recuerdo calvo... digamos con un aplique. Tenía una numerosa colección de apliques, del rubio ceniza al negro azabache, pasando por el pelirrojo. Los iba alternando según su estado de ánimo o el color de su ropa.

— ¿Cómo eran los códigos de funcionamiento de la M.U.A.?

— La M.U.A. tenía sesión todas las noches en el bar *San Martín*. Bajo la presidencia de "La Sirena" se reunía una variada fauna de maricas. Cada una

de ellas respondía a su nombre de batalla: "La Colombiana" era peluquero de señoras; "La Miss Miller", también centroamericano, trabajaba como bibliotecario en un buque mercante; "La Vizcondesa", cuyo apodo le había sido atribuído debido a una notoria desviación en su ojo derecho; "La Rubiales", un *grone* santiagueño cuya única obsesión (aparte de la ya establecida) era ser rubio, y a medida que iba quedando calvo se iba pegando pequeños apliques de color rubio *champagne* de una manera tan torpe que siempre se le caían; estaba también "La Cuca", un ex-jockey de cuarta categoría, negro y chiquito, "una cucaracha", según las malas lenguas, por eso lo de "Cuca". Cuando lo conocí, ya lo habían rajado del hipódromo. Según contaban (aunque esto no me lo terminé de creer nunca), había sido porque lo habían descubierto *in fraganti* en un *stud*, en actitud altamente sospechosa con un caballo que tenía a su cargo. Se comentaba que los habían expulsado a los dos sin miramientos. Hubo una época en que "La Cuca" llegaba al bar *San Martín* montado sobre su amante equino. Lo dejaba atado a un árbol de la esquina del bar, y entraba. "La Vizcondesa" siempre le reprochaba a "La Cuca" esa actitud antisociable de no presentar a su novio. En la comisión de la M.U.A. figuraba también "La Happy", no se sabía muy bien si era llamada así por ser de origen inglés, o bien porque fonéticamente y al revés la palabra quiere decir otra cosa totalmente distinta. Pero había uno muy, muy feo, y bastante mayor, a quien ni sus propias colegas le habían encontrado un nombre femenino adecuado. Y aunque él insistía en llamarse "Flor de Loto", quedó definitivamente bautizado como "El Puto".

dado que no cubría las más mínimas exigencias físicas para ser marica. Para colmo de males trabajaba de barrendero.

— *Barrio fuerte el de Chacarita.*

— Y todo esto que te cuento pasaba en los años 45, en el bar *San Martín*, apto para todo público.

— *Hablame de tu tía, la presidenta. ¿De qué vivía?*

— La profesión de "La Sirena" era la de modisto. Ella confeccionaba los vestidos para las *vedettes* del *Maipo* y del *Nacional*, y también para las chicas de los ya desaparecidos teatros *Cosmopolita* y *Bataclán*. Les hacía también los vestidos de *soirée* a la mayoría de las alternadoras que trabajaban en los piringundines del bajo, vestidos que llevaba yo, personalmente, ganándome mis buenas propinas.

— *Ninguna tan alta como la de la experiencia, ¿no?*

— Ninguna, por supuesto. Cuando me convertí en mandadero de "La Sirena" fui testigo presencial del ambiente nocturno, ¡y prohibido!, de los años 45, en lo que se dio en llamar "La zona del bajo", que era concretamente Leandro N. Alem y sus adyacencias: 25 de Mayo, Tucumán, Viamonte, etc.. Al *Teatro Bataclán* yo le llevaba los vestidos nada menos que a Mabel Miranda, "La Vedette de Fuego". Se los llevaba directamente al camarín. La Miranda era una morocha opulenta, generosa y armónicamente distribuída, que actuaba con singular éxito por entonces. Un día la puerta de su camarín quedó abierta, y yo la pude ver como en un auténtico Goya... Una maja real, y casi al alcance de mi mano... "¡Cerrá la puerta, carajo, que estoy en bolas!" -gritó Mabel Miranda ante mi asombrada mirada de masturbador implacable. La "sugerencia" de la estrella fue cumplida solícitamente por su ayuda

de cámara, una marica jovata y desdentada que me cerró la puerta en las narices, privándome de la visión del escultural cuerpo de la *vedette* desnuda. Y obligándome, sin mucho esfuerzo de mi parte a decir verdad, a fijarla en mi memoria para luego poder reproducirla a mi gusto en medio de mis soledades onanistas.

— Evidentemente, el ayuda de cámara no pertenecía a la M.U.A.

— No, pero fijate que un poco más tarde resultó ser padrino, mejor dicho madrina de confirmación de "La Sirena", que aunque tardíamente, tomó la decisión de confirmarse. La mayoría, por no decir todas las integrantes de la M.U.A., eran muy creyentes, y muchas de ellas asistían a misa por lo menos una vez a la semana. Así fue como "La Genu" (el ayuda de cámara recibía ese nombre por lo genuflexo) acabó siendo madrina de confirmación de "La Sirena".

— Y la conducta de la M.U.A. en misa, ¿cómo era?

— La oculta aspiración de todas era poder entrar a la iglesia con la mantilla puesta sobre la cabeza, como cualquier mujer, pero ninguna se atrevía. Sólo "La Vizcondesa" se animó una vez, pero claro, no se conformó con entrar a la iglesia con la mantilla puesta, sino que también se puso pestañas postizas, y se pintó un lunar en la mejilla izquierda, decía que el lunar ahí le equilibraba el rostro, por lo del ojo derecho. Y entró.

— ¿Se suspendió la misa?

— El episodio no hubiera pasado a mayores si a "La Vizcondesa" no se le hubiese ocurrido arrodillarse delante de San Roque (que según decían era el santo patrono de las maricas), para empezar a rezar en voz alta: "Ayúdame, San Roque, ayúdame que no puedo más con esta cruz. Vos sos el único que nos entendés, te lo pido en nombre de todas, que seremos algo locas pero muy creyentes..." Resumen: estuvo dos meses en cana por amoralidad y alteración del orden público. Pero la mejor época para todas ellas, cuando se sentían verdaderamente realizadas, era en los carnavales. Allí desplegaban toda su imaginación y su habilidad para transformarse en mujeres, y en la mayoría de los casos pasar inadvertidas.

— ¿De qué se disfrazaban?

— De damas antiguas, de gitanas, de mujeres piratas, de odaliscas... "El Puto", el barrendero, todos los años insitía con su disfraz de *geisha*, por eso lo de "Flor de Loto". Totalmente surrealista el disfraz, increíble. Además nadie sabía por qué perdía tanto tiempo en disfrazarse, puesto que ni bien entraba al Club se metía directamente en los mingitorios y no salía de allí hasta que terminaba el baile, muchas veces arrastrado por la policía.

— Y vos, fuera de Mabel Miranda, ¿con quién te las arreglabas?

— A los diecisiete o dieciocho años, tuve mi primera novia. Onelia se llamaba, me volvía loco. Vivía en Wilde, y era actriz del grupo también. Hacía tantos viajes a Wilde, me había agarrado una desesperación por ella, largos, interminables viajes en los trenes de la línea sur, para terminar en besos fugaces, abrazos escondidos...

— ¿Era correspondido el metejón?

— Sí, correspondido pero con algunas reservas... La que llevaba las riendas, la que decidía "te veo" o "no te veo", "franeleamos" o "no franeleamos", era

ella. Yo estaba desesperado... Y aquí me vienen a la memoria actitudes que muy bien pueden merecer el sillón de algún psicoanalista. Era indudable que yo quería destacarme, provocarle interés de alguna forma a mi novia, meterle una preocupación. Y no se me ocurría nada mejor, poco antes de llegar a su casa, que empezar a darme golpes en la cara con el fin de simular el haber tenido una reciente pelea. De manera que ante la preocupada pregunta de mi novia: "Héctor, ¿qué te pasó?", yo respondía sin darle importancia al asunto: "Nada, nada". Así conseguía y provocaba lo que me había propuesto. Claro que aún con resultados exitosos, esto no lo podía repetir siempre; primero porque habrían dejado de creerme, y segundo porque corría el riesgo de terminar con la cara como Gatica.

— ¿Qué otras propuestas tenías para cuando descansabas de las piñas?

— No me quedaba más remedio que recurrir a otras farsas, como por ejemplo, llegar con gesto de gran preocupación y no decir por qué... Otra era sonreir enigmáticamente sin dar ninguna explicación, o irme apurado porque tenía que resolver determinado asunto con mucha urgencia.

— Hubiese sido injusto que Onelia se quejara por falta de personajes ¿no?

— Sin embargo, la ruptura vino por parte de ella. Ella fue la que decidió la finalización de ese desabrido idilio.

— ¿Motivos alegados?

— Estoy totalmente convencido de que la ruptura se debió a que ella se dio cuenta, no sólo de que yo era un farsante, sino también, y con justificada razón, de que era un reverendo pelotudo.

— Y Onelia se pierde en la noche del olvido.

— Se pierde en la noche de Wilde, pero antes fue causa importante de un conflicto, digamos artístico, que finalmente resolví en su favor. Yo tenía mis miras puestas ya en el teatro independiente, que estaba tomando auge en esos años 46, 47. El *Teatro del Pueblo*, de Leónidas Barletta, *La Máscara*, el *Teatro IFT*, judío, donde ya caminaba el embrión de todo lo que fue después el movimiento del teatro independiente. Y piden, a través del periódico, gente para integrar el coro de la tragedia *Antígona*.

— ¿Quienes pedían?

— El grupo *La Máscara*, Alejandra Boero y Pedro Asquini. *La Máscara* estaba haciendo *El puente*, de Carlos Gorostiza, en ese momento. Venían trabajando con mucho éxito, y se habían dado el lujo de traer a Adolfo Celli, el actor italiano que estuvo muchos años radicado en Brasil. *La Máscara* le paga el viaje y la estadía para que haga la puesta en escena de *Antígona*, que protagonizaba Alejandra. Necesitaban gente para el coro, y es ahí donde aparece el aviso, pidiéndola.

— Estabas por pasar del centro filodramático al teatro independiente.

— Un pase conflictivo. Tanto, que no me bastó ser tomado en *La Máscara*, como de hecho fui.

CAPITULO IV

"NUEVO TEATRO": LA SEGUNDA VEZ PUEDE SER LA PRIMERA

— ¿El propio Celli te tomó la prueba?

— Sí. Me da un texto para leer, que no recuerdo cuál era, y me dice, con su acento mezcla de portugués, italiano y castellano: "Bueno, ahora dímelo como si lo estuvieras leyendo ante diez mil personas", y después: "Ahora este mismo texto como si las personas fueran quince", luego: "Ahora como si fueran cuatro personas. Ahora este mismo texto como si tuvieras delante una sola persona" y "ahora dílo como si fuera para tí mismo". Esa era la prueba. Lo recuerdo a Celli sentado ahí, enfrente, con esa nariz romana que tenía, fuerte, grande. El no daba ninguna indicación, solamente el texto y que yo me lo imaginara todo. En fin, parece que lo hice, no te quiero decir bien, pero... lo suficientemente bien como para que él me aceptara en el coro. ¡La puta!... Salí enloquecido de la prueba, había conse-

guido entrar en *La Máscara*. A todo esto yo ya era una figura, digamos importante, dentro del ambiente filodramático, y estaba ensayando dos obras al mismo tiempo, para hacerlas en distintas fechas. Una con el señor de la óptica, y la otra con un conjunto de Wilde. Me sentía muy importante. Como ahora, que trabajo en España y en Italia. Bueno, en ese momento eran Buenos Aires y Wilde. Cuando voy y comento lo de la prueba en los dos elencos, se crea todo un conflicto: si me iba, dejaba en banda dos grupos.

— *Onelia incluida, en el grupo de Wilde.*

— ¿Te das cuenta? Se me creó un conflicto. Yo participaba de manera protagónica en las obras de los dos elencos, el que yo me fuera provocaba toda una hecatombe. Y no quería quedar mal con esa gente a la cual yo ya había dado mi palabra. A mí me hubiera encantado, te imaginás, Adolfo Celli, *La Máscara*, *Antígona*, la cosa tenía un viso de seriedad. Pero preferí no acceder a ese llamado y quedar bien con aquella gente, o conmigo mismo. Así fue que no respondí al llamado de Celli.

— *¿Se lo explicaste, o directamente desapareciste?*

— No aparecí para nada. Me dijeron que fuera tal día, no fui. Y seguí en los centros filodramáticos hasta los veinte años, época en la que me salvé del servicio militar por ser único sostén de madre viuda, ya que mis hermanos estaban todos casados. Cuando voy a hacerme la revisación a Palermo me quedo asombrado, ahí, viendo esa cosa tan extraña para mí, esa cosa militar. Veo la actitud déspota de aquellos que habían hecho el servicio militar, el trato que le dispensaban a todos los que, o por número bajo o porque estaban en mi misma condición, se

salvaban de hacerlo. Cuando me entregan la libreta, me dicen: "No te preocupes, en cualquier momento te llamamos". Joder, no podía ni gozar de la libertad por pensar que podía ser convocado en cualquier momento. Pero de cualquier modo no lo hicieron. Yo hice todos los trámites que hubo que hacer, de eso me acuerdo perfectamente.

— *¿Vivías con tu madre?*

—Sí, vivía con mi vieja y laburaba en la tejeduría. Con ese sueldo colaboraba en mi casa. Hasta que se produce otro llamado, provocado esta vez por la escisión de Alejandra y Asquini de *La Máscara* para formar un nuevo teatro. Le digo a otro muchacho, compañero del grupo filodramático, por qué no nos vamos a probar juntos. Y fuimos.

— *¿Otra vez leer un texto ante diez mil, ante quince, ante cuatro y ante uno?*

— No. Me hacen subir al escenario, y me entero de que la prueba consistía en que, en una habitación de soltero, un muchacho, un sábado a la tarde, se prepara para salir a la noche a bailar. Lo que había que hacer era todo lo que hacía este muchacho antes de salir para el baile. Una cama, una mesa, una silla, un lavabo, un espejo, y todo lo que hace alguien que entra a su habitación, preparado para acicalarse y salir empilchado para el baile. Esa era la prueba. Delante de Asquini, Alejandra, y algunos actores que ya eran del grupo.

— *¿Te acordás dónde fue la prueba?*

— ¡Y cómo! Fue en Maipú 28, lugar que habían elegido para instaurar las bases del *Nuevo Teatro*. *La Máscara* ya había levantado vuelo y había arrendado el *Teatro Lasalle*, donde hacían *La loca de Chaillot*, con Ernesto Bianco y María Elena Sagrera. *El*

puente les había proporcionado una entrada de dinero considerable como para salir del local de Maipú 28, que era una compañía de venta de seguros, y se habían asentado en el *Lasalle*. Al salir de *La Máscara*, Alejandra y Asquini deciden formar su teatro y vuelven a alquilar el local de Maipú 28, concretamente el salón de actos de la entidad. Allí voy a hacer la prueba, entonces, la preparación del muchacho que se iba al baile del sábado a la noche.

— *Y te toman.*

— Después que hacías la prueba, uno te tomaba los datos: "¿Dónde vivís?, ¿cómo es tu nombre?, dáme tu dirección que te vamos a llamar; nosotros te vamos a avisar si resolvemos que integres el elenco o no". Cuando llego yo, me dice: "No lo comentés con ninguno de tus compañeros -o bueno, si querés lo comentás- pero venite directamente el lunes".

— *¿Y entonces?*

— Nada, que se los comenté y fue decepcionante. "Si te dijeron que te van a llamar, te van a llamar" -le decía yo al que había ido conmigo. Y él: "No. Si a vos te dijeron que vengas el lunes y a mí que me van a llamar, quiere decir que vos tenés que venir el lunes y yo tengo que esperar que me llamen"... Eso provocó mi primera rencilla con los compañeros del centro filodramático, causó bastante alboroto...

— *Y llegó el lunes.*

— Llegó el lunes y me presenté. Ese mismo día comenzamos los ensayos, sería febrero o marzo de 1950. Integrábamos el elenco, Gandolfo, Lovero, Walter Soubrié, Isidro Fernán Valdés, Feldman, otro actor que se llamaba Romay, Antón, que ya

ejercía como escenógrafo pero que a veces hacía de actor, y no recuerdo qué otros nombres.

— *¿La obra, cuál era?*

— *El alquimista*, de Ben Jonson. La estrenamos el 16 de junio de 1950, y la dimos durante varios meses, los sábados y domingos. Alejandra hacía Doll Common, Asquini hacía Face, Fernán Valdés era Subtle, Gandolfo hacía una especie de leguleyo -creo que el personaje se llamaba Dapper- y Virgilio Caldi, un actor que ya murió, y yo, éramos Tribulation y Ananías, los dos clérigos de la obra.

— *Un éxito.*

— Sí, notable. El periodismo ya venía a hacernos notas y a sacar críticas de nuestros espectáculos. Recuerdo que me mencionaban, me auguraban un éxito en mi carrera con el personaje este de Ananías. Y yo me sentía muy bien. Me sentía muy bien yendo a las funciones, me sentía muy bien terminando la función y yendo a tomar un café o a cenar con el grupo. Todo me gustaba.

— *¿Fue fácil el acomodo?... Ellos ya estaban, eran los dueños de casa, y vos eras el recién llegado.*

— No, no fue fácil. Claro, yo tenía un montón de sensaciones que me eran totalmente nuevas, extrañas. Las propuestas me resultaban novedades totales, actuar, hacer cosas, yo todo lo hacía con mucho entusiasmo. Clavar clavos, limpiar, cosas que no hacía en el centro filodramático las hacía ahí, en el *Nuevo Teatro*, con toda dedicación. Cada uno tenía asignada una tarea; bueno, lo que siempre se hizo en el teatro independiente, ¿no? Cada uno de acuerdo a sus condiciones naturales podía vender localidades, o pintar, o coser, o barrer, o hacer de electricista, lo que fuera.

— Con la memoria en el corazón, ¿qué era lo que más te costaba?
— Ensayar. Yo tenía el trabajo concreto de pintar -por lo que aprendí un oficio que me va a permitir subsistir después, cuando abandone la tejeduría- y prefería estar pintando con un bastidor, una escenografía, antes que ensayar. El solo hecho de tener que ir a ensayar ya no me gustaba, hacía lo imposible para no ensayar. No sé por qué lo evitaba de semejante manera, pero claro, era mi sensación. Sí, no me gustaba ensayar. Igual, hacerlo lo hice. Porque lo hice durante veinte años, ¿no?
— ¿Recordás cuáles eran los sueños, las aspiraciones más fuertes que tenías?
— Cuando estaba en los elencos filodramáticos soñaba con encabezar junto a Sandrini, o a Faust Rocha, en el *Cervantes*, en el *Nacional* ... Allí, en el *Teatro Nacional*, conocí a un personaje maravilloso, un actor singular y atractivo que se llamaba Raúl de Lange, no sé si lo alcanzaste a conocer.
— Lo vi en cine.
— Claro, solamente dos películas hizo: *El crimen de Oribe* y *Prisioneros de la tierra*. Con eso le bastó para no volver a repetir la experiencia, pese a la insistencia de productores y directores. "Pero, ¿qué es lo que quieren de mí? -decía- el cine no es más que arte en latas". Cuando lo conocí, él estaba haciendo sus recitales en el *Teatro Nacional* con Herta de Lange, su primera mujer, una pésima pianista que lo acompañaba en esas extrañas cosas suyas, que no eran más que monólogos de grandes autores, y que para mí era algo totalmente extraño y fascinante al mismo tiempo. Herta lo acompañaba, digamos musicalmente, aporreando de una

manera despiadada al piano de turno, y a pesar de tanto no conseguía empañar en lo más mínimo el genio y el talento de este, para mí, inolvidable actor. Un ser maravilloso.
— ¿Cómo era tu relación con él, llegaste a tenerla?
— Resulta que el *Teatro Nacional* alquilaba los lunes a grupos vocacionales, y una vez lo alquilamos para ensayar no recuerdo qué obra. Ese lunes, a la tarde, tenía un recital Raúl de Lange. Yo subía las escalerillas que daban a los camarines, y me choco con esa figura inmensa que venía del escenario, rumbo a su camarín. Nos cruzamos en la escalera. Y me pegué un jabón de la puta madre que lo parió. Esa cosa enorme, bajando con esos ropajes que se ponía él... me asusté tremendamente. Pregunto quien es, me cuentan, la cosa es que me asomo y lo veo a de Lange moviendo una telas livianas, haciendo como si fuera una barca, y diciendo su texto... Tenía una cara hermosísima, un pelo largo, unas cejas, una mirada, una nariz, unas manos. No deben ser pocos los actores de mi generación que se acuerden de Raúl de Lange.
— ¿Era argentino?
— Había nacido en Olivos, y de muy joven marchó a Alemania, donde hizo su carrera. Formaba una pareja muy singular con Herta. Ella era baja y menuda, a diferencia de él, que era alto y corpulento. Conformaban una cosa muy extraña visualmente. Raúl la llamaba cariñosamente "Hertita", hecho que no dejaron pasar por alto los atorrantes de siempre, que le colocaron definitivamente el mote de "Miertita"... Pero vos me preguntabas de mi relación con él. Bueno, resultó que este personaje viene después a alquilar el *Nuevo Teatro* para hacer

funciones, dio muchos recitales en *Nuevo Teatro*, y este hecho lo aprovechamos muchísimo los jóvenes e incipientes actores, para regocijarnos con sus genialidades. Afortunadamente, cada vez que venía, me tocaba a mí atenderlo, ser su "ayuda de cámara", circunstancia que me permitió compartir de cerca momentos inolvidables.

— *¿Qué tipo de actor era?*

— Era de esos a los que les resulta imposible dejar de actuar en ningún momento. Toda su preparación, en el camarín, ya era una puesta en escena. Le gustaba, mientras se maquillaba muy lentamente, beber sorbos de un exquisito y carísimo vino tinto que él mismo traía...

— *¿Y que vos olías?*

— No, yo lo compartía, sentado a su lado, mientras miraba asombrado cómo iba realzando su rostro con el maquillaje. Me llamaba poderosamente la atención un toque de color azul brillante que se daba en el nacimiento del pelo, pero nunca recibí una respuesta concreta de por qué ese toque azul. "Queda bien, ¿no te parece?", decía él, y realmente le quedaba bien. Era algo así como un gran dios de la escena, con toda la implicancia mística y fantasiosa que pueda tener esta apreciación, y actuaba como tal, dentro y fuera del escenario. Fijate que él padecía de una enfermedad que le iba desgastando el hueso de la cadera, produciéndole una visible cojera, pero esa cojera desaparecía mágicamente cuando actuaba. Pasaba con increíble elasticidad del Rey Lear a Marco Antonio, de Ricardo III a Hamlet, y nunca combatió su enfermedad con ningún tipo de medicamentos ni consultas médicas. Su único paliativo era, a lo sumo, una aspirina.

— *¿Lo veías fuera del teatro?*

— Uy, tengo una anécdota hermosa. El me decía con frecuencia: "Tienes que venir un día con nosotros a participar de una comidita salvaje". Y yo esperaba ansiosamente que la invitación se concretara de una manera más definida, puesto que por un lado me sentía sumamente halagado por la invitación que me hacía el maestro, y por otro me intrigaba sobremanera en qué podía consistir esa "comidita salvaje". Hasta que un día se produjo. Me citaron en su antiguo apartamento, que quedaba en la Galería Florida, y de allí salimos para el restaurant. Todo muy normal, salvo por un par de paquetes que llevaba Herta y que me llamaban poderosamente la atención. Llegamos al restaurant, nos acomodamos en una mesa del fondo, muy solícitamente atendidos por el camarero. "Hoy tenemos un invitado", le dijo el maestro. "Muy bien, don Raúl", responde el camarero, y me da la bienvenida. A todo esto, y ante mi asombro, Hertita comienza a desenvolver los paquetes... que no eran otra cosa que mortadela y pan.

— *¿Y el camarero?*

— El camarero, impertérrito, colocaba los cubiertos sobre la mesa. Contento y locuaz durante toda la cena, don Raúl contaba anécdotas y las interpretaba como era su costumbre, poniéndose de pie y aprovechando cualquier elemento a su alcance. En ese caso fueron las bandejas de los camareros, las que utilizó con frecuencia ya para tamborilear con sus dedos acompañándose en alguna canción, ya como escudo, ya como armadura... Yo estaba totalmente apabullado por ese maravilloso espectáculo. No sabía si era mi admiración lo que no me permitía qui-

tarle los ojos de encima, o era mi timidez para no ver qué ocurría mientras tanto a nuestro alrededor frente a semejante demostración de histrionismo... Pero lo cierto es que en el local no había nadie, y sólo quedaban los camareros, esperando pacientemente que la función acabase para poder cerrar e irse. Esa fue la "comidita salvaje". Inolvidable.

— *¿Podemos tomar el pan, la mortadela y las bandejas, y volver al* Nuevo Teatro?

— Sí, sí, volvamos, volvamos.

CAPITULO V

COMECLAVOS: UN PERSONAJE CON ESCENARIO PROPIO

— *¿Cuánto tiempo más estuvieron en Maipú 28?*

— Hicimos toda la temporada de *El alquimista*, y después *Escala en Chejov*, título de un programa de obras cortas del ruso.

— *¿Con buena afluencia de público?*

— Sí, sí, iba mucha gente a vernos. Ya te digo, en ese momento el teatro independiente se había convertido en una especie de refugio -estábamos en plena época de Perón- para los intelectuales de izquierda, que allí tenían una especie de válvula de escape, ¿no? El teatro que se estaba dando entonces, digamos el teatro comercial, no cumplía las expectativas de cierto núcleo de espectadores. Y el teatro independiente les ofrecía autores que el teatro profesional no llevaba, ofrecía puestas que salían de lo común, un lujo que de verdad nos dábamos, porque ninguno cobraba.

— ¿Cómo se solventaban?
— Con la venta de las entradas. Y con el "Grupo de apoyo", que le llamábamos nosotros, y que era la aportación mensual de los espectadores. Los interesábamos para que compraran bonos y se asociaran con una mensualidad. Eso les permitía entrar gratis a las funciones. Ellos ponían, no recuerdo cuál era la cantidad, y con esa entrada se iba solventando el teatro. Ahí fue cuando nos mudamos a Corrientes 2120, Corrientes y Junín, a un viejo local que dejaba el *Teatro IFT*, puesto que se pasaba a la calle Boulogne Sur Mer, donde está ahora. Corrientes 2120 era un antiguo salón de baile que se llamaba *Salón Cristal*, y estaba regenteado por un polaco. *Bajos fondos*, de Gorki, fue la primera obra que hicimos allí. Trabajamos como locos, pintando, arreglando el teatro, quitándole horas al sueño... Me acuerdo que me volvía en el tranvía 12 a Chacarita, y a las cinco y media de la mañana ya me tenía que levantar. Me quedaba dormido sobre la máquina textil. Hasta que de pronto se produjo algo que realmente decidió mi vida: me proponen una media renta en el teatro, quinientos pesos por mes, para atender la boletería.
— ¿Y en la tejeduría cuánto ganabas?
— Ganaba un poco más, no recuerdo exactamente la cantidad. La cuestión es que la convenzo a mi vieja, que accede de muy mala gana, y dejo la tejeduría. El conflicto, claro, era que mi vieja consideraba lo del teatro mucho menos seguro. Empecé a trabajar, empecé a cobrar regularmente mis quinientos pesos mensuales, pero a medida que empezó a pasar el tiempo el dinero se desvalorizaba. Y yo, como trabajaba desde las diez de la mañana,

cuando iba a abrir la boletería, hasta las dos de la tarde -y después me quedaba en el teatro haciendo cualquier cosa hasta la noche, hora de los ensayos- tuve que hacerme de un espacio libre. Un espacio libre a fin de encontrar la manera de ganar unos pesos extras. Ahí aparece un personaje entrañable, del que tengo muchísimos recuerdos. Se llamaba *Comeclavos;* o *Esqueleto,* según le decían algunos. Su verdadero nombre era y es Carlos Shwartz. Bueno, con *Comeclavos* formamos una empresa de pintura que se llamó *El músculo duerme*. Pintábamos las casas de la zona, Corrientes 2120 y sus alrededores, y con esa entrada, más lo del teatro, nos arreglábamos mi vieja y yo bastante bien. De *Comeclavos* te puedo hablar mucho, era un personajón.
— ¿Por qué le decían Comeclavos?
— El mote era atribuído a su enjuta, extremada delgadez; según sus amigos producida por alimentarse exclusivamente de clavos. El era anarquista, y además hijo y nieto de anarquistas. Comentaba siempre acerca del proselitismo singular de que hacía gala su padre. El viejo se reunía todas las noches, alrededor de las nueve o las diez, con un grupo de niños del barrio, para salir a recorrer las iglesias de la zona. Parece que al encontrarlas cerradas, el viejo golpeaba furiosamente las puertas, vociferando: "¿Qué es lo que pasa?... ¿No es ésta la casa de Cristo?... ¿Desde cuándo Cristo trabaja con horario?... ¿O es una oficina ésto?" O en otras ocasiones, entrando a las iglesias, golpeaba con los nudillos las figuras de los santos y decía: "¡Yeso!... ¡Madera y yeso!... ¡Mármol!... no hay otra cosa". Por supuesto, como buen anarquista de esa época, ni se

le cruzó por la imaginación anotar en el Registro Civil la llegada al mundo de su hijo Carlitos.
— *¿De manera que* Comeclavos *no tenía la más mínima idea de la fecha de su nacimiento?*
— ¡No! Y encima explicaba: "No hay por qué hacerle el juego al sistema, che". Yo le preguntaba la edad, y él me respondía. "Y... debo tener veinticinco, veintisiete años, más o menos, pero qué problema te hacés, *Dedalito?*"
— ¿Dedalito?
— Sí. Nunca supe por qué me llamaba *Dedalito.* No le daba importancia a su edad porque, decía, no tenía que hacer ningún trámite. Y era verdad. El servicio militar recién lo hizo a los treinta y dos o treinta y tres años, por propia voluntad. Ver a *Comeclavos* con uniforme producía el mismo efecto que imaginar a Borges en una cancha de fútbol. *Comeclavos* era pintor de oficio, como la mayoría de los anarcos de esa época, pintores o plomeros...
— *¿Y cómo lo conociste?*
— Paraba en el bar *Asturias*, que estaba en Corrientes y Junín, a escasos diez metros del teatro. En el teatro nos enteramos que era pintor, y fuimos a preguntarle si no quería ganarse unos pesos pintándonos la sala. Así fue el comienzo. Lo recuerdo siempre con su infaltable cigarrillo entre los labios. Cara angulosa, nariz fina y pronunciada, trabajando silenciosamente con esa parsimonia y seguridad que le daba el oficio, con movimientos casi felinos. Te cuento que el tipo nos impresionaba de tal modo que llegamos a sospechar que era *cana*. "¿Por qué no me das una mano?", me pidió una vez. Yo no sabía nada del oficio, pero él me aseguró que no habría problemas, que me enseñaría. Había mucho

laburo en el barrio y podríamos ganar unos mangos. Le pregunté cuanto me pagaría, y *Comeclavos* me contestó: "Cómo pagar, ¿qué decís? Vamo y vamo, a igual esfuerzo, igual salario. Si son diez, cinco y cinco, si son veinte, diez y diez, y así..."
— *Nace entonces* El músculo duerme...
— Queda formalizada y constituída la empresa de pintura y reparaciones más o menos generales: *El músculo duerme.* Pero quiero dejar constancia que el nombre de la empresa no fue idea nuestra... lo que pasa es que así se nos conocía. De a poco, bien de a poco, empecé a familiarizarme con la brocha y las mezclas de pintura, pero seguía siendo torpe, y mucho más, distraído. Un día, mientras pintábamos un techo subidos a un andamio a siete metros de altura, no sé qué me pasó, pero tiré al suelo el balde lleno con cinco litros de pintura celeste con el resultado que te podés imaginar. ¿Y sabés que me dijo *Comeclavos,* mirando el desastre sin sacarse el cigarrillo de la boca?... "Viste, *Dedalito,* así que fue como Newton le dio la cana a la ley de gravedad". Era un autodidacta nato, conocedor de los grandes teóricos y propulsores del anarquismo, por él conocí a Bakunin, Kropotkin, Proudhon... Aunque *Comeclavos* aseguraba que todos esos bochos no hubieran hecho un carajo si no hubiera existido el viejito "Don Zenón". "¿Qué don Zenón?", me acuerdo que le pregunté la primera vez que lo oí, pensaba que desvariaba, o que se le había mezclado algún personaje del Martín Fierro. *Comeclavos* se refería a Zenón de Citio, naturalmente, un filósofo griego del siglo III antes de Cristo, creador del estoicismo, y a quien se le atribuía el inicio de las ideas anarquistas. El fue quien me enseñó

que don Zenón fue, entre muchas cosas más, el defensor del derecho al suicidio, tanto que se amasijó, allá, por el 260 antes de Cristo. "¿Te das cuenta, *Dedalito,* lo importante que son las convicciones?" -me repetía *Comeclavos.*

— *Espero que no sea una pregunta dolorosa, pero:* El músculo duerme, *¿dejaba conformes, en general, a sus clientes?*

— Mirá, trabajar en el barrio tenía algunas ventajas, puesto que la mayoría eran descendientes de don Abraham, y casi en su totalidad religiosos, así que desde el viernes a la caída del sol hasta el lunes, no trabajábamos. Además yo, en mi condición de *goi*, me hacía de unos mangos extras apagando luces, sacando tachos de basura, o haciendo algún otro menester que los *moishes* no podían hacer porque su religión se los prohibía. Un día Isaac, un jovato que vivía al lado del teatro, me dice: "Qué tenés que hacer el viernes a la noche?"; le contesté que tenía la función; "¿Y antes?", insiste, y le digo que nada. Entonces me invita: "¿No querés venir a casa a apagarme la luz?" Pensé que el *moishe* era marica, y que andaba buscando ternura, pero inmediatamente salí de dudas. Así me hice de un trabajo extra, no sólo con Isaac sino con muchos más. Pero volviendo a la pintura, hay un detalle que no puedo dejar de rescatar, y es el tiempo. El tiempo jugaba un papel preponderante en nuestra empresa, y según como se presentaba el día, nosotros trabajábamos o no.

— *¿Suspendían por lluvia?*

— Claro. Yo era el meteorólogo informador y *Comeclavos* quien decidía. "Che, *Comeclavos,* está lloviendo. Entonces no, *Dedalito*, seguí apoliyando

porque con el tiempo así la pintura no seca". Pero tampoco secaba cuando había humedad, o viento, o cuando estaba nublado... Tenía que haber una garantía absoluta de sol radiante y cielo sin nubes. Una sola nube que hubiera, y ya no trabajábamos. "Una nube trae otra nube -afirmaba *Comeclavos*- y en una de esas te tapan todo el sol. Este es un oficio muy delicado, y si vos no tenés respeto por tu profesión, tampoco lo vas a tener para con el cliente". De modo que terminado ese argumento tan contundente, pegábamos media vuelta y seguíamos durmiendo.

Pero cuando el trabajo se hacía más pesado era por la tarde, después de comer. Solíamos ir a *La campana,* un restaurant que estaba en la esquina de Corrientes y Junín, frente al teatro y haciendo diagonal con el bar *Asturias;* allí comíamos siempre como si fuera la última vez.

— *Cuestión de no quedar livianitos al momento de la brocha gorda.*

— Una tarde *Comeclavos* estaba subido a una escalera, tratando infructuosamente de pintar una línea. Se suponía que tenía que ser recta, pero todo era en vano... era un perfecto electrocardiograma, "Che Carlitos", le dijo doña Berta, la clienta dueña de la casa, "¿Vos te fijaste lo que me estás haciendo?" y *Comeclavos:* "Tranquila, doña Berta, usted no se preocupe, que cuando ésto seca, estira". Después la dejamos a doña Berta una semana con todos los muebles arrinconados en el comedor, tapados con las sábanas, el piso lleno de papeles, un desastre. Y ella recordándonos en todo momento que nos había pagado la mitad por adelantado una semana atrás. *Comeclavos* le insistía que hacía una semana que

veníamos trabajando para ella. "También pienso", le decía. "¿O usted cree que todo es mojar la brocha y darle? No, hay que pensar cómo se va a hacer, reflexionar, motivarse, lo mismo que los actores". "Si vos no venís mañana, yo te denuncio, te mando a la comisaría -gritaba doña Berta- a vos y al artista ese amigo tuyo, que es el que te metió todas esas cosas en la cabeza..."

— Y vos, que le metiste "todas esas cosas en la cabeza", ¿no lograste hacerlo actuar nunca a Comeclavos?

— ¡Hizo su experiencia, por supuesto que la hizo!... Ensayábamos *La pasión de Florencio Sánchez,* de Wilfredo Jiménez, y le pedimos a *Comeclavos* que hiciera un personaje. No le atraía la idea de tener que estudiar letra, pero la cosa le gustó más cuando le explicamos que su personaje sería... de estatua. Tendría que hacer de estatua de Florencio Sánchez. Así fue como, aleccionado por algunos atorrantes del elenco, *Comeclavos* empezó a ir todas las tardes a la esquina de Deán Funes y Chiclana, donde estaba la estatua de Sánchez, para "motivarse" y estudiar en profundidad el personaje.

— ¿Entendí bien, o dijiste que iba todas las tardes?

— Todas, sí. Le habían hecho creer que tenía que recuperar la memoria emotiva de la estatua, y hasta que no lo invadiera y no la sintiera suya, no podía dejar de ir. Era la única manera de conseguir un buen trabajo interior. Todas las tardes se iba para allí *Comeclavos,* en busca de la memoria emotiva. Un día me confesó que se sentaba por ahí cerca, y aprovechaba para leer el diario, y que de cuando en cuando le pegaba una relojeada a don Florencio. Los atorrantes le preguntaban como lo iba viendo al

personaje, y *Comeclavos* respondía que lo veía verde, como Gardel en la Chacarita. Entonces nació una verdadera preocupación para *Comeclavos,* cuando se enteró de que para actuar lo pintarían de verde, a fin de encontrarle cierta similitud con el color bronce de la estatua.

— ¿Y lo pintaron nomás?

— Sí, y lo más gracioso era verlo, entre función y función, tomando café en el *Asturias,* pintado de verde. El camarero le preguntaba socarronamente si se sentía mal, que andaba con esa cara, y *Comeclavos* le explicaba que ahora era artista, que ése era el motivo. "Dále, gallego, traeme un *feca*", le decía después. Era un tipo con una filosofía muy particular para todo, insólito.

— Y sumamente generoso, supongo.

— Bueno, con su particular generosidad. El decía, por ejemplo, que si veíamos pasar una mina con un collar importante teníamos que afanárselo sin ningún remordimiento, y reducir el collar, hacerlo guita enseguida, porque ese collar era dinero estático, y a la guita había que darle movimiento. El había leído *La propiedad es un robo,* de Proudhon, o decía que lo había leído, y tenía la conclusión de que si se robaba una propiedad que a su vez era un robo, no había por qué tener cargos de conciencia. No se me acaban así nomás los recuerdos de *Comeclavos.* Hablando de guita, un día me pregunta de cuanta dispongo, y yo le cuento que todo mi capital es mil quinientos pesos. La cuestión fue que me propuso un negocio que según él no podía fallar, y por el cual ganaríamos el doble. Teníamos que comprar *fasos* en un barco americano, cartones a mitad de precio que después íbamos a poder ven-

der, doblando la postura. Yo, tímidamente, pronuncié la palabra "contrabando", pero *Comeclavos* me la sacó de la cabeza. Es más: me dijo que estaba contaminado por el sistema, que la operación que íbamos a emprender era una de las tantas formas de desestabilizar las estructuras establecidas. "Sos un inmovilista" - me gritaba. Hasta que una noche lo hicimos.

— *¿Fuiste convencido?*

— Tenía el *convencimiento* de que las piernas me temblaban muchísimo, me veía corriendo por todo el puerto con los perros de la Prefectura detrás. *Comeclavos* me había pedido que fuera con una campera que me quedaba grande, y así estuve. A las diez de la noche llegamos a la Dársena C, donde estaba atracado el barco, y de ahí salió un maringote que nos preguntó: "*¿What do you want?*" "Buenas, jefe, venimos a comprar fasos", dijo *Comeclavos* desde abajo. "*¿What did you say?*" "Fasos, fasos" -volvió a decirle, ayudándose con ademanes. Resulta que cuando el maringote nos pregunta "*¿How many?*", *Comeclavos* me pregunta si había llevado los documentos. Estaba loco, íbamos a hacer contrabando y encima creía que necesitábamos documentos para la operación.

— *¿Y se concretó el negocio?*

— Le mostramos la guita, y el yanqui nos dio los cartones de *Chesterfield*, que me metí adentro de la campera. Casi me caigo al agua, abultado como iba, y encima con mi incontrolable temblor de piernas. Hasta que llegamos al barrio, ya más tranquilos, y comenzamos lo que sería la segunda parte del negocio.

— *Sacarse de encima los cartones y duplicar la in-*

versión.

— Apenas eso, ¿te das cuenta? Ya en el primer intento de venta quedé preocupado: un tal Rissoto me informa que el griego del quiosco vendía los *Chesterfield* a casi la mitad de lo que pretendíamos nosotros. Así lo comprobamos cuando fuimos con *Comeclavos* hasta el quiosco, el griego los tenía considerablemente más baratos de lo que nosotros los habíamos comprado. Lo único que se le ocurrió decir a *Comeclavos* fue: "Che, este sistema contagia más que la fiebre amarilla". Mientras, muy hábilmente le robaba al griego un *Dolca* gigante.

— *Sin culpas, por supuesto.*

— Claro, qué va. "Pensá un poco, *Dedalito* -me explicaba- acá hay dos elementos contribuyentes. Uno inconsciente, que es el griego, y otro consciente, que soy yo. Tanto él como yo, de una y otra manera, estamos contribuyendo a la desestabilización del sistema. ¿Entendés, pedazo de contaminado?"

— *Y vos, ¿entendías?*

— Yo entendía que era contaminado, sí, pero de nicotina. ¡Veía la cantidad de *Chesterfield* que iba a tener que tragarme!

CAPITULO VI

EL TEATRO INDEPENDIENTE Y EL INDEPENDIENTE DE CASTELLI Y B. MITRE

— Tu vida, con Nuevo Teatro, *con* Comeclavos, *comenzó a girar alrededor de Corrientes y Junín. ¿Qué pasó con el viejo barrio, entonces?*

— Una vez que ingreso a *Nuevo Teatro*, prácticamente lo dejo. Mientras hacía teatro filodramático sí, nos reuníamos con mis amigos del barrio en el bar de siempre, Forest y Federico Lacroze. Pero creo que toda mi relación con el barrio termina a los veinte años, digamos la relación con los amigos del barrio. Los veía, sí, pero ya no con la misma asiduidad. Me empiezo a mover en otro medio, descubro otras cosas, encuentro otras gratificaciones, comienzo un despertar distinto. Fue cambiando incluso mi actitud política. Evidentemente era, el nuevo, un medio donde, con ligeras variantes, estaba volcada la izquierda. Y bueno, o esto o el hecho de que naturalmente yo nunca pertenecí a ningún

partido político, hizo que tuviera siempre una actitud ideológica que es la que sigo manteniendo ahora, sin ningún tipo de ataduras partidistas. Si querés involucrarme, bueno, en la izquierda, puede ser, pero los rótulos siempre me han molestado. Quien sabe cuanto tuvo que ver en esto mi relación con *Comeclavos*, que era un anarquista. Aclarándote también que el solo mencionar la palabra *anarquista* ya es un rótulo, por eso yo siempre digo *anarcoide*... Una formación ideológica anarcoide.

— Pero, ¿podés recordar hasta qué punto te importaba la política dentro tuyo?

— La importancia estaba dada por mi extracción, pero no por mi convicción. Siempre se habló de Perón en mi adolescencia. Mis hermanos, toda la gente, todo el mundo era peronista, y yo, por inercia, también lo era. Pero no lo era de una manera concreta. Y cuando entro al *Nuevo Teatro*, sugestivamente, no me convierto en antiperonista pero dejo de ser peronista. Aún sabiendo que con Perón no teníamos mayormente problemas, ¿no?, era tan fuerte el gobierno de Perón que un movimiento supuestamente de izquierda intelectual haciendo obras de teatro, no lo afectaba para nada. Eramos un grupúsculo, nada más, y él se daba el lujo de ni siquiera censurarnos. Hacíamos Gorki en el año 51, sin problemas. Problemas hubo después, pero por lo menos en esa época del gobierno de Perón, no los hubo.

— ¿De qué hablabas cuando decías que comenzaste a vivir "un despertar distinto"?

— Me convierto... Empiezo a despertar de un montón de cosas, de todo. Porque yo era un ignorante total, sin ningún estudio, nada; con un desconoci-

miento total de autores, un desconocimiento total en materia política, un desconocimiento de la cultura total. O sea que mis estudios, un poco jugando, un poco escuchando, un poco ensayando, van apareciendo así. De esa forma se fueron ordenando un poco mis conocimientos, sin ningún tipo de estudios. Quiero decir, jugando y ensayando. Traíamos una profesora de vocalización para que nos enseñara a vocalizar, un profesor de gimnasia, un profesor de Historia del Teatro, paralelamente a nuestro quehacer teatral teníamos todo este tipo de asignaturas.

— Y tus proyectos como actor, ¿aparecían ilusiones que no tenían nada que ver con Nuevo Teatro, *o todo estaba relacionado con él?*

— Me empiezan a llegar propuestas que vienen de los teatros profesionales, pero nosotros, en *Nuevo Teatro*, ya teníamos asegurada una actitud monacal, te diría, con respecto a eso. No accedíamos a otra cosa que no fuera nuestro propio ideal de trabajo. Porque la idea nuestra era profesionalizarnos, vivir del teatro, cuando el teatro asentara aconómicamente sus bases de manera sólida, y nos permitiera recibir un sueldo. Nos constituímos legalmente como cooperativa, por supuesto con toda la reglamentación que nos requerían las directivas de los sindicatos de cooperativas. Sí, estábamos legalizados, con todo lo que se exigía para ello. De manera que con esa base pensábamos, imaginábamos, fantaseábamos que un día íbamos a recibir dividendos, porque eran aportes del trabajo que nosotros mismos hacíamos pero que reinvertíamos siempre para las próximas obras. Nunca alcanzaba. No descartábamos la posibilidad de que algún día pudiéra-

mos vivir de eso, haciendo el teatro que nosotros queríamos, con nuestro criterio, con nuestros lineamientos, con nuestra ideología, con nuestro repertorio...

— *¿Y se acercaba el sueño, o siempre estaba lejos?*

— Como éramos un grupo de teatro que a su vez debía cargar con los gastos de la manutención de un local, nunca podíamos llegar a ese sueño. Hasta que un día aparece un solar, un lugar en el fondo de una galería donde ahora está el *Teatro Planeta*, Suipacha 927, que lo hicimos nosotros. Alquilamos ese lugar, y construímos lo que ahora es la sala *Planeta*. Y allí estrenamos *Raíces*, de Arnold Wesker.

— Raíces, *o el golazo de* Nuevo Teatro.

— Uy, sí. Críticas muy buenas, una convocatoria fenómena de público, sala llena permanentemente. *Raíces* fue un *boom*, digamos, del teatro independiente. Con nuestros antecedentes, más *Raíces*, pasamos a ser figuras conocidas dentro del medio. Del medio de espectadores, ¿no?

— *¿Y empezó a entrar dinero?*

— Claro, *Raíces* nos empieza a dar dividendos sumamente importantes. Al punto de hacernos decidir si nos llevábamos individualmente el dinero, o volvíamos a reinvertirlo en la compra definitiva de un teatro nuestro.

— *Que fue el actual* Lorange.

— Y que se llamó *Apolo.* Era el viejo *Teatro Apolo*, que lo habían tirado abajo y construido un edificio de departamentos. Como existía esa ley que obligaba a dejar un espacio para construir un teatro allí donde había habido uno -ley que aún no se ha cumplido para con el *Politeama*, donde hay una playa de

estacionamiento- el espacio de ese nuevo edificio iba a ser ocupado por una sala de teatro. Ahí es cuando nosotros, con el dinero de *Raíces*, decidimos comprar el *Apolo*, y poner ese dinero como inicio de pago. Y mientras comenzaba la construcción del *Nuevo Teatro Apolo*, seguíamos haciendo el repertorio en la sala de Suipacha 927. Esta experiencia de tener dos teatros ya la habíamos hecho, aunque alquilando, en el viejo teatro *Patagonia*, que estaba en la calle Montevideo, al lado de *Pippo*, frente al que era el viejo mercado, hoy tirado abajo.

— *¿Recordás cuál era la programación simultánea?*

— Mientras en el *Nuevo Teatro* hacíamos *Las nueve tías de Apolo*, de Ferrari, en el *Patagonia* trabajábamos con *Demanda contra desconocido*, de Georges Neveux, donde Carlos Gandolfo hacía el protagonista. También pasó lo mismo cuando estrenamos *La pasión de Florencio Sánchez*, o cuando hicimos *Heredarás el viento*. Hacíamos una función en Corrientes 2120 y otra en el *Teatro Argentino*, en la calle Bartolomé Mitre, el que se incendió, o incendiaron con una bomba. Siempre teníamos dos teatros. Cuando no era el *Patagonia*, era el *Argentino*; cuando no era el *Argentino*, alquilábamos el *Fray Mocho*, en la calle Cangallo. Creo que ahora hay también una playa de estacionamiento allí. Pero siempre teniendo actividad en dos lados. Eso iba acrecentando nuestras arcas y nos permitía alquilar o subalquilar, hasta que llegó el éxito rotundo de *Raíces*.

— *A todo eso, ¿tus entradas económicas seguían remitiéndose a la media renta de quinientos pesos y a los producidos por* El músculo duerme?

— También vendí productos de perfumería. Y man-

teles, por la calle, con Isaac Haimovici, un actor que estaba con nosotros en *Nuevo Teatro*. Isaac tenía mucha experiencia en ventas, y me llevó a mí como empleado colaborador suyo. Nos íbamos a vender manteles a Lanús. Esos manteles que vos le dejabas a la dueña de casa y le decías que al día siguiente ibas a pasar a retirarlos. Nos alquilábamos una bicicleta; teníamos la cosa por zonas. Y bueno, también viví de eso. Y de la venta de artículos de perfumería. En fin, siempre cosas que me permitieran cierto grado de libertad. Hasta que entro en *Terrabusi*. Ya ahí sí, se niveló económicamente mi vida, tuve un pasar más holgado, ganaba bastante bien en *Terrabusi*.

— *¿Qué hacías allí?*

— Era un empleo importante, era corredor de la empresa. Y no sólo me proporcionaba buen dinero sino que me hacía trabajar escasamente cuatro horas por día, o cinco. Trabajaba a la mañana y tenía el resto del día para mí. Eso me permitió el inicio de un trámite para comprarme un apartamento en Castelli y Bartolomé Mitre. Pero ya antes de tomar posesión de ese apartamento, muere mi madre. Y es entonces que me voy a vivir solo a Castelli y Bartolomé Mitre.

— *A tu lugar.*

— A mi bulín, sí. Y respirando en cuanto al tema del dinero.

— *¿Del dinero obtenido por* Raíces, *finalmente, no te había correspondido ni un peso?*

— Tuvimos que decidir si retener o no para nosotros lo que nos correspondía, puesto que éramos cooperativa y teníamos nuestro puntaje. Yo, como socio fundador, tenía el puntaje más alto, así como

otros que entraron después tenían otro puntaje, de acuerdo a la cantidad de tiempo que llevaban en el teatro. O sea que podía haber sido una suma considerable la que me tocara. Pero bueno, se decidió que ese dinero no lo retuviéramos y lo pusiéramos como parte del pago del *Apolo*. El único de la cooperativa que se mantuvo ajeno a estos pormenores económicos fue Pirulo. Preguntame quién era Pirulo...

— *¿Quién era Pirulo?*

— Era un mono araña, especie bastante propagada en el norte de Brasil que trabajó con nosotros en *Heredarás el viento*, obra de Lawrence y Lee que hacía hincapié sobre la famosa teoría de Darwin. Tal como lo requerían los autores, y como era natural por otra parte, era imprescindible la presencia en escena de un mono. Y una tarde apareció Pirulo, de la mano de su dueño. ¡Por favor, lo que fue aquel mono...!

— *No sé por qué sospecho que tu memoria está tan cargada de Pirulo como de* Comeclavos...

— Lo está, sí. Yo siempre sostuve que Pirulo estaba mal de la cabeza, tenía verdaderos raptos de locura. Cuando vino a nosotros, juguetón, simpático, había sido despedido violentamente de una prestigiosa zapatería del centro. Parece que aburrido de trabajar de atracción de vidriera repitiendo las piruetas de siempre, Pirulo había desparramado por toda la vereda y parte de la calle los zapatos que estaban en exposición, creando pánico y alterando el orden público. Ese había sido el fin de su carrera publicitaria.

— *Supongo que esa vehemencia no habrá sido, también, el motivo principal que los llevó a incorpo-*

rarlo al elenco...
— Pensándolo ahora, es probable que la intención del dueño haya sido desprenderse de Pirulo, y encontró en nosotros la manera más humanitaria de hacerlo. Con decirte que fijamos una cantidad mensual, en concepto de alquiler, y esta cantidad no la pagamos nunca porque el hombre no apareció más. Vino, trajo un mono, que nosotros necesitábamos, nos aleccionó sobre el régimen alimenticio que tendría que recibir el simio, y desapareció para siempre.
— *¿Cuánto representaba ese régimen para la cooperativa?*
— No mucho. No era demasiado complicada la alimentación de Pirulo. Fundamentalmente plátanos, y para beber, "agua con jabón", así como oís.
— *¿Quién cuidaba a Pirulo durante el día?*
— La designación de este responsable recayó en Robirosa, Servando Robirosa, quien, con el correr del tiempo, formó una extraña e inquebrantable relación de amistad con el mono, alcanzando un mutuo entendimiento. Provocaba cierta preocupación en nosotros advertir la peligrosa simbiosis entre ambos. Robirosa no era un dechado de virtudes físicas, ni muchos menos, pero me llamaba poderosamente la atención verlo cada día más parecido a Pirulo... o tal vez era Pirulo el que iba incorporando características humanas, no sé. Lo cierto es que muchas veces pasó por nuestras cabezas, y hasta llegó a ser motivo de conversación, que si las cosas iban en aumento le propondríamos seriamente a Pirulo que encarnase al personaje de *Informe para una Academia*, de Kafka. ¿Quién mejor que él para convertirlo en un éxito? Por supuesto, no faltó

quien insinuara que si Pirulo aceptaba nuestra propuesta, bien podría reemplazarlo Robirosa en el personaje de *Heredarás el viento...*
— *Antes de saber en qué deriva la relación Robirosa-Pirulo o Pirulo-Robirosa, quiero que me cuentes cómo se portaba el mono haciendo su papel en* Heredarás el viento.
— Afortunadamente, el rol que le había correspondido interpretar no tenía demasiadas complicaciones, puesto que se representaba a sí mismo. Su primera y única aparición, creo recordar, era al comienzo de la obra. Pirulo aparecía junto a un numeroso grupo de actores llevado de la cuerda por uno de ellos. Representaban ser vecinos de un pueblo que esperaban recibir con todos los honores a un importante personaje. Uno de los actores portaba un bombo que hacía sonar más o menos rítmicamente y con fuerza, acompañando los cánticos de los demás, acción ésta que, como era natural, se repetía todos los días a la misma hora. Es ahí donde viene lo de Pavlov.
— *¿Qué Pavlov? ¿Pavlov?*
— El famoso fisiólogo ruso y su conocida teoría sobre los reflejos condicionados en los animales. Sistemática, inevitablemente, el mono, al oir el bombo, hacía sus necesidades en escena. No era tan grande el espanto de los compañeros actores como el de los espectadores que estaban ubicados en la primera fila, viendo que el producto de las necesidades del simio rodaba hacia ellos, inexorablemente, dada la inclinación del escenario. Así que, completando la respuesta a tu pregunta sobre las virtudes artísticas de Pirulo, tengo que agregarte que, a medida que iban transcurriendo las representaciones, el

mono adquiría mayor confianza en sí mismo, y hacía sus necesidades con más convicción y seguridad. Este hecho se repetía invariablemente todas las noches a la misma hora... el bombo, el mono, sus necesidades, el alboroto, la huída del público de la primera fila, en fin, la teoría de Pavlov.

— *Me intriga conocer cuánto pudo haber durado la temporada de* Heredarás el viento.

— Salvo el detalle de Pavlov, que nos acompañó hasta la última de las representaciones, *Heredarás el viento* fue un éxito que duró mucho tiempo, no puedo precisarte cuánto, pero fue mucho.

— *A esta altura sí necesito conocer los destinos de Robirosa y de Pirulo. ¿Qué pasó con ambos?*

— Te doy el informe. Imaginate a Robirosa hablando cada vez menos con nosotros, casi exclusivamente monosílabos, y eso de vez en cuando. Así las cosas hasta que un día, tras una violenta discusión con golpes incluidos entre Robirosa y el mono, éste se escapa y comienza a trepar paredes, y subir a techos y claraboyas, obligándome a mí y a mis compañeros a una peligrosa y arriesgada persecución. Fue una locura. Comenzamos en los altos techos del *Teatro Argentino*, y terminamos, no me preguntes cómo, en las puertas del *Teatro Liceo*; todo sin salir a la calle. El mono por los techos y dentro de las casas, metiéndose impunemente por cualquier habitación, o baño, por cualquier puerta o ventana que encontrara abierta... y nosotros detrás, sin poder darle caza. Y lo que era peor, sin poder explicar a los vecinos nuestra sospechosa presencia en sus propias viviendas. Creían que habíamos entrado a robar. Por fin, aclarada la situación, y ya con el mono en nuestro poder, atado a una cuerda,



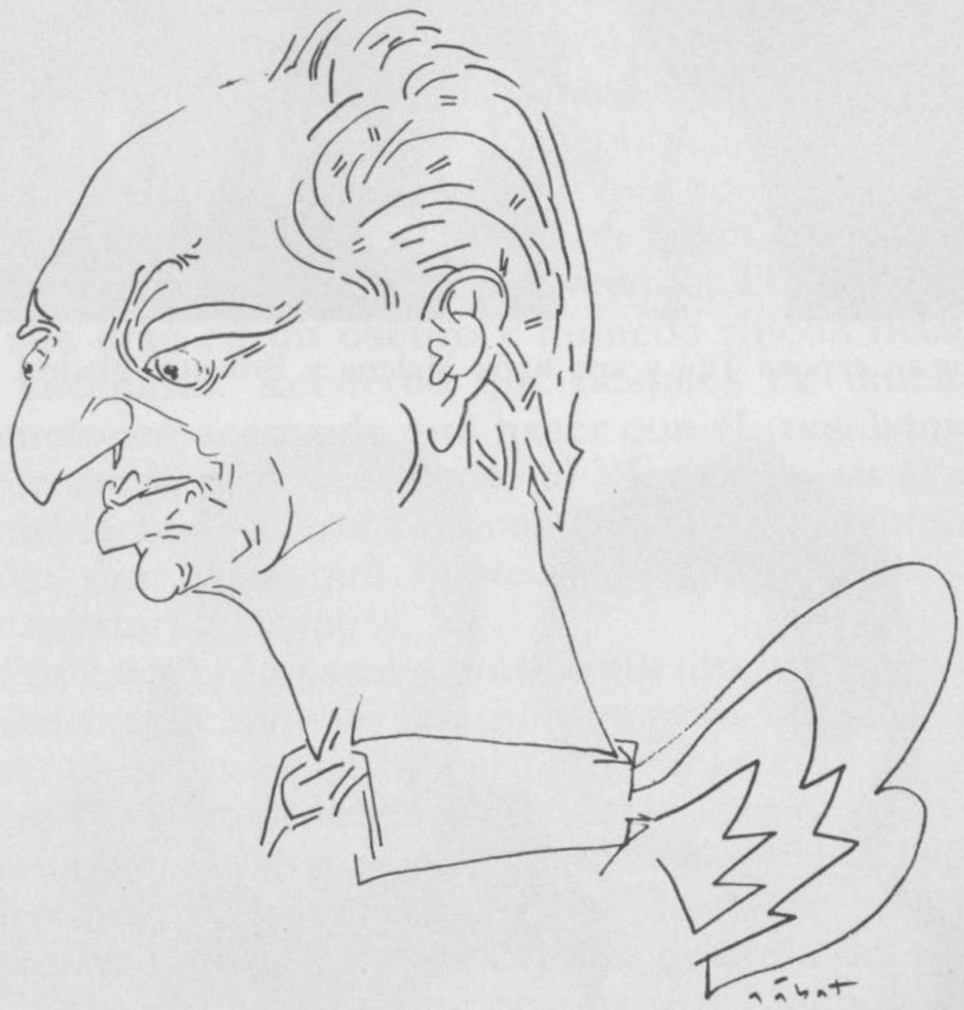
En un camarín. *Heredarás el viento* de J. Lawrence y R. Lee. Nuevo Teatro 1957.



Con el elenco de Nuevo Teatro (1958). *Los indios estaban cabreros* de Agustín Cuzzani. H. Alterio es el cuarto a la izquierda.



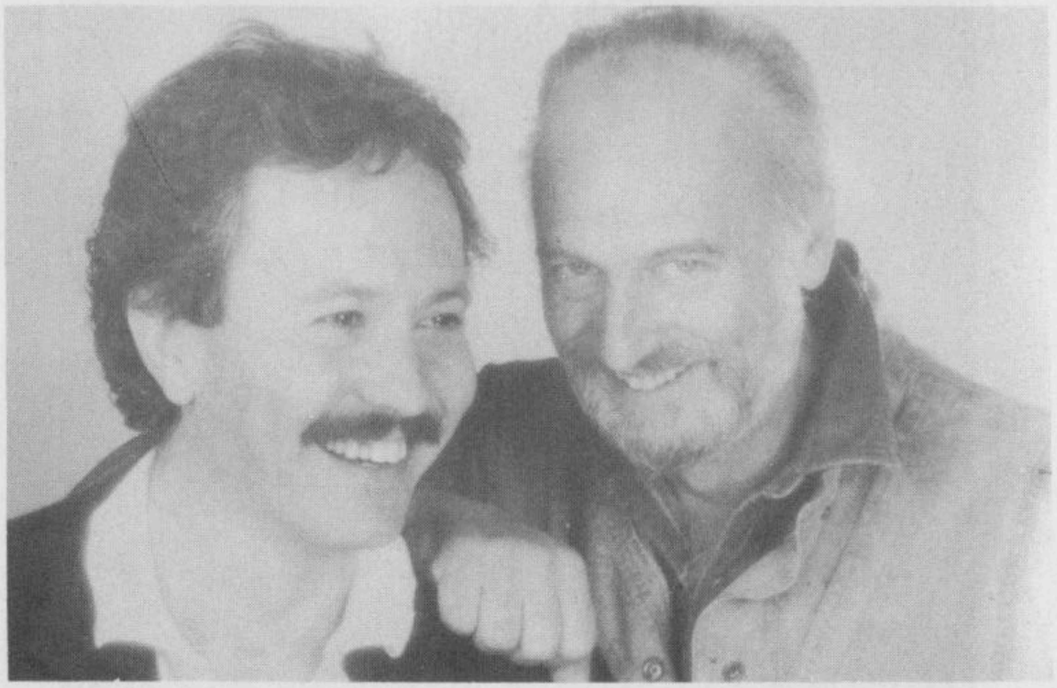
La Patagonia rebelde de Héctor Olivera 1974.



Dibujo original de Hermenegildo Sábat, 1986.



Con su esposa Tita y sus hijos Malena y Ernesto, Madrid.



Con el autor Hugo Paredero, Buenos Aires 1986. Foto de E. Ascheri.

lo llevamos arrastrando. Pero antes de llegar al teatro se desprendió, y se metió en una peluquería que estaba llena de clientes que por supuesto salieron corriendo a la calle, a medio afeitar, apenas entró el mono. Aunque duramente, conseguimos desprenderlo, después, de uno de los sillones donde se había aferrado.

— *Pienso en Robirosa, en su responsabilidad y en sus consecuencias.*

— A raíz de semejante situación, Robirosa renuncia a su cargo de cuidador, y por ende a su amistad con el mono. El reemplazo de Robirosa fue nefasto: el que vino tenía tanta hambre, que se comía la comida del mono, salvo el agua con jabón, claro. Así, maltratado y mucho peor alimentado, Pirulo terminó sus días en un oscuro y húmedo rincón debajo del escenario. Recuerdo que después de muchas discusiones acerca de qué hacer con él, resolvimos hacer un paquete y arrojarlo al Riachuelo; su sepelio debía tener cierta originalidad, así lo creíamos.

— *No me digas que fuiste vos el encargado de transportar el paquete.*

— Por esa época pasaba por Sarmiento, viniendo de Chacarita, el tranvía 12, que iba para la Boca. La costumbre, cuando un pasajero subía con un paquete de ciertas dimensiones, era dejarlo junto al *motorman*, a quien se le daba una propina al llegar a destino. De manera tal que se dejaba el paquete adelante, y uno subía por la parte de atrás del tranvía. Esto último es lo que nosotros no hicimos. Dejamos el paquete, y dejamos marchar también el tranvía. El tranvía que se llevaba el cuerpo inanimado de Pirulo hacia su última morada. Lo vimos irse. Lo que pudo ocurrir después, ya entra en el

terreno de mis fantasías.
— *¿Pueden conocerse?*
— Imagino al *motorman* llegando a la terminal, viéndose solo frente a un enorme y bien hecho paquete, y sin que ningún pasajero lo reclame, y el *motorman* no resistiendo la tentación de averiguar qué puede haber adentro... Siente algo blando al tantearlo, hace un agujero en el papel para poder introducir un dedo, comprueba que hay pelos largos, y que bien puede ser un hermoso tapado de piel... Entonces se lleva el paquete a la casa para poder abrirlo con tranquilidad delante de su mujer: "¡Eh, vieja, mirá lo que te traigo de regalo ...!"

CAPITULO VII

DIGALE SI AL CINE, DIGALE ADIOS A TERRABUSI

— *¿Seguimos construyendo el* Nuevo Teatro Apolo?
— Sigamos. Aunque va a llegar un momento en que tengamos que parar.
— *¿Cuándo les llegó, y cómo?*
— Por el año 65, más o menos, el monstruo nos sobrepasó y nunca más levantamos cabeza. Buscábamos desesperadamente un éxito, puesto que no alcanzábamos a cubrir las cuotas que estaban establecidas para la compra. Y viene el primer fracaso rotundo, que fue *El mercader de Venecia*, donde yo hacía el Shylock. Como consecuencia de eso traemos *Raíces* de la *Sala Planeta*, porque sabíamos, o creíamos saber, que llevaría mucho público. Pero era la búsqueda desesperada de un éxito para poder hacer frente a los gastos; gastos que no eran ya los propios de un pequeño teatro, sino los dc uno im-

portante. Ya era un enorme teatro que no sólo había que mantener, sino que había que pagar también toda la construcción. Porque construímos todo. Todo lo que vos vez ahora en el cine *Lorange*, el techo, los camarines, el escenario con discos giratorios, todo fue construído por nosotros, pagado por *Nuevo Teatro*. Y con un desgaste tremendo, físico y anímico.

— ¿Molestó mucho en las relaciones entre ustedes todo ese cimbronazo económico?

— Y, sí. Enseguida brotaron todos los problemas intestinos, se complicaron las cuestiones sentimentales, todo eso incidió... Quizá deba decirte que guardo cierto pudor respecto de este tema, no sé hasta qué punto puede hacerte falta que alimentemos el relato con anécdotas de mi vida privada, por más influencia que ésta haya podido tener, y la tuvo, en el desencadenamiento de los hechos.

— No hay problemas, me resulta fácil respetar y comprender al pudor que llega con aviso.

— ¿Hablamos del año 69, entonces?

— ¿Qué pasó en esa fecha?

En ese año yo tomo tres o cuatro decisiones al unísono que son de mucha importancia para mi vida. Dejo *Nuevo Teatro*, dejo *Terrabusi*, me caso, y comienzo a vivir de la profesión de una manera definitiva. Año 1969, 70. Así se da, todo junto, no sé por qué pero se da todo junto, por la misma época.

— ¿Cuál fue tu última obra en Nuevo Teatro?

— *La valija*, de Julio Mauricio. La hicimos en el *Regina*, en el *Apolo*, en el *Globo*, en Mar del Plata, la hicimos en muchos lados, fue un éxito bastante notorio. Eramos tres personajes: Elsa Berenguer,

Víctor Hugo Vieyra y yo; y Rubens Correa, que hizo el papel de Vieyra cuando Vieyra no estaba. Yo ya me había ido de *Nuevo Teatro*, pero continuaba con el compromiso de hacerla. Y seguimos, en el *Regina*, hasta que yo me cansé. Allí aparece una propuesta para hacer en el *Cervantes El Carnaval del diablo*, de Ponferrada, junto a Perla Santalla... Mientras tanto yo ya había comenzado a hacer cine.

— ¿Cuál fue tu primera película?

— Aparte de un mediometraje con el *Tigre* Cedrón, y también un cortometraje que filmé con Simón Feldman, mi primera película se llamó *Todo sol es amargo*, que había dirigido Alfredo Mathé, en 1965. La segunda fue, creo, no estoy muy seguro, una comedia que se llamaba *Como seducir a una mujer*, dirigida por Ricardo Alventosa. Era una comedia en la que trabajaba el viejo elenco uruguayo de *Telecataplúm*, Bergara Leuman, Mercedes Harris, un elenco numerosísimo. La hicimos en los viejos estudios Lumiton, en Munro. Me acuerdo que eran por allá porque era una zona que yo hacía en *Terrabusi*. Después viene la propuesta de Manuel Antín para hacer *Don Segundo Sombra*, donde hice un personaje que se llamaba *El gaucho de negro*; y *El santo de la espada*, con Leopoldo Torre Nilsson, personificando a Bolívar.

— ¿Tenías de verdad interés por el cine? ¿Cómo te relacionaste con el nuevo medio?

— Siempre fue una vieja ambición mía la de trabajar en el cine, pero nunca la había visto concretada. Creo que recién después de hacer algunas películas empiezo a interesarme de verdad en el cine, a sentir que me importa mucho.

— ¿Sentías que era demasiado nueva en todos sus

aspectos la experiencia, o que podías incorporar mucho o poco de lo aprendido en el teatro?
— El que me orienta muy bien en ese sentido es Leopoldo Torre Nilsson. Evidentemente, él fue el que me hizo conocer la técnica del trabajo. Yo venía con un oficio cimentado en veinte años de teatro constante, y no conocía ni las distancias, ni los focos, ni nada por el estilo. Entonces, lógicamente, yo tenía un tipo de actuación teatral, que es lo que me hace notar Torre Nilsson. De cualquier manera, aún hoy, siguen siendo desafío para mí las experiencias cinematográficas. Te confieso que el cine me entretiene mucho más que el teatro. El hecho de experimentar, o de hacer, o de trasmitir determinadas sensaciones con una cantidad de inconvenientes técnicos alrededor, y uno tratando de superar todo eso, representan para mí desafíos que me propongo, y que me entretienen más que la rutina diaria del teatro.
— ¿Y te gustabas como actor? ¿Cuál era tu opinión más íntima al respecto?
— Yo, personalmente, no termino de gustarme como actor. Te lo digo ahora, como espectador de lo que veo en la pantalla. Como actor de teatro sí, sentía más satisfacción, porque sentía el contacto del público, la respuesta del público. En cambio con el cine, si bien me interesan más sus desafíos -y no he perdido en absoluto el interés por este *metier* que aún considero nuevo- siento que no termino de gustarme toda vez que me veo.
— ¿Te criticás mucho?
— Me critico, no me gusto, pienso que podía haberlo hecho de otra forma, infinidad de cosas. Por otra parte son todas cosas que me satisface que

sean así, que me ocasionen rebeliones. Porque si alguna vez llego a decir: "Joder, qué bien que estoy en esta película", es porque ya estoy muerto, dejo de estar vivo. Y a mí me mantiene vivo el hecho de criticarme permanentemente, de preocuparme. En teatro no, en teatro la cosa era más fluída, jugaba más, tenía más respuestas...
— ¿Eras un respetuoso de las marcaciones y las letras, día a día, o qué?
— Respetuoso, sí, por lo general sí. Trataba, a veces equivocado, de irlo mejorando; a veces el personaje se iba para la mierda, pero en general trataba siempre de irlo enriqueciendo. Pero llegué a estar muy cansado de hacer teatro, a sentirme realmente agotado de la rutina del teatro.
— ¿Y cuándo te estrenaste con los focos de la televisión?
— En el viejo Canal 7, con el ciclo *Las grandes novelas*, que dirigía Sergio Renán. Fue terrible, eso fue espantoso para mí. Las marcaciones del piso, las cámaras... Se empezaba a trabajar y si cortabas en la mitad había que empezar el bloque otra vez. Era terrible, no había empalmadoras como hay ahora, que podés unir si cortás y después seguir. Ahí tenías que empezar, y terminar sí o sí. Fue muy dramático, hasta que llegué a superar todo eso. Realmente me planteé el sentido de que yo estuviera haciéndolo: tantos y tan insoportables eran los inconvenientes. Con el agravante de que ese era, de alguna manera, mi primer trabajo efectivo, incluso habían gestionado contratarme -y lo habían conseguido- en el Canal, por una paga mensual a cambio de mi participación en cuatro programas, uno por semana. Te diría que era un privilegiado, junto con

no sé qué otro actor del elenco, también a sueldo.
— *¿Cómo superaste el* trac?
— Sufriendo mucho. A tal punto que estuve por mandar todo a la mierda. Era fatal el *trac* que producía en mí tener que aprenderme la letra en poco tiempo, sin ningún tipo de *training* anterior. En los teatros no existía esa necesidad, puesto que la letra la íbamos aprendiendo en los ensayos, pero sin esa dedicación de retención de letra que teníamos que tener en televisión. No sé de qué manera lo superé, la cuestión fue que poco a poco fui adquiriendo el entrenamiento necesitado por el medio.
— *Uno de los títulos presentados por* Las grandes novelas *adquirió una significancia en tu vida que se prolongó mucho más allá de la televisión... Me refiero a* La tregua
— Como consecuencia de haber hecho *La tregua* en televisión, aparece la propuesta para hacerla en cine. Yo estaba filmando *Quebracho,* en el año 73, habíamos hecho los exteriores en Villa Guillermina y estábamos haciendo interiores en San Miguel, y ahí me llega la propuesta para filmar *La tregua.* También en esa época hago *La patagonia rebelde,* de Olivera, y en teatro *Sabor a miel,* de Delaney, con Solita Silveyra. *La tregua* se estrena el 1o. de agosto de 1974, con mucho éxito de crítica y de público, y la película es invitada a participar en el Festival de Cine de San Sebastián. A raíz de ese viaje yo pido una semana de licencia en el *Blanca Podestá,* donde estábamos con *Sabor a miel,* y soy reemplazado por el gallego Duarte, Alfredo Duarte.
— *Aquel viaje... ¿Cómo lo encarabas? ¿Qué sentías entonces?*
— Sentía que me iba a la Madre Patria a gozar de

las mieles del éxito que me proporcionaría la repercusión que había tenido *La tregua.* Era setiembre de 1974, era mi primer viaje al viejo mundo, mi primer festival internacional. Con un viejo esmoquin prestado, con olor a glorias pasadas, y una maleta con idénticas características. Así partí. "¿Cuándo volvés?", me preguntaban. "En una semana estoy aquí otra vez". Y mi mujer se quedó en Buenos Aires con la promesa de que si las cosas seguían así, así de bien, al año siguiente nos iríamos juntos en viaje de placer. Fue un viaje interminable, agotador. Tuvimos cinco horas de espera en Caracas, luego a tomar otro avión que me llevó primero a Las Palmas, donde se detuvo dos horas, luego a Barajas, donde estuve otras cinco horas, para tomar por fin el vuelo definitivo a San Sebastián. Y la llegada... La ciudad, hermosa, lucía sus mejores galas en aquel XV Festival.
— *Y vos, como en un sueño.*
— Yo viviendo como en un sueño maravilloso todos los acontecimientos, codeándome con las luminarias del cine internacional que habían acudido. Además *La tregua,* la repercusión que tuvo, lo bien acogida que fue por toda la crítica... ¡Qué bien, qué bien me sentía yo en esos momentos, halagado y agasajado!...
— *¿Qué sucedió una vez finalizado el Festival?*
— Bajé a Madrid, con la intención de pegarle una ojeada antes de mi regreso a Buenos Aires. El *Hotel Wellington* fue el elegido para terminar tan hermosa aventura... y para iniciar, digamos, lo que fue el principio del fin... ¿Qué pasó? ¿Por qué? De pronto fue como si despertara de un hermoso sueño cayéndome de la cama... Ha pasado tanto tiem-

po ya de todo aquello... "Conseguite algún trabajo", me decía angustiada mi mujer desde Buenos Aires. Yo todavía no lo podía creer, no entendía nada, era como si de pronto hubiera recibido una fuerte trompada en plena cara sin saber de dónde, ni mucho menos por qué. Estaba aturdido, desorientado, esperaba ansiosamente que todo fuera una pesadilla, y que pasara lo más rápido posible...

— *¿Por qué decías que es en el* Hotel Wellington *donde se inicia "el principio del fin"?*

— Un día me llaman: "¿Señor Alterio?". "Sí, soy yo". "El señor gerente del hotel quiere hablar con usted"... Yo todavía no había terminado de digerir la noticia de la amenaza en Buenos Aires. Era como un autómata que iba y venía, me llevaban y me traían, cada vez entendía menos. Voy al encuentro con el gerente y este me informa: "Vea usted, señor Alterio, trate de comprendernos. Hemos recibido una llamada telefónica anónima, que por su acento deducimos de un argentino, que nos conmina a exigirle a usted que abandone inmediatamente el hotel. Caso contrario, su presencia aquí pondrá en peligro la vida de los setecientos clientes que hay en este momento". "Muy bien, muy bien, no se preocupe -alcancé a contestarle- yo me marcho mañana mismo del hotel". Y así fue que, cobijado circunstancialmente en casa de un amigo, duermo por primera vez con el miedo puesto. Empiezo a tomar real conciencia de mi situación, y empiezan a producirse las primeras despedidas. Y yo me quedo dando los últimos apretones de manos a los amigos que se volvían, algunos a Buenos Aires, otros a pasear antes por Londres o París... Pero el *Hotel Wellington* todavía me tenía reservada otra sopresa.

CAPITULO VIII

NADA PEOR QUE UN ATAUD PARA AQUEL QUE NECESITA RESUCITAR

— *¿Otra vez el señor gerente del* Wellington?

— Esta vez un empleado. Cuando vamos con mi amigo Isidro Gabriel a retirar las maletas que habían quedado en depósito, me pregunta: "¿Usted es el señor Alterio? Tiène que llamar a este número". Era de la Dirección General de Seguridad. Marco el número, digo mi nombre, y alguien me interroga: "¿Dónde está er chalé?" - larga pausa de mi parte, para tratar de ubicarme, y nuevamente: "¿Dónde está er chalé?". Yo tenía la impresión de que me estaba hablando en indonesio. Afortunadamente, antes de que mi interlocutor montara en cólera, Isidro acude en mi ayuda y se aclara la situación...

— *¿Se aclara la situación?*

— Bueno, es un decir. La policía estaba recabando datos para saber dónde estaba ubicado, y de quien era el chalé donde días antes se había celebrado una reunión que evidentemente hacía entrar en sospechas a las autoridades. Waldo de los Ríos era

el propietario del chalé de marras, y él nos había invitado a una cena a toda la delegación argentina y a muchos amigos españoles. O sea que, en apariencia, la situación quedó aclarada allí, pero no para mí, que cada vez entendía menos. Hasta que se vienen para España mi mujer y mis dos hijos.

— *Un alivio muy grande para vos.*

— Recuperar a mi mujer y a mis hijos me hacía sentir muy bien por un lado, pero también me confirmaba que mi estancia en España iba a ser prolongada. Cargada de angustias y de maletas, con mis dos hijos a cuestas, alcancé a divisar la querida figura de mi mujer a su llegada a Barajas. Por fin sabría realmente qué pasó, a través de la versión directa de Tita Ella me dió su versión completa, detallada y angustiosa de todo lo que había estado pasando... Pero, ¿y el por qué?

— *¿Y tus hijos?*

— "Mamá, ¿en qué idioma hablan?"... Los escasos cuatro años de Ernesto sufrían el impacto del brusco cambio, iba de asombro en asombro, sin entender nada ni a nadie...

— *¿Dónde fueron a vivir?*

— Nos acomodamos provisoriamente en un hostal de la calle Bravo Murillo, tratando de poner orden a nuestras ideas y reacomodarnos a la nueva situación. Como te imaginarás, no era fácil, pero no cabía otra posibilidad. Comienzan los contactos, la ayuda de amigos, los incontables viajes de ida y vuelta a Barajas, para despedir o recibir amigos, todos yendo a, o viniendo de, Buenos Aires. Fueron tantos y tantos esos viajes, que tenía la sensación de estar en una inmensa cárcel donde la libertad, para mí, era sólo Buenos Aires.

— *¿Se habían ido los miedos concretos?*

— ¿Ido?... Me causaba pánico la ventana del cuarto piso del hostal donde vivíamos; evitaba por todos los medios que alguien se asomara a ella; fantaseaba con la idea de que alguien del edificio de enfrente estuviera apostado allí, para eliminarme. Temía toda vez que llegaba a la conserjería del hotel; pensaba que el dueño me iba a pedir que nos fuéramos. La experiencia del *Wellington,* más lo que le había pasado a mi mujer en Buenos Aires con el propietario de la casa, que también le había pedido que se fuera, me hacían sentir que bien podía volver a ocurrir. Creo que es en situaciones límites así, como esa, donde uno puede valorar más en profundidad las cosas, aún a riesgo de perder objetividad por momentos. En la mayoría de las situaciones de ese tipo uno puede saber realmente quien es quien. Después de dos meses y medio de hostal, logramos mudarnos a un *duplex* en las afueras de Madrid, a unos quince kilómetros.

— *¿Cómo fue que lo consiguieron?*

— Por intermedio de un amigo. Nos lo habían alquilado con muebles, y era verdaderamente acogedor. Pero lo mágico fue que cuando llegamos para ocuparlo, y comenzamos a hurgar en los rincones para ver de qué manera nos reacomodábamos, encontramos, en uno de la cocina... ¡un frasco de yerba mate, vaya uno a saber de qué año!

— *Fue como encontrar algo de la libertad de la que hablabas.*

— Tomar un mate allí, esa misma tarde, fue como descorchar una botella de *champagne* para inaugurar la casa. Hasta nos las ingeniamos para fabricar una rudimentaria bombilla con un tubo de plástico

que andaba por ahí.
— *Entonces, hubo que empezar a trabajar allí...*
— Entonces, hubo que empezar a buscar trabajo. Largas esperas, incontables presentaciones, tardes enteras pasadas en un bar de la Plaza Santa Ana al que no pienso volver nunca más, viendo a uno y a otro, a uno y a otro, hasta que después de un tiempo consigo enganchar en una compañía de teatro para hacer giras por el interior del país. Así, durmiendo en pensiones de mala muerte, con poco dinero, y haciendo de mala gana un personaje que no me gustaba y mucho menos entendía, tuve sin embargo la posibilidad de introducirme en el medio, conectarme con actores españoles, conocer el país, ir aprendiendo lentamente su manera de hablar. Estando así las cosas, y después de haber pasado junto a mi mujer y a mis hijos las más tristes fiestas de fin de año que difícilmente pueda olvidar, comienzan a dar frutos los primeros contactos. Fue a mediados de 1975, que el productor Elías Querejeta me llama para cubrir un corto personaje en *Cría cuervos*, de Carlos Saura.
— *¿Abandonaste la compañía en gira?*
— Inmediatamente. Porque trabajar con Saura era entrar por la puerta grande del cine, era una posibilidad que no podía perder, aún sabiendo que el personaje que me habían asignado era el de un militar, con todo lo penoso que era para mí, después de haber hecho *La patagonia rebelde* y sus consecuencias. "Vea, yo soy actor, y estoy citado aquí para filmar con Saura", así me presenté.
— *¿No te conocían?*
— Nadie me conocía, como era natural, ni yo tampoco conocía a nadie. Esto me iba creando un esta-

do de ánimo muy especial. Me dejé llevar, y vestir y maquillar como un muñeco... Afortunadamente -así lo creía yo, que era "afortunadamente"- lo primero que tuve que hacer fue introducirme en un ataúd e interpretar a un muerto. Nada más fácil y tranquilizante para comenzar... ¿Cómo se interpreta a un muerto?; pues se cierran los ojos, se deja de respirar unos segundos para dejar que te filmen... y ya está. ¿No te parece?
— *Coincido plenamente.*
— Pues bien. Con esa tranquilidad me metí en el ataúd, enfundado en mi uniforme militar, sin tener que decir una sola palabra, sin hacer un solo gesto, nada. Me sentía realmente feliz acostado dentro del cajón, mientras se ultimaban los detalles técnicos, feliz de estar filmando con Saura, de tener por compañera de trabajo a Geraldine Chaplin ...Eran más o menos las cinco de la tarde cuando Saura dio la orden de comenzar la toma, que duraría escasamente un minuto, dando iniciación de esa manera a mi debut en el cine español... "¡Motor!", la voz del director indicaba poner en funcionamiento la cámara, y su posterior desplazamiento hacia mi perfil, que era el final del recorrido, y también el final de la secuencia... Y entonces: "¡Corten!... ¿Qué pasa, Héctor?" "¿Eh?", digo yo, abriendo los ojos con sorpresa; y Saura: "¿Estás nervioso?" "No... ¿por qué?", pregunto, sorprendido de verdad. El me explica que se había dado cuenta que me temblaban los párpados justo cuando la cámara estaba sobre mí, y yo le repito que no me había dado cuenta. "Ala, no te preocupes" -dice él- "no es nada, la repetimos"; y vuelve a ordenar: "¡Motor!". Y fue allí, precisamente en el segundo "Motor", que empecé a

darme cuenta que la voz de Saura producía en mí un incontrolable temblor que nacía justamente en la boca del estómago, y que iba subiendo, sin que yo pudiera evitarlo, hasta terminar en mis párpados, haciendo el mismo recorrido, y con el mismo ritmo, que el desplazaminto de la cámara... ¿Qué hora te dije que serían cuando me metí en el ataúd?
—*Alrededor de las cinco de la tarde.*
— Bueno, a las once de la noche Saura indicó que dejaríamos todo hasta el día siguiente: "Estamos todos muy cansados, será mejor dejarlo para mañana. Ya más frescos filmaremos esto en la primera toma". La voz de Saura, optimista, indicó así el fin de esa jornada infructuosa, después de haber repetido dieciocho veces la misma toma sin que yo pudiera controlar mi temblor, que aumentaba a medida que iba pasando el tiempo. Llegué a mi casa con un desaliento y una desazón espantosa, sin poder articular una sola palabra. Y por fin me relajé, con el *Valium* que me dio mi mujer.
— *Y a la cama, sin ataúdes.*
— Sí, pero antes de quedarme dormido aproveché para ensayar mi personaje un par de veces, con muy buenos resultados.
— *¿Qué pasó al día siguiente?*
— Algo que le pasa a todos los niños. ¿Viste eso que nos ha pasado a todos cuando chicos, de desear fervientemente, antes de llegar a la escuela, que falte la maestra para poder marcharnos alegremente sin dar la clase?... Bueno, eso mismo pensaba yo, pero con fines más trágicos, en el coche de la Producción que a la mañana siguiente me llevaba al lugar de rodaje. Deseaba, rogaba, que tuviéramos un accidente para poder evitar filmar ese día. Mas

todo fue en vano. La vergüenza que yo sentía era tal, al entrar esa mañana en esa casa de la calle María de Molina, que sentía todas las miradas sobre mí, tanto de técnicos como de actores, y esto era lo que más me conflictuaba.
— *¿Por qué?*
— Pues porque me parecía evidente y natural que pudiesen pensar, y con justa razón, que yo estaba quitándole el trabajo a otro actor español, que lo hubiera hecho mejor y más rápido. Así que sin pronunciar más palabras que los buenos días, y una vez vestido y maquillado, me metí como un autómata en el ataúd, y esperé allí la llegada del director. "Buen día, Héctor. ¿Qué tal, has descansado bien?" -saludó Saura. "Sssíí...sssíí", murmuré yo.
— *Y apareció el primer "¡Motor!" de la jornada...*
— Apareció. Y a las dieciocho tomas del día anterior se le sumaron nueve más como consecuencia siempre de los mismos temblores, que no se decidían a abandonarme.
— *¿Qué te pasaba por la cabeza?*
— Todo. Pensaba en Buenos Aires, en mis compañeros de trabajo. "Flaco, estás laburando con Saura, te das cuenta qué suerte, quien pudiera estar en tu lugar". Pensaba en mi mujer, en mis hijos, pensaba en lo absurdo de la situación. Pensaba que eso era un accidente, que le podía pasar a cualquiera, pero que, claro, me había tocado a mí. Y mientras pensaba en todo eso, sentí que me iba aflojando, comencé a sentirme más relajado, hasta tuve la sensación de que se habían marchado todos, dejándome solo. Y no me animaba a abrir los ojos.
— *¿Te alcanzaban los ruidos propios de todo momento de filmación, te molestaban?*

— Sentía que me rodeaba un gran silencio. Te digo más: por un instante pensé que me había muerto. Enseguida lo descarté. ¿Cómo iba a estar muerto si estaba pensando? No obstante, recuerdo que me rasqué rápidamente la nariz y volví a permanecer inmóvil, y a esperar. "¿Por qué todo me tiene que pasar a mí, si soy un buen tipo?... ¿Qué hora será?... ¿Cuánto tiempo hace que estoy aquí?"... Por un momento tuve la sensación de que había pasado muchísimo tiempo, y estuve a un tris de abrir los ojos, pero no me atreví. Entonces decidí quedarme así, total, ¿qué podía perder?... Ya estaba jugado, más de lo que me había pasado no me podía pasar. Empecinado, intenté hundirme todavía más hacia el fondo del ataúd. Y allí me quedé, con el convencimiento de ser un muerto, y no mover ni abrir los ojos hasta que algo ocurriese. Incluso pasé largo rato sin respirar, el tiempo que mis pulmones aguantaran. Evidentemente estaba perfeccionando mi personaje, y eso me hacía pensar por qué no aprovecharían ese momento para filmarme. No había terminado de pensar eso, cuando de pronto siento una mano sobre mi hombro y alguien, una voz, que me dice: "Ala, Héctor, arriba, ya está".

— Habían hecho lo que estabas pensando.

— Exactamente. Se dieron cuenta de que la palabra "Motor" era para mí lo que a los animales la teoría de Pavlov; y sin decir absolutamente nada, ni hacer el menor ruido, terminaron la toma. ¡Ese fue mi debut en el cine español!

— Pero con Saura, flaco, ¿te das cuenta? ¡Quién hubiera podido estar en tu lugar...!

— ¡Claro, hombre, con Saura!

— ¿Con él volviste a trabajar en 1982, verdad, en

Antonieta?

— Sí, una coproducción en la que actuaban Isabelle Adjani y Hanna Shygulla, sobre un personaje mexicano de principios de siglo.

— ¿Qué sucedió entonces con tu vida laboral, luego de esa buena muerte y mejor resurrección que representó Cría cuervos?

— Pasaron unos meses, y nuevamente Elías Querejeta, de quien guardo el mejor de los recuerdos, me llama para trabajar en una nueva producción. La filmé también en el mismo año, 1975. Fue dirigida por Ricardo Franco, y se llamó *La familia de Pascual Duarte*. Mientras tanto iba tomando cuerpo una propuesta de real importancia, que venía ya de un tiempo atrás. Como que había nacido en Buenos Aires, con Nuria Espert, a quien había conocido fugazmente con su esposo Armando. Quiero hacerte hincapié en la palabra *fugazmente*, porque así fue mi única relación con Nuria y su marido en Buenos Aires: un fugaz intercambio de saludos y nada más. Y esto es precisamente lo que hace más ponderable su actitud posterior cuando, estando ella en México y enterándose de mi situación en Madrid, me envía una carta ofreciéndome todo lo que estaba a su alcance y aún más. No es frecuente este tipo de actitudes, menos cuando no hay una relación previa que las determinen; y sobre todo teniendo en cuenta que personas muy allegadas a mí, y con un real compromiso y obligación para conmigo, no lo han hecho.

— ¿Tuviste una propuesta de trabajo concreta de parte de Nuria?

— Sí. Entre las cosas que generosamente Nuria me ofrecía, había una propuesta para participar como

actor en *Divinas palabras*, de Valle Inclán, que dirigiría el argentino Víctor García.
— *No sé por qué huelo que ese encuentro Alterio-García fue una historia aparte.*
— Olés bien. Nunca llegué a estar tan obsesionado por un personaje como cuando tuve que responsabilizarme de la propuesta de Víctor, un ser muy especial, sin duda.

CAPITULO IX

DESTAPES QUE NI SOSPECHABA EL PAISANITO DE LOS MATES

— *¿Conociste a García antes de que regresara Nuria a Madrid?*
— No. Una vez de regreso a Madrid, Nuria concerta una entrevista con él, a fin de que yo conociera a quien iba a ser el director de la función. Lo que me llamó la atención fue que previo al encuentro con Víctor, Nuria me citara en el antiguo bar *Dólar*, que estaba en Alcalá y Gran Vía. Ahí me di cuenta que su intención, quizás al no conocerme, era prepararme para mi inmediato encuentro con Víctor, pues era un ser muy especial, según ella, y quería que yo estuviera prevenido. No estaba muy desacertada. Víctor era *muy especial*, como pude comprobarlo luego en la Cervecería Alemana de la Plaza Santa Ana. El era tucumano de origen, pero sólo conservaba de su lugar de nacimiento, del que se había alejado hacía ya más de veinte años, unos pocos

rasgos físicos. Era de baja estatura, que trataba de disimular malamente con altos tacones, los que le producían un particular vaivén al caminar. Tenía unos cabellos negros que le llegaban hasta los hombros, y farfullaba una extraña mezcla de francés-tucumano-español.

— *¿Qué dijo cuando te vio?*

— Ni bien nos divisó en la cervecería, dijo: "¡Qué noche, qué noche!" Traía los cabellos mojados de su reciente ducha, y antes de que Nuria alcanzara a presentarnos, comenzó a contar con lujo de detalles cómo se había masturbado la noche anterior.

— *Fueron sus primeras "divinas palabras".*

— Esas fueron. Cuando después del almuerzo, Nuria, que tenía que hacer una diligencia, nos deja solos por un rato, Víctor me lleva a una librería a comprar *Divinas palabras*. Eran las cinco de la tarde de un agosto muy caluroso, y nos sentamos en una concurrida terraza de la céntrica Plaza del Callao. Recuerdo que me hablaba en voz alta, y de una manera algo incoherente, producto naturalmente de todo lo que había bebido, y eso me ponía sumamente nervioso. "A ver, léeme", me dijo, refiriéndose al libro. "¿Ahora?", le pregunté. "Sí, sí, quiero oir tu música, cómo me suena tu voz". Intenté acercarme a él lo más discretamente posible, para no llamar más la atención de toda la gente que nos rodeaba. "¡No, no, no!... ¡Lánzate!" -gritaba Víctor, abriendo los brazos. "¿Cómo que me lance?", tartamudeaba yo, rogando que llegara Nuria y me salvara de esa situación, y haciendo denodados esfuerzos para aparentar soltura y naturalidad, sin conseguirlo. Ante mi evidente fracaso, me quita el libro de las manos, y dirigiéndose a la mesa más

próxima, ocupada por una circunspecta familia española, chaqueta y corbata él, pendientes, collares, anillos y mucha laca ella, y primoroso vestido blanco de puntillas almidonadas la niña, Víctor los interpela. La familia bebiendo educadamente su refrescante horchata, y Víctor diciéndole a la dama: "¿No querría la señora leerle a mi amigo unas frases de Valle Inclán?".

— *¿Y tus nervios, en qué andaban?*

— En ese preciso instante yo rogaba que a cualquier automovilista se le rompiera la dirección y arrasara con todos nosotros. "¿Cómo?... ¿Qué dice?", balbuceó la asustada señora, echándose para atrás. A Víctor le fastidiaba sobremanera tener que repetir o aclarar cosas que él suponía haber dicho claramente. No obstante, repitió: "Digo si no quiere leer para que yo la escuche". El marido llamó al camarero con un grito, y Víctor, ante la negativa de la señora, insistió: "La niña, quizás?". Pero la autoritaria voz del marido, ordenándole: "¡Haga el favor de no molestar, quiere!", trajo a Víctor a la realidad, y encogiéndose de hombros siguió bebiéndose su *gin-tonic* como si nada hubiera pasado.

— *¿Te impresionaba como un tipo irrespetuoso?*

— No, no era irrespetuoso. Yo pienso que él iba por la vida en su nube propia. Mucho después, y con el trato diario, me di cuenta de que Víctor aceptaba resignado, pero con fastidio, el choque con la realidad. Pertenecía a otra galaxia. Tanto él, y como consecuencia de él su puestas en escena, su concepción del teatro, no tenían nada que ver con la realidad que le había tocado vivir. El desmenuzaba, deshacía y rehacía a su criterio los clásicos más intocables de la dramaturgia española, provocando la

ira de los inmovilistas, que reaccionaban violentamente. Y no dejemos pasar por alto, en esto que te estoy contando, que todo transcurría, si bien en sus postrimerías, en plena época franquista.

— *¿Qué pasaría por la cabeza de Víctor?*

— Eso. Qué extrañas fantasías se arremolinarían en su cerebro, y más cuando pensaba una puesta en escena... En más de una ocasión tuve oportunidad de presenciar entrevistas en las que algunos bienintencionados periodistas le preguntaban qué quería decir con tal o cual escena. Víctor los miraba desde el fondo de su cansancio, le costaba un enorme esfuerzo tener que explicar, dar cuenta de lo que había querido decir. "¡Y yo qué sé!", respondía. "Pero García, ¿por qué el sacristán abre los brazos y hace girar a su hija como una calesita?" "No sé, no sé, me gusta", decía él.

— *¿Ya era tuyo el personaje del sacristán?*

— Sí, Víctor ya había dado su *okey* para que yo interpretase el marido de Mari Gaila, que hacía Nuria. Después se hicieron pruebas para cubrir el personaje de Simoniña, que era la hija de ambos, de manera que todo el tiempo que duró la selección era yo quien daba las réplicas a las aspirantes. Cuando esto se decidió, la elección recayó en una atractiva adolescente...

— *A todo esto, ¿vos seguías "lanzándote"?*

— Ah, sí. Entre mi todavía deficiente español, y sin comprender realmente lo que Víctor quería, lo único que yo atinaba era a "lanzarme", como me lo había pedido en nuestro primer encuentro. "¡Tú lánzate!", pedía él; y yo me "lanzaba". Para mí, actor digamos tradicional, era la única manera de llegarlo a entender. Un día decide hacer una improvisación

sobre la escena entre Pedro Gailo y Simoniña, padre e hija. Y yo, que soy muy reacio a las improvisaciones -en realidad no me gusta nada improvisar- buscaba excusas para no hacerlo, y le decía, por ejemplo, que todavía no sabía bien la letra. Pero no hubo caso.

— *¿Improvisación total, sin pista alguna?*

— La única pista que me dio es que se tenía que producir un incesto. Me pide que me quite la camisa, y a la muchacha que se quite su blusa. Así empezó.

— *¿Los tres solos?*

— Los tres, más el resto de los actores, actrices en este caso, que en su totalidad miraban el ensayo. Entonces, completamente trabado e inhibido, y sin saber qué hacer, "me lanzo". Habíamos dicho las primeras tres o cuatro frases del texto, cuando de pronto se apagó la luz. "Sigue, sigue, no te preocupes", decía Víctor. Continuamos desordenadamente el texto, y enseguida siento que varias manos me aflojan el cinturón, y comienzan a quitarme los pantalones, luego hacen otro tanto con la niña, hasta dejarnos desnudos. Y Víctor: "sigue, sigue, sigue". Yo decía cualquier cosa, un poco porque ya estaba jugado, y mucho ayudado por la oscuridad. Es siempre en este tipo de situaciones límites cuando automáticamente pienso en mis amigos de Buenos Aires, qué dirían si me vieran así.

— *"Flaco, estás laburando con García, te das cuenta qué suerte, quién pudiera estar en tu lugar..."*

— Exactamente. "Pero flaco, estás en Europa, de qué te quejás. ¡Y haciendo este tipo de experiencias! ¡Quién pudiera estar en tu lugar!"... Mis amigos no se pueden imaginar lo ridículo que me sentí

cuando Víctor dio por terminada la improvisación, y prendió la luz. Tratando de tapar mis partes sin que eso pareciera evidente, y adoptando una actitud displicente y natural, me vestí lo más rápido que pude. Fue la primera vez que me preocupé tanto por un personaje; desde que me levantaba, en los hoteles de los distintos lugares que llevamos la obra, me obsesionaba con el personaje pensando cómo lograrlo, así andaba todo el día. Mientras trabajaba en Buenos Aires era distinto, a veces con peor resultado, a veces con mejor, pero siempre era jugando como buscaba los personajes, y siempre con las propuestas bien claras desde el principio.

— *¿Dónde estrenaron* Divinas palabras?

— En Mallorca. Después nos fuimos a París, al teatro *Palais de Chaillot*, donde actuamos durante un mes. Luego quince días en la Bienal de Venecia, en Navarra, en Barcelona, en Pamplona... Guardo el mejor de los recuerdos de esas giras. Pero trabajar en la compañía de Nuria implicaba desaparecer de Madrid, en un momento en el que yo necesitaba afirmarme, de manera que me despedí de *Divinas palabras*. Ya hacía un año y medio que estaba en España, y durante todo ese tiempo fueron muchas las veces que intenté legalizar mi situación yendo al Sindicato de Actores, donde era sistemáticamente rechazado. Quiero decirte con esto que todos los trabajos que yo había hecho hasta ese momento, no servían para legalizar mi situación, eran trabajos en negro, puesto que el Sindicato no visaba mis contratos.

— *¿Y por qué?*

— Esto lo hacían, según ellos, en represalia por un lío con Alberto Closas y la Asociación Argentina de

Actores, lío que no fue tal, pero que el Sindicato Vertical utilizaba para no dejarme trabajar legalmente. Como consecuencia de eso yo era -para el estado español durante los dos primeros años- un turista que tenía que renovar su visa cada tres meses, y sin permiso para trabajar. Habían puesto un cartel que rezaba más o menos así: "Los argentinos nos tratan como extranjeros, por lo tanto nosotros obramos de igual forma". Hice películas espantosas; películas que las hacía para comer y por las cuales no molestaba al Sindicato, porque eran participaciones de cuarta en películas que eran subproductos.

— *¿Te acordás de alguna?*

— Una se llamaba *Fango*, y el título se lo dice todo.

— *¿Podías conseguir humor para afrontar estas filmaciones o estabas hecho "de goma"?*

— Totalmente de goma estaba hecho. Yo iba y hablaba, no sé qué decía ni cómo, fue una filmación terrible ésa. Mi agente, Caterina Bayona, a quien había conocido poco tiempo atrás, consiguió que me mandaran un guión, y me puse a estudiar la letra. Practicando como loco las eses, las zetas, en fin, todos los inconvenientes que presentaba el idioma español para mí en ese momento. Cuando llegué al piso donde filmaban, vi al director con un libro en la mano, dictando letra. Pensé: "Estarán ensayando". Pero no: estaban filmando. Los actores, sin idea de la letra ni de nada, escuchaban lo que decía el director, no trabajaban con sonido directo. "¿Dónde me meto?", pensaba yo. Además, lo que tenía que decir era terrible, más lo que tenía que hacer...

— *Hasta que el director alivió todas tus dudas, su-*

pongo.
— Ah, sí. Vino y me dijo: "No te preocupes, Yo te dicto lo que tienes que decir, y después esto va doblado, te ponemos una voz maravillosa de esas que tenemos, y vas a quedar fenomenal, vamos, vamos". Luego, en 1976, viene la primera oferta para protagonizar, con un director que en Inglaterra se hacía llamar Joseph Larraz. José Ramón Larraz era su nombre. El había hecho mucho cine erótico en Inglaterra, y cuando vuelve a España por primera vez, después de la muerte de Franco, filma una película que estaba precisamente en esa tónica. La película se llamaba *El mirón*, y yo era el del título: un marido que gozaba llevándole amantes a su mujer, mientras la miraba hacer. Trabajaba una actriz canadiense, que se llamaba Alexandra Bastedo, que vivía en Londres. Si mi inglés actual es pésimo, en ese momento era hawaiano, de manera que mi duda era cómo me iba a hablar esta acriz cuando hiciéramos las escenas. "No te preocupes" -me tranquilizaba el director- "ella habla español, así que te va a dar las réplicas en español, no vas a tener problemas". Cuando viene el iluminador y ve las pruebas, considera difícil encontrar credibilidad respecto de la chica, porque parece que el esfuerzo que ponía para hablar castellano hacía que se le transformara la cara, y no iba a resistir un primer plano... Bueno, al final habló en inglés. Esa fue mi primera experiencia en recibir réplicas en un idioma totalmente desconocido para mí. Yo no sabía dónde carajo empezaba y dónde terminaba. Lo único que me acuerdo es que ya habíamos combinado con la *script* que, cada vez que yo tenía que hablar, ella me tiraría del pantalón para que yo le respondiera.

— Así hicieron una película erótica.
— Y con más inconvenientes todavía, porque era muy pacata y pudorosa la actriz. Era muy guapa, pero ya estaba por los treinta y ocho, cuarenta años, esa edad en que las mujeres empiezan a cubrirse un poco con la sábana cada vez que se acerca la cámara, porque no están en condiciones de afrontar la libertad de mostrarse. Y Alexandra no quiso saber nada con hacer una secuencia, muy veraz, de un coito. Que no, que esto, que lo otro, se armó un quilombo terrible. "La puta que lo parió" -pensaba yo- "acá se acaba la filmación y yo me tengo que volver a mi casa". Entonces consiguieron una doble, una chica más o menos parecida, salvo un detalle que recuerdo: ¡la baranda que tenía encima!
— Algo casi tan complicado como lo del idioma.
— Yo no sé las cosas que tuve que hacer para poder hacer esa escena. Y ella con su baranda, de lo más desfachatada y simpática, como si estuviera acostumbrada. Bueno, la película se termina, y yo siento la necesidad de decirle al director que creía sentirme en condiciones de doblarme. Pero el director, que ya tenía un concepto de la cosa, no quiso saber nada: "Te tenemos que doblar porque tú tienes acento argentino, va a ser muy difícil si no". Insistí en que me hiciera una prueba, puso mil excusas, y finalmente me doblaron.
— Mientras tanto La tregua *iba haciendo lo suyo, ¿no es así?*
— A *La tregua* la había comprado la Paramount en 1974, cuando la exhibimos en San Sebastián. Y para la Paramount, *La tregua* era una peliculita en aquella época en que tenía *Tiburón* y otras superproducciones, así que la tuvo guardada casi un año

y medio. Mientras tanto los amigos, con Isidro Gabriel a la cabeza, gestionaban exhibiciones privadas donde nucleaban a gente del ambiente, para que la vieran antes de que la empresa la estrenara comercialmente. Todo esto hizo que fueran muchos argentinos a verla, mucha gente que yo no conocía, y a quienes se le creaba una simpatía hacia mí por ese personaje de *La tregua*, por la distancia de los trece mil kilómetros, por el tiempo que hacía que esta gente no iba a Buenos Aires; en fin, una especie de cosa muy particular con respecto a mí. A esas exhibiciones asisten Joe Rigoli, que me ayudó mucho, el cantante de tangos Carlitos Acuña -a quien le iba muy bien allí- y que me dio una mano estupenda haciendo que me consiguieran con suma rapidez los papeles de la tramitación, y Alberto de Mendoza, por cuya gestión pudo arreglarse mi dificultuosa situación con el Sindicato Vertical. Y no quiero olvidarme del actor español Juan Diego, cuya solidaridad y generosidad me acompañaron en momentos en que muchos argentinos no lo hicieron.

— De a poco ibas consiguiendo la serenidad que tanto necesitabas.

— Y que termino de sentir cuando protagonizo *A un dios desconocido*. Allí es donde yo me pongo realmente bien. No sólo porque me sentía haciendo una película importante con gente importante, con una Producción importante como la de Elías Querejeta, sino porque fue allí, en esa película, donde por primera vez aceptaron mi español sin problemas.

CAPITULO X

EL SEGUNDO SAN SEBASTIAN Y LA FELICIDAD MEJORADA

— ¿Cómo finalizó el atascamiento con el Sindicato Vertical?

— Gracias a Alberto de Mendoza. Yo hablé por primera vez con él en Madrid, a través de una invitación que me hizo para ir a cenar a su casa junto con Walter Vidarte, que sí lo conocía. Alberto me había dicho esa noche que, por cualquier problema que tuviera con el Sindicato, el se ponía a mis órdenes. Así que al día siguiente lo llamé para contarle mi situación. Me pidió los nombres de las personas con las cuales había que gestionar y, efectivamente, gestionó. A los pocos días el Sindicato me llamó, después de haberse reunido y decidido mi destino. Fue terrible. Yo estaba sentado en un hall del Sindicato, mientras en otro compartimiento estaban reunidos los capitostes, y me decía: "Están decidiendo mi destino, si me van a dejar trabajar o no". No es

la misma espera que la de esperar a un médico o un dentista, era esperar que esa gente decidiera qué iba a ser de mi vida. Y quiero recordar a Ricardo Palacios, del Sindicato, que tanto se moviera para ayudar a solucionarme los conflictos. Así fue que, gracias a la gestión de Alberto, esta gente decide hacerme trabajar en películas en las que no cubriera el cupo de actor extranjero. O sea películas de cuarta, en papeles de décima, para graficarte un poco de cuál era la tranquilidad de ellos con respecto a mi incursión en la industria. A pesar de la amarga situación vivida mientras esta gente discutía, me puso realmente muy bien que me dieran el *okey*. Se trataba de gente que tenía mucha fuerza, y además la sangre en el ojo por lo de Querejeta.

— *¿Qué había sido?*

— A *Cría cuervos* y *La familia de Pascual Duarte* yo las había hecho en negro con Querejeta. Esas fueron las manos que me dio él. Querejeta me firmaba el contrato y me pagaba lo que me tenía que pagar, pero ese contrato no era válido si yo no iba al Sindicato a que me lo visaran, y con una visación de un contrato de trabajo yo podía gestionar mi trámite de radicación; al no tenerlo, seguía siendo un turista, porque hay una cláusula que te dice que si estás de turista en un país no podés trabajar. Por eso esta gente estaba con la sangre en el ojo, sabiendo además que la actitud política de Querejeta era contraria a la de ellos, lo que también se sumaba como factor para que no me dejaran trabajar oficialmente. Acceden a través de la gestión de Alberto. Según me contó él mismo, les dijo: "Pero, ¿qué quieren en definitiva? Este hombre no puede volver a su país porque si vuelve le pegan un tiro, y si se queda

aquí no lo dejan trabajar. ¿Qué quieren? ¿Que vaya de camarero a Andorra?"

— *¿Cuándo aparece* A un dios desconocido?

— Se filmó en marzo de 1977. Me llama Querejeta y me cuenta que Jaime Chávarri, a quien yo había conocido en una privada de su película *El desencanto*, me había elegido para protagonizar *A un dios desconocido*.

— *La vuelta a tu voz.*

— La aceptación de mi español. A Saura no le había importado eso en *Cría cuervos*, él tenía a Geraldine con su acento londinense; y con *Pascual Duarte* tampoco había habido problemas. Al principio habían pensado un tono andaluz para mi personaje de *A un dios desconocido*, se pensó que por su extracción bien podía tener acento andaluz, y eso sí me hubiera afectado. En esa época hubiera sido muy engorroso para mí imitar. Pero se decidió que sería un portugués. Luego vienen propuestas como *Las truchas*, y una película con Fernando Fernán Gómez que se llamó *Arriba Azaña*. Allí, filmando *Arriba Azaña* me entero que soy candidato al premio al mejor actor en San Sebastián por *A un dios desconocido*. Mi agente, que ejercía como secretaria en el Festival, me llama un día por teléfono y me dice: "Mira que aquí ganas el premio". Estábamos todos enloquecidos, fue algo inolvidable. El productor de *Arriba Azaña* me da permiso, me pone un coche, y me manda con mi mujer a San Sebastián. Ahí lo veo por primera vez a Luis Buñuel -que accedía al Festival luego de haber estado prohibido durante todo el franquismo- estoy al lado de él, cosa que no cualquiera, y recibo el premio.

— Pero antes, ¿hasta qué punto tenías la seguridad de que te lo darían?
— Tenía mucho temor. Estaba sentado en la platea del *Victoria Eugenia* con mi mujer al lado, y temí cuando empezaron a decir los premios. El público de allá tiene algo característico: acostumbra a patear cada vez que no le gusta algo, hay un meneo terrible cuando está en desacuerdo con un premio, patalea como loco. Yo sudaba. "Aquí me van a matar", pensaba, Pero no sucedió así. Y tuve un aplauso emocionante, te diría, por parte del público. Sentía mucha simpatía alrededor, fue una noche hermosísima.
— Tres años antes, en ese mismo sitio, había sido la noche de La tregua.
— Y con el mismo público. Habían transcurrido tres años. Pasaba lo que pasaba aquí en la Argentina, yo sin poder volver a participar de mi alegría con mi país, pero produciéndose hechos realmente emocionantes con los compatriotas que estaban ahí, y me hacían homenajes. Es a partir de ese premio que comienzo a tener una posición más o menos tranquila, y a sentirme cómodo, y a saber que ya no volvía a mi país porque me sentía seguro.
Las inseguridades muchas veces se provocan no sólo por el hecho de estar fuera de tu país sin volver, sino que también te acicatean, y hacen preguntarte el cuándo podrás volver. Todo se aplaca si estás más o menos ubicado y tenés un futuro de trabajo. Ahí sí se puede sobrellevar mejor. Eso ocurrió a partir del premio: tuve un reconocimiento general del público, de la crítica, tuve trabajo continuado, y es entonces cuando me tranquilizo y dejo de martirizarme con el hecho de estar con un

pie aquí y otro allá, que me hacía tanto mal.
— ¿Cuáles fueron los medios que informaron de tu premio en la Argentina?
— Salvo *Clarín* y algún otro que yo ahora no recuerdo, el hecho fue totalmente callado. Pero *Clarín* sacó una página, con una caricatura de Sabat realmente emocionante para mí, que mis compañeros de Buenos Aires me mandaron con sus firmas.
— ¿Y qué ecos te llegaban de la Argentina? ¿Por quiénes te enterabas? ¿Qué país veías desde allí?
— Me llegaba a través de la cantidad de gente que paulatinamente venía a verme a España -entonces estábamos ávidos de noticias- además por los órganos periodísticos extranjeros que sí recibían informaciones que en Argentina no se conocían. Así sabíamos lo que estaba pasando en el país. También estaba la gente que comenzaba a exiliarse y que en un momento llegó a ser cientos de miles, en España fundamentalmente.
Aquellos permanentes viajes a Barajas, angustiados por todo lo que podía seguir ocurriendo, y por la -en definitiva- convicción de que quizá no volveríamos nunca más. La cosa iba asentándose de tal manera que era prácticamente imposible pensar en una eventual posibilidad de volver. Todo eso te iba creando raíces, de una u otra forma... Pero hasta que no comprás un mueble, tu primer mueble, no lo sentís de verdad. Nosotros alquilábamos los apartamentos con muebles. Y eso, en cierta medida, te da la pauta de que no estás entregado. Pero cuando comprás un mueble, ya es distinto.
— ¿Cuál fue el primer mueble que compraron?
— Lo compró mi mujer, en una casa de antigüedades. Era una mesita del siglo pasado, hermosa, que

todavía tenemos; una mesa alta, que es una especie de escritorio. No era una cama, no era una mesa grande para comer, era una mesita. Hasta el momento no habíamos tenido que comprar nada, lo que para nosotros era una salvación. Porque si no tenías que comprarte nada quería decir que entonces nos podíamos rajar en cualquier momento, y volver a la Argentina, sin nada. Así que la compra de algo implicaba que tenía que ser una cosa chiquita, porque si era grande, y cambiabas todos esos muebles, ya era una manera de quedarte.

— *¿Te visitaban muchos argentinos?*

— Sí, muchos. Estaban aquellos que habían venido definitivamente, y aquellos que, por situación económica o vaya a saber por qué, viajaban como turistas y volvían. Con estos se producían hechos realmente curiosos, tenían una visión distinta de aquellos que se quedaban. Tal el caso concreto de un amigo, que había hecho un viaje de turismo por Italia, Francia, y que cuando pasó por Madrid me llamó por teléfono: "Flaco, vamos a tomar un café". Cuando nos encontramos, me dice: "Che, qué quilombo que tienen ustedes en el país vasco, cómo pueden vivir así". "¿Y vos?", le preguntaba yo. "No, allí no hay nada comparado con lo de acá" ...Eran las defensas inconscientes que se creaba la gente, ver el quilombo del país vasco y no ver el quilombo que había en Argentina en el 77, 78. ¡Claro! tenían que volverse.

— *Hasta que en 1980 se produce tu vuelta...*

— Bueno, esto fue después de innumerables, incontables llamadas telefónicas en las que mi hermano tiene un protagonismo absoluto. Mi hermano Mario era el general que decía "sí", "no", "vení",

"no vengas", "esperá", "quedate". Yo siempre esperaba a mi hermano. Cuando mi hermano consigue saber que no me pasaría nada, con unos mangos. que habíamos juntado y con el pasaporte español, que ya lo había conseguido, nos vinimos los cuatro: Malena, Ernesto, mi mujer y yo.

— *¿Consiguieron la doble nacionalidad?*

— Claro, por eso el hecho de entrar con pasaporte español fue a propósito, porque sabía que si me ocurría alguna cosa yo iba como ciudadano español, iba en cierta medida protegido. Y si entraba con pasaporte argentino, no sólo tenía el temor de la falta de protección, sino que tenía que tramitar en el Departamento de Policía la renovación del pasaporte argentino para poder volver, por esa cuestión de la durabilidad que tienen las visas. Año 80, pasaporte español, a pasar las fiestas con la familia. Venir en el avión, llegar a Ezeiza, te imaginarás la emoción, el temblor que sentíamos todos. Y tenía una persecuta total. Veía militares y policías por todos lados. Y cuando pongo los cuatro pasaportes para que me los sellen, da la casualidad, o no era casualidad, que el mío era el último. El de mi hija, el de mi hijo, el de mi mujer... y una fracción de segundo, antes de sellar el mío, que para mí duró diez años. El tipo ve mi cara, ve algo que no le entra en su esquema, andá a saber, me mira, baja el sello... y sella. Pensé todo en esa fracción de segundo: "No llego, no llego, me mandan otra vez de vuelta". Temblaba de arriba a abajo.

— *¿Quiénes habían ido a esperarlos?*

— Mi hermano, mi suegro, algún que otro amigo, y el ruido, la música de Buenos Aires que yo tenía pero de otra forma, y que al vivirla fue algo que tuve

que reacomodar. Me duró muchos días todo eso.
— *Después, salir a recorrer...*
— Mirá, eso es algo imposible de explicar, y no sé si de entender: pisar Buenos Aires con toda la carga de angustias que uno había tenido. Fue una emoción que realmente no se me volvió a repetir. Y encontrar los amigos...
— *¿Todos los amigos?*
— Es lo que sucede en todos los órdenes de la vida cuando se producen situaciones límites, uno sabe quién es quién. Lo que me sucedió en España, me sucedió en Argentina también... Quién es el que no te llama sabiendo que estás, y que vos no llamás sabiendo que lo podés comprometer. El hecho de no ir a determinados lugares porque sabés que podés arriesgar a otros, y el que alguien cruce a la vereda de enfrente para no comprometerse. El hecho de encontrar amigos que te abrazaban y estaban contentos. Por todo eso se producen las reales dimensiones de las cosas. Pero encontré de todo. Yo no hablé a nadie, porque tenía el pudor y el prurito de decir: "¿Y si lo llamo y tiene el teléfono pinchado y escuchan lo que hablamos?". Entonces no llamaba. Y no veía a gente que había tenido una relación directa e importante conmigo. Para no joderlos no los llamaba. Pero tampoco llamaban ellos sabiendo que yo estaba. Era muy extraño. A pesar de todo esto que te cuento, y a pesar de todos los miedos, no pasó nada. No me molestaron en los veinte días que duró mi visita.
— *¿Y qué ocurría con tu eventual reingreso profesional a la Argentina?*
— Surgieron los primeros contactos con las autoridades, a través de amigos. Yo tenía entendido que

hasta ese momento todos los productores debían mandar una lista a un determinado lugar para que los capitostes de turno decidieran quién iba y quién no iba, y yo era permanentemente tildado para no participar. Las listas volvían siempre con mi nombre tachado. Luego, a través de la gestión de un amigo, pude concertar una entrevista con un capo del gobierno -gestión que se hizo muy a regañadientes de mi parte, yo no tenía interés de pasar por todo eso-. Hasta me puse contento pensando que no me darían la entrevista, puesto que se pedían con tres meses de anticipación y yo me volvía en una semana. Pero al día siguiente me llaman, y me dicen que me esperan en Presidencia. Ahí empecé a temblar de nuevo.
— *Se te haría difícil apreciar que era una ayuda la de tus amigos.*
— "Andá, no seas boludo, que ellos te conocen" -me decían-. "Andá a ver si podemos hacer algo, queremos que vuelvas aquí para poder trabajar"... Yo tenía que estar en Presidencia, y Presidencia significaba Casa Rosada, y yo en mi puta vida había entrado en la Casa Rosada. Menos en esas circunstancias y en ese clima. Me preguntaba cómo tendría que ir vestido, y me contestaba: "Te ponés un corbata y te vas". Buscaba excusas absurdas para no ir.
— *De todos modos entiendo que habrás ido vestido de civil, ¿no?*
— Me puse un traje blanco, era verano, traté de empilcharme lo mejor posible. Llegué con media hora de anticipación, empecé a dar vueltas, y a mirar, y a preguntarme cómo me iban a pedir y a mirar la documentación, hasta que entré. El clima difería

bastante del que hay ahora. Estaba lleno de monos con armas, controles, caras distintas.
— *¿Con quién tenías la cita?*
— No recuerdo qué graduación tenía, creo que era coronel, un coronel que estaba adscripto a la parte de Espectáculos que funcionaba en la Casa Rosada. Antes me recibió una señorita muy amable, muy simpática, y muy alegre de mi presencia. "Señor Alterio, qué honor para nosotros tenerlo aquí, no sabe la alegría, ay, cuando se lo cuente a mi marido". Y yo me decía: "¿Pero dónde estoy?". Escaleras, pasillos, salones, "venga por aquí, por favor, pase por aquí y siéntese tranquilo que el coronel lo va a atender enseguida". Debo decirte que yo me sentía más o menos como cuando llegué a Ezeiza. Averigüé si se podía fumar, me dijeron que sí, encendí el faso, pegué la primera pitada, y la puerta se abrió: "Pase, que está el coronel esperándolo". Ni tiempo de tranquilizarme con el cigarrillo.
— *Y entraste.*
— Y entré. A un salón en que los ventanales daban a la plaza, de manera tal que, cuando yo abrí la puerta, el salón estaba en semi-penumbra pero con un reflejo potentísimo del sol, que me enceguecio totalmente. Yo pensaba que todo eso era una *mise en scéne.* No lo era, pero así lo sentía. Como cuando te están torturando, que te meten el foco ahí, para enceguecerte.
— *¿Ni siquiera veías al coronel?*
— No veía nada. Estaba todo oscuro, sólo veía esa luz ahí. De pronto escucho una voz, que venía desde el costado izquierdo: "Adelante, señor Alterio, pase".

CAPITULO XI

"TIENE QUE TRAER UN CURRICULUM DE LO HECHO AQUI Y EN ESPAÑA"

— *"Adelante, señor Alterio, siga".*
— Bueno, ahí me empiezo a aclarar, a ver dónde estoy. Un enorme salón de esos que hay en la Casa Rosada, y un señor militar que se quita el reloj y lo deja sobre la mesa. "Síentese" -me dice, ayudado por un gesto. "Tengo veinte minutos, ¿le parece bien?". "Sí, sí", le contesto. "Bueno, usted dirá." "¿Qué carajo le digo?" -pensaba yo- "¿qué le tengo que decir a este hombre?". Yo pensaba que la cosa era distinta, que me iba a decir que ya estaba todo arreglado, pero cuando me dijo: "Usted dirá", yo no sabía qué decir. "Joder, ¿qué hago, saco la guitarra?"... Entonces se me ocurrió contarle mi vida como en un reportaje: "Bueno, mire, yo me llamo Héctor Alterio...". "Sí, sí, sí, lo conocemos...". "Yo fui amenazado de muerte en este país, en el año 74, por un hecho que sinceramente todavía no sé.

Nunca tuve una actividad política que me hiciera pensar que me amenazaran por ella. Me echaron de mi país, y en definitiva lo que quiero saber es por qué, si es que está en sus manos...". Me costaba un esfuerzo terrible tener que decirle todo eso, pero bueno, no había otra alternativa. Le conté que no podía trabajar en mi país, lo que necesitaba era saber si existía la posibilidad de volver a hacerlo.

— *¿Fue ese coronel una persona indicada para contestarte todo eso?*

— Después que hablé, el coronel me informó: "Bueno, mire, yo llevo no sé cuantos años aquí, en este cargo, y durante todo este tiempo mucha gente ha venido a pedir por usted, muchos; como han venido a pedir por otros. Y hay gente que yo me la he bancado, y hay gente que no. Yo a usted no lo puedo bancar. Pero no se preocupe, yo quiero actuar con total libertad. Sé que ustedes, los actores, tienen en general un hálito izquierdoso, no me molesta. Pero en general todos ustedes patean para otro *wing*. De manera que como yo no lo puedo bancar a usted, le aconsejo algo: haga el trámite normal que se hace en estos casos. Yo no puedo tomar decisión con respecto a usted, así que vaya a esta dirección, pregunte por este señor, y haga ahí su trámite. Tenga en cuenta que estamos en verano, hay mucha gente de vacaciones, y a lo mejor tiene problemas para resolver su caso. Es lo que hablábamos recién con el Presidente, mucha gente se ha ido, por las vacaciones..." No sé la cara que tendría yo, que me dijo: "No se preocupe", y me ofrecía cigarrillos. A todo esto, el señor que tenía que ir a ver ya estaba al tanto de que yo iría. "¿Le parece

bien". "Sí, sí, sí". "Bien, señor Alterio, muchísimas gracias y que la pase usted muy bien".

— *¿Te quedó aliento para seguir ese mismo día con los trámites?*

— Lo dejé para el día siguiente. El lugar a donde me había mandado era una repartición policial y, estúpido de mí, no se lo comenté a mi hermano. Fui solo. Y al entrar ahí vi que la cosa era totalmente distinta. Si tuve la impresión que te contaba al entrar a la Casa Rosada, en este lugar la impresión fue totalmente otra. Era una cosa tan férrea, tan fea, con un olor tan ácido, con órdenes, hombres pertrechados de arriba a abajo, todo bajo una vigilancia extrema. Me sentía tan insignificante, tan cobarde, tan miedoso, casi descompuesto. Sólo se escuchaban órdenes, para un lado y para otro. Recuerdo además que estaban construyendo, había ladrillos apilados. Todo eso creaba un clima que lo recuerdo y me pone mal. Bien. Me mandan a un segundo piso, y me encuentro ahí con un muchacho relativamente joven, a quien le digo quien soy, y que me mandan de Presidencia. "Ah, sí, sí, sí" -me dice. "Buah, tiene que traer un *curriculum* de lo hecho aquí y en España. Venga mañana a las diez que vamos a ver qué pasa, eh". Y me fui.

— *A cumplir la extraña misión de preparar un* curriculum.

— Fuimos con Isidro Gabriel a la productora de cine de unos amigos, y allí, con una máquina de escribir empezamos a teclear el *curriculum* de todo lo que me acordaba haber hecho aquí y en España, y con un copete que decía: "Soy Fulano de Tal, fui amenazado por las Tres A, me obligaron a irme del país, y mi intención es volver a mi país y trabajar

con mi gente..." Bueno, hicimos todo eso a la tarde de ese día, pensando llevarlo a la mañana siguiente, y en ese ínterin se me ocurre comentar el episodio con mi hermano, que me putea: "Pero no seas boludo, ¿cómo se te ocurre ir solo ahí?".

— Imagino entonces con quién volviste al otro día.

— La cosa cambió totalmente. Si bien mi hermano ya se había retirado de la Policía hacía algunos años, logró que se creara un clima distinto. Nos atienden, vamos a una habitación con toda una cantidad de anaqueles donde "estábamos todos", y de esos anaqueles sacan una carpeta. "Bueno" -me dice el empleado- "¿por qué dijo ésto?"... ¡O sea que ahí estaban todos los reportajes que yo había hecho! Las cosas que habría dicho yo, no sé: que a mi hijo le puse Ernesto por el Che Guevara, o que no me gustaban los militares. En fin, cosas que en 1974, con toda la euforia de mis éxitos, yo largaba entre tantos reportajes como me hacían. Bueno, todo eso estaba ahí, en *mi* carpeta. "¿Por qué dijo esto, no podía decirlo pero de otra forma?", insistía el hombre. Y siguió explicándome: "Lo que pasa es que usted hace películas que le joden, ¿no ve la situación que está pasando ahora por esa película?".

— La patagonia rebelde.

— Lo mismo pensaba yo. Pero el tipo me dice: "Esa película suya, *La tregua...*". "¿Cómo *La tregua...?*" Y él: "Sí, *La tregua*, una película disociante. Una película que no habla de nuestro sentir occidental y cristiano, un hombre grande que se enamora de una chica que puede ser su hija, con un hijo homosexual que manda el trabajo a la mierda, ¡eso no tiene nada que ver con nosotros, Alterio! ¿Sabe qué películas tiene que hacer usted?". "No", le digo.

Y me dice: "*La patagonia rebelde*, una película épica, que habla de nuestra historia, eso es lo que tiene que hacer usted..." Cuando me dijo eso, te imaginarás, yo no sabía qué pensar, era lo más surrealista que había escuchado. Bueno, eso era lo que se vivía en el país. Y yo no lo sabía.

— ¿Qué pasó entonces con tu carpeta?

— Me dijeron que iban a escribir que lo que yo había querido decir en aquella época no era que no me gustaban los militares sino que me gustaba un gobierno democrático, y que si bien los militares estaban, en fin, no eran el ideal para mí, y bla, bla, bla. Yo transpiraba, estaba totalmente empapado, no entendía nada. Finalmente me dijo: "Yo ésto no lo resuelvo, acá hay una comisión que se reúne cada tanto y que se encarga de estas cosas. Por lo que a mí concierne, usted tiene mi aprobación. Yo sé que usted nunca estuvo metido en ningún partido. Eso habla a su favor. Pero cuídese de las películas que haga, Alterio". Y salimos, con mi hermano. Yo pensando que ya tenía que regresar a España.

— ¿Con ganas de quedarte un poco más en Buenos Aires?

— No, sinceramente me quería rajar. Primero hubiera querido evitar totalmente pasar por estas anécdotas que te conté, pero bueno, se trataba de una gestión hecha por amigos que querían de buena fe que yo me quedara. Y la única posibilidad que ellos veían era que yo fuera a poner la cara ahí. Me obligaron, cosa que habla a favor de estos amigos por la actitud que tuvieron. Por ellos lo hice. Pero por mí no lo hubiera hecho. Cuando mis amigos me confirmaron que podía ir a la cita en Presiden-

cia, a mí se me vino el mundo abajo. Yo rogaba, deseaba que no se concretara ese trámite. No quería saber nada, además, con quedarme. Hasta que nos fuimos. Armamos las valijas, y nos volvimos a vivir a España. Y bueno, me olvidé totalmente del asunto por un tiempo. Tres, cuatro, cinco meses. No me acuerdo cuánto. Hasta que un día me llama Marito Sábato: "Mirá flaco, qué pasó yo no te lo puedo decir, yo lo que sé es que siempre puse tu nombre y siempre me lo tachaban, y esta vez no me lo tacharon. Y no hay nada mejor para mí que tenerte, así que..." Así apareció el proyecto de *Tiro al aire.*

— La primera de una serie de -hasta ahora- once películas del "segundo período cinematográfico de Alterio en la Argentina".

— Sí, y este llamado para hacer *Tiro al aire* coincide con un episodio muy triste, como fue la muerte de Luis Politti.

— ¿Se veían por ese tiempo?

— Claro, estábamos filmando *El nido,* con Jaime de Armiñán. Trabajábamos en Salamanca, y los fines de semana viajábamos a Madrid, Politti estaba trabajando en una obra de teatro y yo aprovechaba para descansar con mi familia. Luego, el domingo a la noche, un coche de la Producción iba a buscarlo a Politti y a mí, y nos llevaba juntos a Salamanca. Dormíamos esa noche, Politti filmaba todo el lunes y parte del martes, y el martes lo volvían a llevar al teatro. Yo me quedaba el resto de la semana en Salamanca. Fue en uno de esos viajes de fines de semana, que le conté a Politti de la llamada de Marito. Imaginate mi euforia, mi alegría, mi necesidad de contarle. A todo esto con Politti -ya habíamos

trabajado en varias películas juntos- era una cosa constante de hablar y hablar de Buenos Aires...

— Charlas sin remedio...

— Una cosa enfermiza, hablar de Buenos Aires y no poder volver. En Luis mucho más, porque se le habían frustrado muchas oportunidades de poder volver. Y estaba muy mal, muy mal por todo eso. Y cuando le cuento lo mío -pensando incluso que le hacía un bien, se lo contaba a mi amigo-, percibí que lo había fastidiado totalmente. En el sentido de que cuando llegamos al hotel, me dijo: "Flaco, mirá, tengo que hablarte, vení". Fuimos al bar del hotel, me agarró de un brazo, y lo único que me dijo fue: "Fijate cómo lo vas a entender esto que te voy a decir, pero no me lo puedo guardar. Te tengo mucha, mucha envidia. ¿Por qué a vos y a mí no?... Ojalá te vaya bien".

— ¿No lo viste más?

— No. Cuando llegó el día de mi venida a Buenos Aires, lo llamé por teléfono para despedirme y me atendió su mujer. Me contó que Luis estaba en cama. "Le hubiera gustado tanto despedirse de vos... esperá, a ver. No, está dormido, y no lo quiero molestar". "Pero, ¿está bien?", le pregunto. "Sí, sí, está bien, ya salió del mal momento". "Bueno, mandale muchos saludos, decile que cuando vuelva lo voy a ver, chau". Y vengo a Buenos Aires. Y a la semana de estar en Buenos Aires me entero de que Politti había muerto. ¿Cómo murió? Se dice que por una hepatitis mal curada, pero si esa hepatitis, o lo que tuvo, le hubiera ocurrido en su país, estoy seguro de que Politti no se habría muerto. Se entregó. Un dolor de cabeza, aquí te lo curás con una aspirina, pero un dolor de cabeza allá a lo mejor te

puede producir una mandarina en el bocho. Quizá no fue así, pero yo me inclino a pensar que parte de esa angustia suya contribuyó a su muerte.

— ¿Le había cambiado mucho su caracter?

— Sí, sí, estaba muy mal, permanentemente sentado al lado del teléfono, a la espera de que se concretaran cosas que nunca se concretaban. Estaba muy mal. A mí me agarraba en los rodajes, y me decía: "¿Qué te parece esto?, porque yo leí en el diario que tal cosa, o tal otra". Siempre, permanentemente. Era su obsesión. "¿Por qué no querés hablar conmigo de Buenos Aires?", me preguntaba. "Basta, no hinchés más las bolas, nos vamos a volver locos, no hablemos más", le decía yo. Era una constante de cada vez que nos encontrábamos: Buenos Aires, Buenos Aires, Buenos Aires... Le hacía mal a él, me hacía mal a mí, nos dañaba mucho.

— Y otra vez Ezeiza.

— Lamentablemente mi llegada coincide con el fallecimiento de mi suegra sucedido un día antes de mi viaje. Entonces se crea una situación terrible en casa. Decidimos que mi mujer y mi cuñada viajaran inmediatamente, y por esta circunstancia se anticipan a mi viaje, que era al día siguiente. Finalmente llego a Buenos Aires, pero no alcanzo a ir al velorio de mi suegra. Y vivimos una situación muy particular, entre la euforia de mi regreso, la posibilidad de mi trabajo, la muerte de mi suegra, la situación de mi mujer, el hecho de no haber podido asistir al velatorio, en fin...

— Un exceso de complicaciones.

— Sí, cosas muy mezcladas, además. Lo cierto es que no logro ponerme bien.

CAPITULO XII

LA PATRIA ES UNA DISTANCIA QUE MIDE TRECE MIL KILOMETROS.

— ¿La filmación de la película comenzó sin sobresaltos?

— Bueno, empezamos a trabajar bien, sí, pero se empiezan a crear situaciones muy particulares. Porque de pronto me dejan trabajar, pero sin participar en la promoción de la película en televisión, por ejemplo. Estaba prohibido. Un sábado o domingo, no recuerdo bien, el productor, por sus vinculaciones con alguien de Canal 13, logra hacerme participar en uno de esos programas ómnibus que se hacían -que se seguirán haciendo, ¿no?- un programa de preguntas y respuestas, en fin, no recuerdo bien. Bueno, mi entrada al Canal fue una cosa realmente maravillosa, porque me encontré con todos los técnicos después de tantos años, sentía verdaderamente la alegría de esta gente al poder abrazarme, al poder verme de nuevo. Entonces el anima-

dor -no me acuerdo quién era el que animaba ese programa- me presenta, y se crea, entre la gente del piso, un clima mayor al que normalmente se daba, ¿no?... Los aplausos, los bravos, los primeros planos de los camarógrafos que querían gratificarme...
— *Para que te dieras una idea de los alcances de su amor por vos.*
— Sí, sí, se creó un clima como si llegara San Martín al país. Todo eso fue un impacto emocional para mí, y promocional para la película. Me preguntaron las preguntas habituales, cómo me sentía después de tantos años, qué iba a hacer, bueno, qué tengas suerte, una cosa así. Fueron tres minutos de entrevista, pero con mucha, mucha polenta. Del Canal nos fuimos al hotel, a programar el trabajo de la semana, y Coco Acevedo, que era el jefe de Prensa de la película, me dice: "El lunes a la mañana vengo a buscarte para ir a hacer la nota con Mirtha Legrand". En esa época Mirtha estaba en el Canal 13 con sus famosos almuerzos, y había podido conseguirse otra nota allí. Estábamos citados el lunes a las once de la mañana, y a las nueve y media, más o menos, me llaman Coco y Marito Sábato: "¡La puta que los parió!". "Pero, ¿qué pasa?", pregunto yo. "No quieren que vayas a los almuerzos". "¿Quién no quiere?". "Las autoridades, no sé quiénes, lo que sé es que ésto pasa por este hijo de puta que te llevó al Canal sin haber consultado conmigo, lo estropeó todo...", me explicaba Coco.
— *¿Qué había ocurrido?*
— Parece ser que algún capitoste de Canal 13 vio ese programa ómnibus que te cuento, y dijo: "No, héroes no". Exactamente así. No sé a quién se lo dijo, pero esas fueron sus palabras: "No, héroes

no. Ya con eso tiene bastante, no se le hace más nada".
— *Así fue como ese lunes quedaste impedido de comer cosas ricas.*
— Y me llamó Mirtha Legrand, para justificarse: "Héctor, perdóneme, en lo que está de mi parte en todo este asunto, yo he hecho lo imposible. Mire no va a faltar oportunidad, he quedado como la mona con usted, discúlpeme. ¡Yo tenía tantas ilusiones de que participara en mi programa...!". Fueron como diez minutos de conversación, se la oía muy sincera a Mirtha, muy preocupada de verdad por lo que había pasado.
— *¿No pudiste aparecer en ningún otro medio?*
— En ese momento se cortaron todas las posibilidades de que yo entrara en alguna promoción. O sea que podía hacer la película, pero no hacer las promociones, y cuidarme de las eventuales promociones en periódicos que pudiera hacer... ¡Era una situación! Cada vez que venía un periodista venían todos a ver qué me preguntaba, porque el periodista quería preguntarme y estaban todos mirando; ¡ojo con lo que le van a preguntar!... Porque si me preguntaban, yo les decía, y si les decía, cagaba todo...
— *¿Qué periodismo no se te acercó?*
— Bueno, *Editorial Atlántida*, que ya me había vedado desde el año 77, antes de que me dieran el premio en San Sebastián. Tenía entendido, por versión de alguien, que yo era persona no grata en esa editorial. Tal es así que, no recuerdo si fue en ese viaje o en otro posterior, mi amigo Rubens Correa había estrenado *Los siete locos* en el *Teatro del Picadero*, y me dice: "¿Vas a venir, flaco?". Sí, sí, claro, voy a ir. Fui el día del estreno, y como suce-

de en todas las noches de estreno, había fotógrafos. Cuando termina la función, entre uno y otro comentario, Correa me dice: "¿Sabés que estaban el fotógrafo y un periodista de la revista *Gente*, y yo les dije, ahí lo tienen a Alterio, por qué no hacen una nota? Y el fotógrafo me dice: "Tengo la orden de que Alterio no puede salir en una foto ni rodeado de cincuenta personas. Ni así lo puedo sacar".

— *¿Y nunca más en ninguna revista de* Editorial Atlántida?

— Evidentemente, la vuelta de la vida me dio ciertas satisfacciones. Creo que la *Editorial Atlántida* también tiene *Somos*, *Para tí*, no me acuerdo cuáles otras. Y vinieron, sí, a hacerme notas, sólo que con distintas actitudes. Cuando estaba filmando *La historia oficial*, en el 84, alguien del equipo me dijo que un periodista quería hacer una nota para una revista. "Bueno, averiguame quién es", le digo yo, que siempre estoy prevenido. "De la revista *Somos...*" "Ah, no, entonces no le digas nada, yo me voy". Y me fui, para evitar cualquier situación desagradable. Estando en el hotel, el periodista me llama por teléfono: "Eh Alterio, me dejaste en banda. Le hice la nota a Norma, le hice la nota a Puenzo, y cuando pregunté por vos ya te habías ido. ¿Por qué no nos vemos?". "¿Y vos de dónde sos?", le pregunto. "De *Somos...*". Entonces le dije que no. Le expliqué que no quería joderle el laburo, ni mucho menos. "Vos ya tenés la nota, la tenés a Norma" -le dije- "pero conmigo no. Hasta que me den una explicación, no quiero".

— *¿Te lo entendió el periodista?*

— Me preguntaba por qué. "Mirá que las cosas han cambiado ahora", me decía. "Habrán cambiado para

vos, pero para mí no. De manera que no voy a hacer la nota". "Mirá que me cagás la nota". "No, no te cago ninguna nota, no te van a echar porque yo no quiera hacer una. Si ya la tenés a la protagonista, lo tenés al director, ya está la nota, con ellos. Y si querés decí que también trabaja Fulano de Tal y ya está. Pero no mé pidas declaraciones porque no las voy a hacer, no quiero". La de ese periodista fue una actitud. Otra fue cuando me llaman por teléfono y me dicen: "Flaco, mirá, yo sé lo que vas a decir, pero tengo la obligación. Yo laburo en *Atlántida*, y me han pedido que te haga una nota. Y yo sé lo que vas a decir..." "¿Y si sabés para qué me llamás por teléfono?", le pregunto. "Para que me lo digas", me contesta. "¿No la hacemos, no?". "No, no la hacemos". "Ah, ya sabía. Gracias", me dice. Y cuelga. Esto es todo con esa editorial, que no me mueve un pelo ni mucho menos, pero bueno, como tiene el poder suficiente como para poner una foto mía sin que yo sepa nada, que la ponga.

— Atlántida *debe haberse enterado que cuando eras chico usabas el* Billiken *para ocultar las revistas semipornográficas que leías.*

— En realidad nunca supe realmente qué les había sucedido conmigo. Puedo sospechar que el motivo haya sido una solicitada que una vez me hicieron firmar en España, un petitorio por la libertad de Cámpora, que en ese momento estaba en la embajada mexicana. "Yo no soy peronista ni nada" -les dije- "pero me parece un absurdo que un presidente electo por el pueblo esté en la cárcel". Y puse la firma. Pregunté para dónde iba ese petitorio, y me explicaron que iba directamente a Presidencia, que no se publicaba en ningún lado. Había firmas de

gente de Francia, de Italia, de España, de muchos lados, y da la casualidad que yo me llamo Alterio, con A, así que estaba arriba de todo. "No te preocupes que esto va directamente a Presidencia, el sobre lo abre Videla". A mi me pareció un poco extraño. Bueno, no sólo no lo abrió Videla sino que lo abrió el *New York Times*, ahí salió escrachado todo. Y como eso fue coincidente con la prohibición en *Atlántida*, pienso que a lo mejor esa firma pudo haber sido la causa. No importa, no interesa. Yo estoy muy bien, de todos modos, porque me sigue sin gustar esa editorial.

— ¿Y ahora cómo va la cosa, suena muy alejado todo esto que has tenido que recordar?

— Sí, suena como anécdota vivida. No me produce nada más, bueno, que tal como te lo conté, incluso buscando la parte humorística de la cosa. Si bien mucho no tiene de gracioso, el tiempo te va dando una dimensión, una distancia que te permite poder ver desde otro ángulo. Quizá dentro de cinco años lo cuente distinto, no lo sé. Pero ahí está todo lo vivido, existió y no me afecta, forma parte de mi bagaje, ¿no? Algún día mis hijos lo leerán, pero desconozco lo que les pasará a ellos...

— ¿En qué medida conocen ellos tu historia?

— Muy superficialmente. La conocen, sí, pero todavía no sé cuáles son sus sensaciones, lo sabré dentro de unos años. Saben, por supuesto -¿cómo no van a saber?- hemos hablado infinidad de veces. Pero no sé en qué medida lo tienen registrado, y en qué medida les afecta. Cuando volvimos a Buenos Aires por primera vez, después de seis años, no hacía falta contarles lo qué pasaba. Las criaturas sienten las sensaciones de sus padres, los miedos se

trasmiten y a lo mejor eso lo habrán registrado, pero como te digo, la medida la sabremos más adelante ... Las cosas se ven y se cuentan de una forma distinta con el tiempo.

— ¿Uno se va haciendo fuerte?

— Evidentemente.

— Imitando al Woody Allen del final de Manhattan , *Héctor: ¿por qué cosas dirías que vale la pena vivir?*

— Por mis hijos, fundamentalmente, y por mi mujer. Tengo una compañera maravillosa, que siempre estuvo al lado. Y muchas veces padeciendo. Recuerdo muy bien los primeros momentos de tensiones en España, y las angustias, y los miedos ... Yo le tenía prohibido que mencionara su nombre de casada, que es Alterio. Ella se llama Angela Bacaicoa de Alterio. Entonces, por cualquier trámite que había que hacer, yo le pedía que no pronunciara mi nombre. Yo tenía la persecuta de que me iban a localizar dónde estaba, no quería que diera mi nombre porque le podía afectar. Pero da la casualidad de que el apellido de ella es vasco, Bacaicoa, y con todo el lío que había en esos momentos con los vascos, pleno gobierno franquista, se veía en figurillas para decir cómo carajo se llamaba, cada vez que necesitaba decirlo. "Yo me llamo Angela ...", y ahí se le producía un *trac* tremendo, no sabía qué decir, y entonces decía cualquier nombre. Esta anécdota que te cuento forma parte de la angustia que vivía mi mujer, exactamente igual que yo, pero más explica cómo me apoyó maravillosamente bien todo este periplo que, afortunadamente, ahora podemos contar.

— *¿De qué se ocupa Angela?*
— Ella es música, y también psicóloga. Y mis dos hijos, por ahora, vienen también por el lado de la música. Aunque en Malena puedo observar también que le gustaría ser actriz. Por lo menos me ha dicho dos o tres veces, al pasar: "Oye, por qué no le dices al director si puedo trabajar en tu película"; y además le encanta disfrazarse, lo hace constantemente. Pero hay una cosa que a mí me gratifica mucho de mis hijos, y es que tienen un gran sentido del humor.

—*¡Qué bueno!*
— Sí, sí, Malena y Ernesto, los dos son muy alegres. Eso me gratifica muchísimo. Y hace poco he descubierto que Ernesto tiene una debilidad por el idioma argentino. Fijate cómo te lo digo: debilidad por el idioma argentino, porque su idioma es el español. Esa debilidad llega al punto de que, el otro día pasaron por televisión *No habrá más penas ni olvido*, y entonces se la grabó en el video. Se la pasa diez, doce, quince veces, se sabe los diálogos de arriba a abajo. Y entonces imita a todos los actores... Una cosa que es realmente emocionante. El empieza, y nos sentamos todos ahí, a escuchar a Ernestito con la entonación argentina. Vos te das cuenta de que es un español imitando a argentinos, pero que los imita bien. Aparte de tener un oído musical estupendo, tiene el hecho de que ha vivido en un clima argentino, es su expresión la española. Le gusta imitar a los actores, y se caga de risa con las expresiones "chumbo", "morfar", todo eso que no es lenguaje para él. Y además, otra de las gratificaciones es que toca Piazzolla estupendamente...

—*Como conociéndolo.*
— Como si fuera un argentino. Y con los tiempos exactos con que se tocan los tangos.

ENRIQUE PINTI:

"Una vez me dijo que él se dedicó a ser actor medio por hambre, medio por desocupación, medio por no saber dónde meterse. Pero que él hubiera querido ser científico".

— *¿Cuándo entraste en* Nuevo Teatro, *Enrique?*
— En 1957, como alumno. Ahí lo conocí a Alterio fuera del escenario. Yo lo había visto dos años antes en *La pasión de Florencio Sánchez*, y me había impresionado muchísimo. No había visto nunca una potencia así, un trabajo tan importante arriba de un escenario. Por aquellas épocas, en el *off*, era considerado el mejor actor argentino, pero nadie lo sabía. La gente decía que el mejor actor argentino era tal actor que estuviera de moda en el teatro comercial o en el cine. Pero la gente entendida decía:

"No, el mejor actor es uno que no conoce nadie, que conozco yo, que se llama Héctor Alterio". "¿Héctor qué?", decían los otros. Había entonces como una mística acerca de que Alterio era el mejor actor argentino.

— ¿Es decir que después de conocerlo como actor lo conociste como profesor?

— No, él no era profesor mío. En aquel entonces todavía no enseñaba. Les costó mucho a Alejandra Boero y Pedro Asquini convencerlo de que diera clase. Héctor nunca tuvo esa cosa de "Yo soy el maestro". Y creo que en el día de hoy ese tema no lo debe querer ni tocar, en cuanto a sentir que él no puede enseñarle nada a nadie porque no sabe nada. La primera vez que lo vi personalmente fuera de escena fue una vez que estábamos tomando clase en el hall del *Nuevo Teatro*. Como ese día estaban pintando decorados en ese hall, nos hicieron pasar a la sala a tomar clase. Y Alterio, junto con otra gente, estaba con un buzo de gimnasia, muy mal entrazado, poniendo las butacas de nuevo en su lugar, dado que habían estado levantadas para que tomáramos clase. Y yo no sé quién tiró una fila de butacas al suelo. Entonces él dijo: "La puta madre que los parió, qué mierda tienen que venir a dar clases acá", y se fue muy malhumorado para otro lado.

— ¿Te pareció una buena actuación?

— Yo dije: "Este es loco, evidentemente". Esa fue la primera sensación que tuve. Me pareció un tipo muy huraño, muy hosco.

— ¿Cuándo cambió tu opinión, si cambió?

— Claro que cambió. Hacia finales del 57, comienzos del 58, yo me incorporé al elenco de *Los indios estaban cabreros*, en el Odeón. Yo hacía de pueblo

ahí. Fue durante la temporada de verano. Empecé a tener un contacto más directo con él, y entonces, por supuesto, cambió por completo esa impresión de cosa hosca y huraña, y me pareció un tipo muy cálido. Hice muy buenas migas con él de entrada, y a medida que fue avanzando el tiempo -yo estuve en *Nuevo Teatro* hasta 1969 incluído- fuimos estrechando nuestra relación.

— ¿No aparentaba en nada ser un capo del Nuevo Teatro?

— No, él siempre quiso conservar su papel de actor, nada más. El no quería enseñar, no quería dirigir, no quería decidir, no quería nada. El era un tipo absolutamente prescindente, muy metido en lo suyo, en su trabajo actoral. No se creía demasiado los elogios, no se creía demasiado los premios que le daban, los ensalzamientos de la crítica, que iban *in crescendo*. El sólo quería trabajar. Yo le vi hacer cosas extraordinarias a Alterio, un montón de espectáculos muy disímiles entre sí, comedias, dramas, vodeviles, dramas sociales, todo le vi hacer. Le tenía una admiración ciega como actor, además de una gran estima personal.

— ¿Compartían momentos juntos fuera del teatro?

— A partir de 1961, 62, empezamos a ser bastante más amigos. Ya nos íbamos a comer juntos. Me acuerdo que tenía como una fijación con el cine italiano, le gustaba mucho la manera de los actores italianos. Sordi, Gassman, también Mastroianni, le encantaban. Y a veces me decía cosas que me desequilibraban totalmente. Como cuando una vez me dijo que él se había dedicado a ser actor medio por hambre, medio por desocupación, medio por no saber donde meterse, pero que él hubiera querido ser

científico. A él le parecía que un científico era más útil para la humanidad que un actor, y que si él hubiera podido -creo que no había podido estudiar por un problema económico - habría sido científico.
— *¿Y vos le creíste?*
— Y ... me rompía las estanterías. Para mí no había nada más importante que ser actor, y que él -que yo consideraba el mejor actor del país- me dijera que mucho no le importaba ser actor, me confundía. Yo en aquella época pensaba que uno tenía que morirse arriba del escenario, y que si uno había elegido el teatro no tenía camino de retroceso, y no se podía ir nunca más. Yo era una especie de loco de diecinueve, veinte años, que pensaba en el teatro como en un camino sin retorno. Una vez que se había entrado ya no se podía salir más, así de irreversible era el destino y, nos fuera bien o nos fuera mal, llegáramos a las cumbres o estuviéramos perdidos en los repartos o sosteniendo lanzas toda la vida, sin poder decir una letra, eso era una mística, y había que seguir hasta el final. Ese tipo de cosas que me decía Héctor, de que estaba harto de tener dos oficios, de tener que pintar casas o de tener que ser corredor de *Terrabusi*, y después ir a la noche al teatro, me hacían decirle: "Pero vos sos Héctor Alterio, vos podés hacer lo que se te dé la gana". "Yo no puedo hacer lo que se me dé la gana" -me contestaba él- "yo hago lo que me dan". Y yo insistía: "Pero vos tenés poder de decisión acá en el teatro, vos podés elegir la obra". Y él: "Pero yo no quiero elegir la obra, si yo no sé nada". Entonces me dio la sensación siempre del tipo que es actor medio a su pesar, porque la vida lo llevó ... Siempre me dió la sensación como que Alterio era

un tipo que no estaba a gusto haciendo todos los días la función, repitiendo todos los días lo mismo. Lo hacía ... bueno, porque la vida era así.
— *¿Recordás haberte encontrado en escena con él en alguna obra?*
— Sí, en varias. Y nos hemos reído mucho, porque a mí me hacía reír mucho Héctor, y creo que yo también lo hacía reír a él.
— *¿En escena?*
— Sí, sí, en escena, nos hacíamos reír mucho. Si bien él es un tipo que no se tienta -yo tampoco, difícilmente me tiento en escena- había ciertos códigos ante los que ... Había un actor que murió, el gordo Carlos Antón, pobrecito, que se equivocaba mucho, mucho. Teníamos dos papeles con Anton en *Lady Godiva*, de Jean Canolle, éramos el Burgués 1 y el Burgués 2. Y éramos los que teníamos las escenas fundamentales con Alterio, que hacía el conde Leofric, marido de Lady Godiva. Los burgueses iban a pedirle que por favor les rebajara los impuestos, y Alterio no podía tolerar los *furcios* de Antón, se moría de risa. Una noche habíamos estado con Antón, en el camarín, hablando hasta dos minutos antes de salir a escena de una película que queríamos ver en trasnoche en el cine. Yo le insistía que no llegábamos, porque la obra terminaba lo suficientemente tarde como para no llegar bien,y él me decía que sí, porque estaba anunciado a una hora pero empezaba quince minutos después, por el noticiero; y yo, con mi precisión matemática, diciéndole que los noticieros no duraban quince minutos sino diez, lo cual era verdad, y que cinco minutos eran muy importantes porque teníamos que salir corriendo, no íbamos a conseguir taxi y a mí

no me gustaba ver las películas con los títulos empezados, porque yo quería saber desde el fotógrafo hasta la casa productora. En fin, con eso estábamos, hasta que tuvimos que salir a escena, en la que Alterio nos decía que nos iban a cortar la cabeza. El gordo Antón, acordate que era una obra que transcurría en la Edad Media, me tenía que decir: "¿Pensaís ir al cielo?", y yo tenía que decirle: "No, no he cumplido con la Iglesia". Y el gordo me dice: "¿Pensáis ir al cine?", y yo le contesto: "No, por que llego tarde a la trasnoche" ... Alterio casi se mea de risa, porque él había oído toda la conversación del cine en el camarín. Esas cosas lo mareaban mucho de risa a Alterio.

— *Vos tenés otra anécdota, divertidísima, en la que Alterio también tiene su papel, ¿no es así?*

— La famosa anécdota de *Muchacha de campo,* de Odets. Esa fue antes, más o menos por el 60, cuando yo formaba parte del equipo de maquinistas del teatro. Teníamos que hacer un cambio que consistía en traer dos carros practicables de una posición a la otra, para lo que había que enganchar fierros en "L" en unos agujeros que había en el carro, y traerlos a tracción a sangre hasta el final. Eso se hacía a telón abierto el día del ensayo general. Asquini, que era un hombre muy gritón y muy severo, dirigía desde abajo. Tenía dos muchachos en un carro y dos muchachos en otro. Yo era el del carro de un lado, y al terminar de poner el carro tenía que agarrarme de la mano con el otro del otro carro, y salir para el lado de afuera del escenario que nos correspondía. O sea, el primero era el muchacho que estaba al lado mío, y yo era el segundo, de manera que él me tenía que dar una mano a mí y

llevarme. Pero en la desesperación de los nervios, de la oscuridad, el muchacho manoteó y no encontró mi mano. ¡Andá a saber dónde estaría mi mano! Tratando de sacar el fierro todavía de ahí adentro, qué sé yo, y me dejó solo en el escenario. La señal que tenía Alejandra Boero, que estaba en escena sentada sobre una cama, era que ella lo tocaba a Alterio y Alterio chasqueaba los dedos para que el de la cabina que estaba más cerca de él, prendiera la luz. Yo empecé a manotear en la oscuridad y la toqué a Alejandra, y ella pensó que se había equivocado Alterio, que la estaba tocando a ella cuando era ella la que lo tenía que tocar a él. Entonces no hizo absolutamente nada, porque ella no tenía que chasquearel dedo sino que tenía que chasquearlo Alterio. Yo continué, y entonces empecé a tocarlo a Alterio, que estaba delante de un espejo, en un ropero abierto, porque así tenía que comenzar, haciéndose la corbata. Yo lo empecé a tocar a Alterio frenéticamente, Alterio pensó que Alejandra se había vuelto loca, porque lo que tenía que tocarle era un poco la pierna, y yo lo abrazaba, lo franeleaba, quería salir del escenario. Entonces Héctor, a la señal, que era muy frenética pero señal al fin, chasqueó los dedos, se prendió la luz, y yo me encontré nariz con nariz con él, con el fierro ese en la mano. Ante mi desesperación, porque eso podía ser signo de expulsión del teatro, yo le digo a Alejandra: "¿Necesitan un plomero señora Elkin?"... Y todo el mundo se cagó de risa. No me echaron, por supuesto.

— ¿No se podía tener sentido del humor y ser un grupo de teatro independiente?

— No, en *Nuevo Teatro* mucho sentido del humor

no había. Mejor dicho había gente muy graciosa adentro del elenco, con sentido del humor, o sea que no es que no lo tuvieran, pero se lo tenían prohibido. A Héctor le gustaba mucho joder y divertirse. Yo creo que lo hice reír bastante con un montón de anécdotas. Lo hemos pasado realmente bien. Era una época muy especial aquella de Buenos Aires, años 59, 60, 61, una época bastante romántica, bastante alejada de toda esta especie de locura en la que se vive ahora. Yo creo que era más relajada la ciudad, más tranquila, con esa costumbre de ir a *Pippo* a comer, y después ir al *Ramos*, y después ir a *La Academia*, y después ir a otro lado, quedarse haciendo bares hasta las cinco, seis de la mañana, aunque hubiese que trabajar al otro día.

— Además de saber el prestigio que tenían en el medio, ¿ustedes se sentían marginados de los teatros comerciales?

— Mirá, no. Alterio, por ejemplo, creo que nunca se sintió marginado del teatro comercial, porque él tenía propuestas permanentemente, sobre todo a partir del 62, 63. Yo, una de las peleas que tuve con Asquini y Alejandra fue cuando María Casares llamó a Alterio para hacer *Divinas palabras*. Alterio tenía que pedir permiso a la dirección del teatro, para ver si lo cedían o no. No teníamos contratos firmados ni nada, pero uno pertenecía al *Nuevo Teatro*. Entonces, si a uno le venían a ofrecer un trabajo afuera, en principio había que decir que no. Pero si uno quería decir que sí, tenía que contar con la aprobación del consejo directivo, a ver si lo que uno iba a hacer estaba en la línea ética, en la línea estética y en la línea ideológica del grupo, que eran las tres coordenadas que guiaban la actividad

del *Nuevo Teatro*; no fuera cosa de que apareciéramos en una película de Palito Ortega, o en un programa de televisión de *La tuerca*. Lo cual me parecía coherente. Pero si se trataba de María Casares, con Valle Inclán y dirección de Lavelli, creo que no había que conversar mucho. A mí me parecía que eso era una distinción para Alterio y una valoración también para el teatro. Porque iban a decir: "Héctor Alterio, por gentileza de Nuevo Teatro". Como dicen "Fulano de tal, de la Comedie Française", aunque esté en una película de mierda con Belmondo.

— ¿Y qué sucedió cuando Alterio decidió finalmente rechazar la propuesta?

— Lo anunció en una reunión de cooperativa. Mientras una parte del elenco lo aplaudió y le dio las gracias, yo dije que lo que había hecho era un disparate, y que nosotros, ya que éramos amigos y compañeros de él, lo teníamos que dejar ir porque para él era muy importante el proyecto ese. Había un boludo en el teatro, que le dijo: "Te vas para arriba, flaco". Y de eso se agarraron: "¿Ven lo que pasa?; a pesar de que nosotros los educamos y les damos todo, para la gente salir del *Nuevo Teatro* es irse para arriba, y no, ¡esto no es así!". Se armó todo por ese boludo que habló. Y yo, que había defendido la posición de que Alterio se tenía que ir, tuve una pelea con Alejandra y Asquini. Una de las primeras veces que no pude parar de llorar en toda la noche. Porque yo hacía seis, siete años que me rompía el alma ahí, era un tipo absolutamente fiel a *Nuevo Teatro*, pero me parecía que eso no se podía hacer, que era una invasión a la privacidad de la gente. Fue un desengaño muy grande.

— ¿Vos creés que ese "no" que dijo Alterio a Divinas palabras *fue más de él que del consejo directivo, o a la inversa?*

— No, yo creo que fue a la inversa. Yo creo que fue un "no" del consejo directivo, y él, por su carácter, por su fidelidad, por todo lo que evidentemente le debía a *Nuevo Teatro*, sintió que no debía ir; y a la gente que te dio tanto, le debés que si te piden que te quedes, te quedás aunque no te guste. O sea: me jodo pero obedezco. De alguna manera Alterio, que era nuestro primer actor, al decir que no a una oferta tan importante, desautorizaba o desalentaba que alguno de nosotros agarrara otra. Lo que tuvo derivaciones absurdas, como cuando Carlitos Perciavalle, conversando en el *Café del sur*, me contó que estaban haciendo *Hombres y mujeres de bronce* por televisión, una miniserie histórica en la que trabajaban noventa mil personas por capítulo; como Carlitos era muy amigo de María Herminia Avellaneda, la directora, le habló para que me diera un papel. Un día me llamaron a mi casa, no sé si María Herminia o alguien de la producción, y yo le dije que tenían que darme el libreto porque se lo tenía que mostrar al consejo directivo de *Nuevo Teatro*, ¿te das cuenta?

— ¿Y qué te contestaron?

— No me contestaron. Se oyó una carcajada, un pedo, y colgaron el teléfono. Habrán dicho: "Está loco, hay que internarlo a este pelotudo". De cualquier manera, yo pienso que todo nos sirvió a cada uno de los que estuvimos en *Nuevo Teatro*, nos sirvió para edificar todo lo que fuimos haciendo después, para aprender el sentido de la disciplina. Sentido de la disciplina que me dio Alterio también, por

más que siempre se quejaran de que fumaba como un animal. Afirmaban que era un mal ejemplo para nosotros, los jóvenes. La cuestión es que él fumaba y fumaba y nunca se quedaba afónico, nunca tenía tos, era como una especie de superdotado que hacía lo que se le daba la gana y después iba y actuaba todo bien. Porque tenía, tiene, un talento innato, absolutamente indominable e ingobernable. Fumando o no, él nos enseñó mucho en cuanto a dedicación; y sobre todo a mí me enseñó más que nada cómo se puede ser un primer actor, una figura, dentro de lo suyo una estrella, sin que se modifiquen las pautas de conducta. Así como he conocido a otros boludos que por medio logro que hacen, media foto que le sacan, ya creen que se pueden llevar al mundo por delante. Alterio me dio siempre la gran escuela de la persona que es primerísima, que lo admiran, que lo requieren, pero que nada de eso podrá modificarlo.

— Humildad, esa palabra en la que todos coinciden cuando definen sus virtudes.

— Una humildad total. Y mucha timidez, y mucha indecisión. Por eso sé lo que debe haber sufrido cuando tuvo que decidir, cuando tuvo que optar, cuando a la fuerza se tuvo que quedar en un lugar que no era el suyo. Por eso entiendo toda esa nostalgia incurable que tiene, y que lo hace volver siempre con cualquier excusa, para ver a alguien, para hacer un papelito. Aunque sea para pagar el gas vuelve. Viene, hace dos películas en un mes, aunque no sean protagónicos, pero él se queda un mes acá y disfruta de su calle Corrientes y de sus amigos y habla de sus cosas.

— ¿Qué sentimiento te crea esa actitud suya?

— Una gran ternura. Además de una gran identificación, porque yo sería exactamente lo mismo. Yo creo que tengo la misma raíz que tiene él en cuanto a que somos de Buenos Aires y no podemos ser de ninguna otra parte. La posibilidad de Héctor es la de no ser de otra parte que no sea de acá. Podrá adaptarse, incluso ser aceptado, ser querido en otras partes, pero tiene su cordón umbilical acá, y me parece que no se lo podrán sacar nunca. Ahora tiene los hijos, que no lo dejan venir pero, bueno, habrá que acostumbrarse también a eso. Yo creo que a eso se acostumbraron nuestros abuelos cuando dejaron todo y se vinieron para acá. Lo que pasa es que yo siento que, así como muchos abuelos nuestros no quisieron volver nunca más a su lugar, otros hicieron lo posible y lo imposible por volverse.

— *¿Qué clase de abuelo será Héctor?*

— El va a ser de los segundos. En cuanto los hijos estén grandes, de alguna manera él vendrá para acá.

AIDA BORTNIK:

"No lamento que ya no sea solamente el porteño que era, ni el muchacho que era. Me alegra mucho que haya sido más grande que su maldición y más grande que su destino".

— *¿Cuál fue tu primera noción de Alterio? ¿Cómo supiste de él?*

— En *Nuevo Teatro*. Yo iba al teatro, primero, de muy chica, con mis padres y, a partir de los catorce, quince años, empecé a ir sola, por mi cuenta, además, a los teatros independientes. Primero lo conocí como espectadora, y después como íntimo amigo del que fue mi primer novio, el *Comeclavos*.

— *¿Vos y el* Comeclavos *novios?... Te confieso que no sé qué hacer con semejante revelación.*

— Lo conocías, entonces...

— *Bueno, al punto de decirte que el* Comeclavos

protagoniza con Héctor uno de los capítulos de este libro. Amigos y socios, ¿no?

— Claro, hicieron una empresa de pintura, *El músculo duerme*, una empresa de pintura de brocha gorda para la que *no* trabajaban denodadamente. Yo participé de algunas reuniones en el bar *Asturias*, en la esquina de Corrientes y Junín, en las que se ponían de acuerdo para trabajar lo menos posible y lograr que la empresa y ellos mismos sobrevivieran. Todo esto fue cuando yo tenía unos catorce años, y ellos naturalmente como noventa y dos. Eran mucho mayores que yo.

— *¿Cómo eran?*

— En esa época eran muy parecidos físicamente. Los dos muy, muy flacos, los dos de ojos claros, con pómulos salientes, y con ojos "enfebrecidos", como decían las novelas románticas del siglo anterior. Héctor y Carlos eran muy parecidos, y les gustaba mucho que la gente creyera que eran hermanos. Eran unos compinches increíbles. Y gracias a este parecido, mi novio hizo de estatua de Héctor, o sea de estatua de Florencio Sánchez, cuando Alterio hacía el personaje de Florencio Sánchez en *Nuevo Teatro*. Era maravilloso. Andaba vestido de purpurina y pintado de verde por el mundo, y yo salía con él.

— *¿Qué recordás del carácter de Héctor?*

— Héctor era muy tímido, y creo que en cierto sentido sigue siéndolo. Tiene la base en profundidad de alguien que ha sido un ser muy tímido, muy pudoroso y muy recatado, que creo que es una de las mejores cosas que se pueden decir de un actor, ¿no? Héctor es muy poco exhibicionista. Naturalmente los años, la dureza de la vida y los triunfos

reales y concretos de su maravillosa vida, lo han liberado mucho, lo han relajado mucho, lo han hecho mucho más... yo no diría sofisticado, pero sí más mundano. Sigue siendo, sin embargo, un tipo muy interior y muy pudoroso.

— *¿Era fácil acercarse a él cuando lo conociste?*

— No, era bastante difícil, como no fuera por los caminos más directos del corazón. En todas las otras cosas no creía, y además desconfiaba mucho de las racionalizaciones. Creo que sigue desconfiando de ellas, como actor.

— *¿Ustedes comenzaron una relación afectiva ininterrumpida, o dejaron de verse por algún tiempo?*

— Dejamos de vernos por algún tiempo, por mi culpa. Yo desaparecí de la circulación un tiempo, estuve en cama, desaparecí un poco del ambiente de trabajo y de arte en el que nos conocimos, pero en cuanto reaparecí, volvimos a encontrarnos. Nuestro primer trabajo juntos fue en 1972. Yo produje, escribí y dirigí una obra con quince personajes que representaba un solo actor, Víctor Laplace, que se llamaba *Soldados y soldaditos*. Allí había un relato entre personaje y personaje, que era a manera de presentación del contexto social e histórico y los personajes eran desde un samurai hasta un cosaco, pasando por un conscripto y siguiendo por un soldado medieval, una enfermera vampírica, una bomba... Estos textos, dichos con acentos en diversos idiomas y con estilos que iban desde el romanticismo del siglo XIV hasta el más terrible militarismo de los japoneses, estos textos los decía Héctor Alterio. Lo primero que yo dirigí, más o menos profesionalmente en mi vida, fue la grabación con Alterio de esos textos.

— ¿Cómo fue tu invitación a que participara?
— El participó de esto por amor, era muy amigo mío y muy amigo de Laplace, le gustó mucho la idea del espectáculo y le gustó participar.
— Y lo segundo, ¿qué fue?
— Lo segundo que hicimos juntos fue *La tregua*, para televisión. Yo convencí -sin conocerlo a él y lógicamente sin que él me conociera a mí- a Mario Benedetti por teléfono. El estaba en Uruguay en ese momento, y yo lo convencí de que debía darme a mí la autorización para hacer una versión televisiva de *La tregua*, cuando había rechazado ocho ofertas, entre ellas cinco de Hollywood. Yo le explicaba que en mi versión iba a trabajar el único Martín Santomé verdadero que había en el mundo, que era Héctor Alterio. Esto era lo primero que yo iba a hacer en mi vida para televisión, o para algo así, profesional, que pudiera servirle de referencia a Benedetti. Así que le expliqué esto, le dije la verdad, le dije que lo invitaba a confiar en mí nada más que porque yo amaba su obra como si la hubiera escrito, y que estaba dispuesta a reescribirla como si fuera mía. Pero sobre todo le hablé de este Santomé. Y lo convencí por teléfono. Y Benedetti siempre me dijo que lo menos que podía reconocer era que yo no le había mentido, que Alterio era el Santomé.
— Lo era, vaya si lo era.
— Lo era, lo era... Hasta que también lo fue en el cine, poco después.
— ¿Vos viajaste con él al Festival de San Sebastián?
— Claro, en septiembre del 74, la primera vez que los dos estábamos en Europa. Nos alojamos en el *Hotel de Londres y de Inglaterra*, que daba sobre la

playa de la Concha, donde el río de la Concha se encontraba con el mar.
— Llenos de felicidad.
— Llenísimos. Desayunamos, a la mañana siguiente de llegar, en un comedor que daba a un parque, que daba a la playa, que daba al río, que daba al mar, con un sol que nacía delante nuestro, en medio de una belleza prodigiosa, atendidos por unos mozos muy ceremoniosos, con distintas chaquetillas, uno para servirte la mantequilla, otro el café y otro la leche, y Héctor me tomó fuertemente de la mano y me dijo: "Pellizcame y decime que es verdad que estamos aquí". Dos semanas después, ya *La tregua* se había dado y yo había hecho todo lo mío, me fui del Festival. Viajé a Francia, iba a comprar los derechos de *Le Monde* para *Cuestionario* y visitar algunos amigos, y volví a Buenos Aires. El día que regresé, me esperaban en Ezeiza la mujer de Héctor y la mujer de Renán, porque ese mismo día había salido en los periódicos la amenaza contra Héctor.
— La primera amenaza pública de la Triple A.
— La primera amenaza de la Triple A, el día que yo regresaba, en septiembre de 1974, de Europa. Y desde mi casa, esa misma tarde, llamamos por teléfono. Tardamos en localizarlos, hasta que finalmente encontramos a Héctor y a Sergio en un hotel de Madrid. Tratábamos de explicarle a Héctor que no podía volver, pero como esta situación no tenía ningún antecedente no nos entendía, no comprendía qué era lo que queríamos decirle. Y ante el llanto de su mujer, él le gritaba: "Calmate, yo vuelvo pasado mañana y hablamos"... Y ella me pasó el

tubo para que yo siguiera explicándole que él no podía volver...

— *Todo eso bajo la angustia de la sinrazón total.*

— Vos sabés que cuando prohibían, perseguían, amenazaban, secuestraban, o torturaban a alguien -además de los que decían "por algo será"- estaban los bienintencionados que te explicaban: "Y bueno, es porque firmaba solicitadas, o porque era un muchacho con ideas de izquierda, o porque su hijo se llama Ernesto por Guevara, etc"... Yo he cometido muchas estupideces en mi vida, pero ésa es una de las que no he cometido nunca. A mí los motivos que tienen los asesinos no me interesan, no me pongo a tratar de analizarlos, y muchísimo menos de explicarlos. No sé por qué hicieron lo que hicieron con Héctor. Naturalmente no tenían porqué. Y si bien yo puedo testimoniar acerca de mí misma, qué cosas hice yo que tengo muy claro que no les gustaba, nunca lo haría con respecto a los demás. En el caso de Héctor era muy evidente que se trataba de un actor que había empezado a penetrar muy profundamente en la sensibilidad popular. *La tregua* era una película cuyo protagonista la gente amaba, y porque lo amaban era un símbolo muy fácil de atacar. Esta es la única explicación que me parecería interesante.

— *Héctor también significó mucho en tu exilio, ¿no es así, Aída?*

— Cuando tuve que irme de Argentina en el 76, elegí ir a España, entre todos los sitios a los que podía ir. Igual en ninguno tenía trabajo, para ninguno tenía dinero y en ninguno me conocían. Yo tenía una especie de familia política, de mucho amor, en Perú, y tenía algunas ofertas bastante serias de trabajo y de amistad y de solidaridad en México y en Francia, y sin embargo me fui a España. Cuando la cosa empezó a ponerse terrible, yo le escribí una carta a Héctor contándole lo que sucedía, y preguntándole -como amiga, nosotros nos habíamos carteado mucho- qué creía él que yo debía hacer. Y yo recibí una carta de vuelta, muy inmediata, de cinco carillas. La primera tenía escrito a mano, con letra de imprenta muy grande y en rojo, entre signos de admiración, una sola palabra. Decía: "¡VENI!". Y después cuatro carillas, apretadas, con una síntesis de las posibilidades y de las dificultades, escritas con un amor que fue lo que me decidió a irme a España.

— *¿Cuánto tiempo estuviste allá?*

— Viví en España dos años y medio. Héctor y los suyos eran parte de mi mejor familia en España. Desde firmarme créditos desde los primeros días -porque yo llegué con 120 dólares, un coche descompuesto y ningún trabajo- y acompañarme a soportar la distancia y la nostalgia; hasta armar fiestas en las que jugábamos a las películas, y en las que estábamos todos juntos y hacíamos planes para trabajar de vuelta en nuestro lugar, por ejemplo.

— *Vivían como en un* ghetto?

— No, no vivíamos como en un ghetto, y fue una cosa bastante voluntaria. Vivíamos en España con los españoles, con mucha felicidad durante esos años, por esa transición a la democracia que se vivieron tan intensamente y con tanta fortuna. Participábamos mucho de la vida del país.

— *¿Veías iluminarse ya la carrera de Héctor en España, o sentías que su abatimiento lo dominaba?.*

— Te digo que mientras sufría, él caminaba por su

casa recitando en voz alta poesía española, para perfeccionar el acento. Héctor lo pasó muy mal, pasó mucha penuria económica él y toda su familia, y pasó mucha penuria moral y artística, porque no estaba acostumbrado a trabajar en lo que no le gustaba, y tuvo que hacer lo que no le gustaba también, para poder vivir. Pero su talento, tan enorme, fue conocido bastante rápidamente y su actitud frente al trabajo engendró un respeto del que yo fui testigo. En España, el día en que Alterio hacía un personaje especial en una miniserie para televisión, un capítulo en el que aparecía él en una escena, la gente se preparaba para verlo. Se juntaban muchos más actores de los que tenían que estar allí, venían todos los técnicos... Una vez el director, delante mío, dijo: "Este va a ser un momento muy especial para mí. Yo me siento muy honrado, estoy muy emocionado, seguramente vamos a tener que repetir porque lo voy a hacer mal yo". Y eso era cuando todavía no había ganado premios internacionales. Su gran talento y su conducta frente al trabajo, y su increíble -porque de verdad es increíble- humildad para preguntar y para trabajar, hicieron que lo respetaran mucho. Lo quieren mucho en España y, como pasa siempre, como lo quieren mucho, creen que es español. Pero ahora le pasa eso también en Italia, y en otros sitios donde trabaja. El, por ejemplo, tiene una parte *tana* muy importante, pero que no se le ve en España, y que en Italia es como parte de la atmósfera. Yo creo que Héctor es uno de los mejores actores del mundo, lo creo de verdad, y creo que es una de las mejores personas con las que trabajé en mi vida.

— Además de la virtud de su humildad, que tanto le destacás, qué otras cosas de él te hacen opinar que es uno de los mejores actores del mundo?

— Que es un tipo que actúa con todo el cuerpo y que sabe con todo el cuerpo. El sabe cómo se mueve un rey, y sabe cómo se mueve un miserable. El sabe cómo come un glotón, y sabe cómo duerme un dormilón, y sabe cómo goza un hedonista. El sabe, él sabe con todo su cuerpo. El es de una infinita ternura para el trabajo con sus personajes, y rara vez lo sabe explicar, y no le interesa explicarlo, porque le parece completamente legítimo. Pero trabaja, trabaja mucho, no se pone el sombrero y sale, como el de la famosa anécdota. Pero trabaja a partir de todo el cuerpo, no sólo de lo que está dentro de la cabeza o de lo que está dentro del corazón, sino de toda una memoria de la observación de la vida. Héctor mira a la gente y la escucha como si le gustara y como si le interesara, porque le gusta y le interesa de verdad. Por eso es tan buen actor, porque sabe cómo es la gente, sabe cómo es toda la gente, toda la gente distinta. La primera vez en su vida que tuvo que ponerse un esmoquin -que fue en el Festival de San Sebastián- me dijo riéndose: "Yo soy muy cancheros para ponerme un esmoquin, porque me lo puse muchas veces en el teatro". El sabía como actor lo que todavía no había experimentado como hombre, pero lo sabía, lo sabía, lo había estudiado.

— Imagino el placer que te dará escribir un personaje para él.

— Es càsi inigualable. Tengo ese placer con algunos otros actores también, pero con Héctor es un placer que conozco desde muy temprano, desde la

primera vez. Y siempre consigue hacer lo que yo sueño y más y mejor.

— *Y hoy, ¿qué clase de amigo es?*

— Es uno de esos amigos que uno puede llamar a las cuatro de la mañana y decirle "estoy triste" o "necesito algo". Es un amigo de verdad. Pero además es un artista, y que un gran amigo sea un gran artista es un raro privilegio.

— *¿Sentís que se transformó alguna parte importante de su personalidad a partir de ese destierro que tuvo que vivir hace doce años; que hay algo de él que se veló, que se escondió a lo mejor para siempre?*

— No. A mí me hace sufrir lo que ha sufrido. Me hace sufrir que haya tenido que soportar tanto dolor. No extraño de él la ingenuidad, lamento que haya tenido que perderla tan dolorosamente, pero me parece -como toda la gente que crece- más rico y mejor. Yo conozco otros casos de gente que se ha exiliado, incluso algunos que han sido torturados. Hay una amiga mía que tenía un brillo en los ojos que nunca más tuvo... Y esto es algo que yo nunca les voy a perdonar a los que la torturaron. Pero no es algo que yo le reproche a ella. Con respecto a Héctor, yo creo que a pesar de ellos, a pesar de los emisarios de la muerte, Héctor ha ganado, ha ganado mucho. Pero es a pesar, esto hay que tenerlo claro. Porque yo también he oído a gente capaz de decir lo bien que le vino a Alterio el exilio, lo bien que le vino al cine español, porque les hacía falta y les vino bien, lo bien que nos vino a los argentinos decir, cuando lo pudimos recuperar: "Mirá, mirá qué actores teníamos". A Alterio le vino muy mal el exilio, él no lo eligió, sufrió muchísimo. Y si logró

lo que logró fue porque su talento es inmenso, y porque su empecinamiento, su voluntad de trabajo, su coherencia, fueron enormes, enormes. Sólo lamento su dolor. No lamento que ya no sea solamente el porteño que era, ni el muchacho que era. Me alegra mucho que haya sido más grande que su maldición y más grande que su destino. Y lo quiero mucho ahora. Y hay cosas en él que siguen siendo absolutamente idénticas a sí mismo, que son más grandes, pero el basamento ya estaba allí, y lo que él hizo fue poder desarrollarlas y enriquecerlas más.

— Volver *a principios del 82;* La historia oficial *a fines del 84; ¿qué les falta hacer juntos, Aída?*

— Muchas cosas. Todavía haremos muchas, muchas cosas juntos.

MARIO ALTERIO:

"Yo tengo locura por él. Cacho para mí está en la cumbre del Himalaya, como mínimo".

— Mario, el hermano ocho años mayor. Podemos decir que fuiste uno de los que vio nacer a Héctor.

— Casi, casi. Cuando nació Cacho yo todavía no sabía qué era eso de que se tuviera familia. Un día, de repente, mi vieja no está en casa. Y entonces mi viejo me dice que mamá se había ido a Italia a arreglar un asunto de una casa, y que por eso no estaba. Pero la verdad era que mi vieja había ido a tener familia al Alvear, comiquísimo.

— ¿Y vos te habías creído lo del viaje a Italia?

— Por supuesto. Me acuerdo que me sentaba en el cordón de la vereda de la iglesia, todo contento yo, porque mi vieja se había ido a Italia, y se los contaba a los chicos. Entonces los otros pibes, los que estaban mucho más avivados que yo, me decían:

"Ma qué Italia, si tu mamá fue a tener familia". "Están locos", les gritaba yo, y ahí me empezó el asunto de que era un pecado, de que mi vieja no podía hacer eso, de que cómo mi mamá podía tener familia, qué era esa locura. Así andaba yo, a las trompadas y a las piñas con los que osaban ofender el honor de mi madre.

— ¿Y no la habías visto con panza sospechosa a ella?

— No, no, no la habíamos visto con panza, nada, yo lo ignoraba absolutamente. No te podés imaginar lo que fue cuando volvió mi madre del hospital, volvió con Cacho. Yo ya tenía los dientes rotos de pelearme continuamente con los pibes de la otra cuadra. Pero una de mis primeras emociones en la vida fue ésa, cuando vino Cacho.

— ¿Y cómo vino Cacho?

— Muy rubio, muy, muy, muy pero muy rubio. Era el más rubio de todos. Luego, cuando fue creciendo, a mamá se le antojó hacerle bucles. Miralo ahora, pelado como está y antes con bucles. Y ahí, al lado de la iglesia, le enseñamos a caminar. Mi vieja le había hecho unos andadores con unas riendas, y con eso yo le enseñaba para que pudiera dar los primeros pasos.

— ¿Lo quisiste desde el principio?

— ¿A mi hermano?... ¡Yo tengo locura por él! Todos los cuatro hermanos nos queremos una barbaridad, y yo por Cacho tengo locura. Quizás haya sido porque era el más chico cuando murió mi papá. Quizás porque, como lo veía tan flaquito, me parecía que era el más desamparado de todos. Quizás porque yo era de espíritu combativo, de pelearme con todo el mundo, y entonces: "A Cachito no

me lo toquen" y esas cosas. Y te digo la verdad: cuando Cacho empezó a hacer cosas en el teatro, o antes, cuando juntaba a todos los amigos y las hacía en el barrio, yo me meaba de la risa con él, con las imitaciones que hacía. Yo tengo locura por él. Cacho para mí está en la cumbre del Himalaya, como mínimo.

— ¿Fuiste espectador de todo lo que hizo en teatro?

— Te puedo decir que del 99,9% de todas las obras que ha hecho. Mi vieja también era una gran admiradora de él. Entonces íbamos juntos. Yo a Cacho lo vi desde su primera obra, que se llamó *Morte civile*. Ahí hacía de cazador que venía con una escopeta. No se le tenía que caer la escopeta, pero se le cayó. La tenía que apoyar y se le cayó. O sea que era una *gaffe*. Y él, con una tranquilidad terrible, dijo: "Pero, siempre me pasa lo mismo", entonces agarró la escopeta y la colocó en su lugar. Así salvó la situación. Cacho fue siempre un gran actor, como fue siempre un gran hermano, y no pudo ser un gran hijo de mi viejo porque él era un pendejo, era muy pibe cuando se murió mi viejo.

— Doce años.

— Claro. Entonces no lo palpó, como lo palpamos mi hermano mayor y yo. Porque yo hubiera querido que hubiera sentido eso, te digo la verdad. El viejo era un tipo que daba la palabra y era su palabra. Era un hombre muy humilde, muy recto, y además con una voz tan hermosa. En el barrio siempre decían que tenía "la voz de los que hablan por la radio". Yo hubiera querido que Cacho hubiese tenido más contacto con mi viejo, pero, bueno, pudo ser un gran hijo de mi vieja.

—¿Y cómo era Cacho con las chicas?

— Ah, muy macanudo. Levantador pero con clase, con mucha clase.

— *¿No lo molestaban en el barrio por ser "el que actuaba"?*

— Sí, muchos lo cargaban con el asunto de que él actuaba y andaba con las compañías por distintos barrios. Una vez estaba con un montón de pibes que andarían por los dieciseis años, en la esquina de Céspedes y Avenida Forest, y Cacho les dice: "¿Ustedes se creen que no lo voy a poder hacer?. Ahora van a ver, me pongo allá, pido limosna, y me van a dar limosna". Entonces ensució todo un pañuelo, se lo ató en el brazo, se despeinó todo, se arremangó una pierna, se torció, se tiró en el suelo todo torcido, y querés creer que pasó una pareja y la piba le dijo al muchacho: "Pobre, miralo, dále algo". Y le dieron guita.

— *Mario, voy a hacerte una pregunta fácil: ¿siempre te gustó Cacho como actor?*

— Para mí es el mejor actor de todos los actores que yo he visto en mi vida. Y eso se debe a que tiene talento natural, y a que ha laburado y labura mucho para que así sea. Cuando yo lo veía agarrar un pibe chico y contarle un cuento, cuando les inventaba historias a mis hijos, a mis sobrinos, yo me quedaba así, parado, mirando lo que hacía para contarles de una manera tal que los pibes quedaban todos pendientes de lo que él hacía. Mirá, yo a mi hermano lo puteé, lloré por él en el teatro, me pasó de todo. Una vez lo fui a ver con mi vieja cuando estaba haciendo *La pasión de Florencio Sánchez*, y de repente digo: "Mamá... ¡Cacho está enfermo!" Vos te acordás que Florencio Sánchez se enferma de tuberculosis. Bueno, Cacho empezó a toser, y a

toser, y a toser en el escenario, y mi vieja y yo mirándonos, y sí... para mí era así nomás: no estaba enfermo pero estaba enfermo. Lo puteé, junto con los demás, cuando hizo *Un enemigo del pueblo* en el *San Martín*, lo puteé bien puteado. Grité en *La patagonia rebelde*, cuando manda fusilar a Terranova, yo solo grité en el cine: "¡No, Cacho, no, qué hacés!"...

— *Y en* La tregua, *¿cómo te portaste?*

— La vi siete veces. La última vez fue cuando la dieron acá, en el colegio de enfrente, que yo me dije: "No, esta vez no voy a llorar". Mentira, lloré exactamente igual que la primera vez. Cacho estaba haciendo *Sabor a miel* en el *Blanca Podestá*, y yo, después de ver *La tregua* el día del estreno en el *Lorange*, me voy al teatro y le digo: "Acabo de ver la película". Y él: "¿Te gustó?". Siempre con ese temor de que no me hubiera gustado. ¡Es tan, pero tan profesional, en el sentido de que se toma bien a pecho el hacer su trabajo! En realidad él hace siempre las cosas bien, pero nunca cree que están bien.

— *Me gustaría, Mario, que usando los beneficios que da el tiempo y sus distancias, hablemos de cuando te enteraste que Cacho no podía volver de España...*

— ¡Uy, ésta si que es una cosa muy fulera! Acá, a lo mejor, voy a tener que putear. Un día me llama Tita, su mujer, y me dice todo lo que está pasando... "Tenemos miedo", me dice. "¿Miedo de qué?" -le pregunto; y me cuenta que recibía amenazas por teléfono. Yo no entendía nada, yo veía las cosas simples, para mí en ese momento ni existían las Tres A, yo no conocía todo lo que pasaba. Fui a la casa, charlamos, y decidimos ir a hacer la denun-

cia. Como yo era retirado de la Policía, tenía muchos amigos allí.
— *¿Cuál había sido tu último cargo?*
— Yo llegué a Suboficial Mayor. Después me vengo a enterar que muchos de mis amigos, desgraciadamente para mí que confío tanto en la amistad, figuran en el libro *Nunca más*; ese fue otro golpe que me dieron acá, en la nuca! Cuando vamos a hacer la denuncia, nos dicen que no le demos importancia al asunto. Entonces me voy a ver a un comisario general al que yo le había enseñado a caminar en la calle, y me pide que me quede tranquilo, que lo único que pasaba era que había un poco de bronca con algunos asuntos, y nada más. Ahí empecé a vislumbrar una cuestión muy finita que se estaba hilando por todos lados. Y sobre el pucho me ofrecen reintegrarme. Me ofrecen ir a trabajar como custodia de López Rega. Y yo no ¡qué iba a ir! Empecé a recibir claves, empecé a ver, y de repente... esa carta firmada por las Tres A, donde se lo conminaba a salir del país y todo eso. "¿Qué pasa?" -decía yo- "ésto sale en todos los diarios, ¿qué es lo que está pasando acá?". Me pegué un cagazo bárbaro. Fui a ver al jefe de Policía, y sabés lo que hice, le tiré las medallas arriba del escritorio, diciéndole que si todas esas medallas que yo había ganado en la Policía durante veintiséis años no servían para que cuidara la vida de mi hermano, no las quería. que las agarrara y se las metiera adonde él quisiera... ¿Sabés el ruido que hicieron las medallas cayendo arriba de ese escritorio, grandote como el de todos los jerarcones?... Tin, tin, tin, tin, así hacían las medallas. La cosa se fue haciendo más grande, hablo con mi hermano por teléfono y le digo que no

venga, ya se sabía que las Tres A estaban amenazando y que no era joda. Para colmo vengo un día por Sarmiento, y veo justo cuando lo cazan a Silvio Frondizi y lo sacan de la casa. Bueno, todo eso para mí fueron casi dos años de llorar, de ir a ver a uno, de ir a ver a otro, tratando de mover, mover y mover... ¿Sabés los choques que tuve en la calle? De repente iba manejando y me ponía a llorar, no veía un carajo. Entonces paf, la ligaba un tipo que estaba enfrente. Todo el tiempo chocaba. Lo dejé estropeadísimo al pobre *Renault.*
— *¿Nunca llegaste a tener una respuesta clara de algún jerarca?*
— Uno, que una vez me dijo: "Dejalo tranquilo a tu hermano, decile que se quede, que allá no lo va a joder nadie. Algún día va a pasar todo esto y va a poder volver. Ahora dejalo tranquilo"... Eso fue lo más claro que me dijeron.
— *¿Y cuál era tu pensamiento más constante, Mario, en esos momentos?*
— Que Cacho no iba a aguantar. Yo lo que pensaba era que Cacho no iba a poder sufrir lo que podía sufrir yo, ¿te das cuenta?, y eso me hacía doler más. Yo pensaba que él no se la iba a poder bancar. "A mí me tienen que cortar" -decía yo- "¿pero cómo me lo van a cortar a Cachito?" "Yo sí puedo aguantar el dolor, pero él no va a poder aguantar el dolor de estar amenazado de muerte, de no poder volverse". Eso era lo que más me hacía trabajar el *balero* a mí.
— *¿Y cuándo empezaste a aliviarte de todo eso?*
— Cuando ellos empezaron a hablarme, a escribirme, a decirme que empezaba a surgir esto en tal lado y esto en aquel otro; cuando mi hermano ma-

yor tuvo que viajar por negocios y pudo verlos y contar después cómo estaban; por la gente que venía de España y me contaba. Yo ya estaba más tranquilo con todo eso... Hasta el día que ¡uy! se me cayeron los calzoncillos ese día...

— ¿Qué pasó ese día?

— Atiendo el teléfono y una voz me dice: "¿Qué hacés, sabés quien te habla?" "Qué sé yo", contesto. "Tu hermano, pelotudo, te habla tu hermano desde Madrid". "¿Y qué carajo te pasa?", le digo. "Te llamo" -me dice- "para saber si el jueves tenés algo que hacer a las nueve de la mañana". Yo le contesto que a esa hora lo único que tenía que hacer era apoliyar, pero que me dijera qué necesitaba que yo se lo hacía. Entonces Cacho me cuenta que el jueves a las nueve, nueve y diez de la mañana, tenía que ir a Ezeiza a buscar un paquete que él me mandaba en el vuelo número tal. Y cuando yo le pregunto qué era ese paquete, Cacho me dice: "Soy yo, pelotudo, me tenés que ir a esperar a mí"... Hijo de puta, te juro que se me caían las medias. Y al final vino, con Tita. Yo fui solo a buscarlo, y sabés que le gritaba... "¡Mirá qué sol, Cacho, mirá qué sol que hay", le gritaba yo. Y Cacho agarraba y miraba para arriba, miraba para abajo, "estoy de nuevo acá", decía. Nos vinimos solitos en el auto, de Ezeiza a mi casa, y cuando llegamos le digo: "Te la vas a salvar, sí"; entonces le enchufé el *cassette* del tango *Pablo* tocado por Troilo, que está dedicado a Pablo Podestá. Nosotros siempre fuimos hinchas de Troilo. Las lágrimas de Cacho eran así de grandes, tiraba todo al suelo. ¡No sabés lo qué era! Fue una hermosura ese día... Y bueno, a las dos semanas fui a parar al hospital. Me agarró una subida de presión, qué sé

yo, y fui como veinte días al hospital. Todas las emociones juntas, qué te parece...

— Las cosas han cambiado ahora al punto de que Cacho no tiene que vivir en España sino que vive allí. ¿Qué sentís al respecto?

— Me enorgullece. Y me enorgullece no tanto como hermano, mirá vos qué cosa, me enorgullece más como ciudadano. Porque él es de mi país. Y yo te digo una cosa: Cacho es el único, el primer argentino que puso la pica en Flandes. Y que me desmuestren que hubo otro argentino, otro muchacho de barrio, otro tipo que la laburó de pibe, otro tipo que la sufrió, que no encontró nada servido, decime dónde hubo otro argentino que allá, donde están los monstruos, donde están Tognazzi, Michel Piccoli, el tipo sea un señor actor. Donde va "Alterió", como le dicen en París, o el "tío cojonudo", como le dicen en España, el tipo hace capote.

Decime cuándo hubo un argentino que hizo -con la seriedad, sin el bombo, sin tener una maquinaria infernal de promoción- todo lo que hizo él. Cacho fue negado acá, no lo querían nombrar, y te estoy hablando de antes de las amenazas... Después, bueno, la distancia, el hecho de que esté viviendo allá y ocupándose todo el tiempo de su trabajo, hace que Cacho tenga muchos baches. Hay muchas cosas que por estar allá, no las tiene rellenas. Entonces cuando viene sí, nos recordamos de lo que hacíamos cuando éramos pibes, y rellenamos.

— ¿Hay algún papel que te gustaría verle hacer a Cacho, algún personaje que sientas que no hizo nunca?

— Mirá, yo lo vi hacer mucho. Lo vi hacer de viejo, lo vi hacer de malo, lo vi hacer de bueno, lo vi hacer de pendejo, lo vi hacer de galán, lo vi hacer de

galán maduro. No sé qué decirte, yo supongo que a Cacho cualquier papel le vendría bien. Lo que sí te puedo decir es que hay un papel que acá creo que muchos no le conocen. Mi hermano es cómico, y eso no lo vieron acá. No hay un director que lo haya sabido aprovechar en la parte cómica. Y además no sé cómo lo verían ahora, después de haberlo metido en tantos papeles dramáticos como los que tuvo. Mi hermano es cómico, mi hermano te hace mear de risa. Mi hermano sabe hacer reír, que es una de las cosas más difíciles que hay.

— *Mario, ¿es verdad que alguna vez te apareciste por* Nuevo Teatro *con el patrullero y cargaste gente?*

— ¿Una vez?... ¡Todos los días! Me escapaba de la cana y me iba con el patrullero por si había que ir a tal o cual lado. Yo era el único cana que podía ir con la pilcha, con el uniforme, y decir: "Momentito, que yo no afano, eh". Yo les sacaba las cédulas, los documentos, a todos los muchachos de *Nuevo Teatro*. Y los llevaba en el patrullero, como te digo. Los largaba por dónde querían o necesitaban, y después zum, me rajaba para la taquería otra vez. No sabés las cosas que hacía con ellos, yo estaba todos los días metido ahí.

— *Otra pregunta fácil, para terminar: ¿qué es lo que más querés de Cacho, Mario Alterio?*

— ¿Qué es lo que más quiero de él?... Y, lo quiero a él... ¡Enterísimo! Lo quiero a él, lo adoro a él, quiero que esté conmigo, con mi mujer, quiero comer, estar con él. Antes, de repente, yo cantaba *canzonettas* y le enseñaba a cantarlas... *Marechiare*, *Torna a Sorrento*, todas esas. Bueno, eso quiero. Estar todo el tiempo con Cachito, cantando *canzonettas* juntos.

ACTIVIDAD ARTISTICA DE HECTOR ALTERIO

ACTIVIDAD TEATRAL REALIZADA EN BUENOS AIRES, ARGENTINA

1950 - Socio Fundador de la Compañía Teatral Independiente "NUEVO TEATRO", manteniendo dicha actividad hasta 1968.

1950
a
1968 - EL ALQUIMISTA, de Ben Jonson.
- ESCALA EN CHEJOV, de Anton Chejov.
- BAJO FONDO, de Máximo Gorki.
- EL AMOR AL PROJIMO, de Leónidas Andreiev.
- MEDEA, de Jean Anouilh.
- EL CANTO DEL CISNE, de Anton Chejov.
- ESE CAMINO DIFICIL, de Juan Carlos Ferrari.
- DEMANDA CONTRA DESCONOCIDO, de Georges Neveux.
- MADRE CORAJE, de Bertold Brecht.
- LA MUJER DEL CORAZON PEQUEÑO, de Fernando Crommelynck.
- PASION DE FLORENCIO SANCHEZ, de Wilfredo Jiménez.
- LA TINAJA, de Luigi Pirandello.
- COMISARIA NOCTURNA, de Ernesto Grassi.
- BUFONES, de Rosso de San Secondo.
- LA OTRA MADRE, de Máximo Gorki.
- HEREDARAS EL VIENTO, de J. Lawrence y R. Lee.
- EL CAJERO QUE FUE HASTA LA ESQUINA, de Aurelio Ferretti.

- LOS INDIOS ESTABAN CABREROS, de Agustín Cuzzani.
- LA FAMILIA LENOIR, de Armand Salacrou.
- EL MATRIMONIO, de Nicolás Gogol.
- MUCHACHA DE CAMPO, de Clifford Odets.
- LA DANZA MACABRA, de August Strindberg.
- BAH, NO TIENE IMPORTANCIA, de Pedro Herbstein.
- SEMPRONIO, EL PELUQUERO Y LOS HOMBRECITOS, de Agustín Cuzzani.
- CUARTA ERA, de Giagni y Sbragia.
- LADY GODIVA, de Jean Canolle.
- SACCO Y VANZETTI, de M. Roli y L. Vincenzoni.
- POLVO PURPURA, de Sean O' Casey.
- RAICES, de Arnold Wesker.
- SOPA DE POLLO, de Arnold Wesker.
- ESE MUNDO ABSURDO, de Enrique Wernicke.
- LA PROMESA, de Arbuzov.
- EL MERCADER DE VENECIA, de William Shakespeare.

1969 - LA VALIJA, de Julio Mauricio.

1970 - LAS CRIADAS, de Jean Genet.
1971 - VICTOR O LOS NIÑOS EN EL PODER, de Paul Vitrac.

1972 - LA VUELTA AL HOGAR, de Harold Pinter.
- EL ENEMIGO DEL PUEBLO, de Henrik Ibsen.

1973 - CASA DE MUÑECAS, de Henrik Ibsen.

1974 - SABOR A MIEL, de Delaney.

ACTIVIDAD CINEMATOGRAFICA REALIZADA EN LA ARGENTINA

1965 - TODO SOL ES AMARGO, de Alfredo Mathé.

1966 - COMO SEDUCIR A UNA MUJER, de Ricardo Alventosa.

1969 - DON SEGUNDO SOMBRA, de Manuel Antín.
- EL SANTO DE LA ESPADA, de Leopoldo Torre Nilsson.
- EL HABILITADO, de Jorge Cedrón.

1970 - ARGENTINO HASTA LA MUERTE, de Fernando Ayala.
- LA FIDELIDAD, de Juan José Jusid.
- QUE PATATIN Y QUE PATATAN, de Mario Sábato.

1971 - LA MAFIA, de Leopoldo Torre Nilsson.

1972 - PAÑO VERDE, de Mario David.
- LA PIEL DEL AMOR, de Mario David.
- QUEBRACHO, de Ricardo Wulicher.

1974 - LA PATAGONIA REBELDE, de Héctor Olivera.
- LA TREGUA, de Sergio Renán.

1981 - TIRO AL AIRE, de Mario Sábato.
- LOS VIERNES DE LA ETERNIDAD, de Héctor Olivera.

1982 - VOLVER, de David Lipzsic.

1984 - CAMILA, de María Luisa Bemberg.
- LA HISTORIA OFICIAL, de Luis Puenzo.
- LOS CHICOS DE LA GUERRA, de Bebe Kamin.
- LOS ROSALES, de David Lipzsic.
- ADIOS ROBERTO, de Enrique Dawi.
- CONTAR HASTA DIEZ, de Oscar Barney Finn.

1986 - EL HOMBRE DE LA DEUDA EXTERNA, de Pablo Olivo.
- SOFIA, de Alejandro Doria.

PREMIOS POR ACTUACION TEATRAL EN LA REPUBLICA ARGENTINA

1963 - PREMIO AL MEJOR ACTOR DEL AÑO, por la interpretación de LADY GODIVA, de Jean Canolle.
Otorgado por la *Asociación de Críticos Teatrales* y la *Revista Talia*

1973 - PREMIO AL MEJOR ACTOR DEL AÑO, por la interpretación de UN ENEMIGO DEL PUEBLO, de Henrik Ibsen.
Otorgado por la *Asociación de Críticos Teatrales* y la *Revista Talia*

PREMIO AL MEJOR ACTOR DEL AÑO, por su interpretación en UN ENEMIGO DEL PUEBLO, de Henrik Ibsen.
Otorgado por la Institución Oficial *Fondo Nacional de las Artes.*

PREMIOS POR ACTUACION CINEMATOGRAFICA EN LA REPUBLICA ARGENTINA

1972 - PREMIO AL MEJOR ACTOR DE REPARTO, por su interpretación en LA MAFIA, de Leopoldo Torre Nilsson.
Otorgado por la *Asociación de Guionistas Cinematográficos.*

PREMIOS POR ACTUACION TELEVISIVA EN LA REPUBLICA ARGENTINA

1971 - PREMIO "MARTIN FIERRO" AL MEJOR ACTOR DE REPARTO DEL AÑO, Otorgado por la *Asociación de Periodistas de Televisión y Radio de la Argentina (APTRA).*

1973 - PREMIO AL MEJOR ACTOR PRINCIPAL DEL AÑO, "MARTIN FIERRO".
Otorgado por la *Asociación de Periodistas de Televisión y Radio de la Argentina (APTRA).*

ACTIVIDAD CINEMATOGRAFICA REALIZADA EN ESPAÑA

1975 - CRIA CUERVOS, de Carlos Saura.
- PASCUAL DUARTE, de Ricardo Franco.

1976 - OFF, de Immanol Uribe. (Cortometraje)
- CONFLICTOS CONYUGALES, de Paco Lara.
- EL MIRON, de José Ramón Larraz.
- ASIGNATURA PENDIENTE, de José Luis Garci.

1977 - A UN DIOS DESCONOCIDO, de Jaime Chavarri.
- MARIAN, de Luis Cortés.
- LA GUERRA DE PAPA, De Antonio Mercero.
- BORRASCA, de Miguel Angel Rivas.
- LAS PALABRAS DE MAX, de Emilio Martínez Lázaro.
- LA ESPERA, de Fausto Canel. (Cortometraje)
- LAS TRUCHAS, de José Luis García Sánchez.
- ARRIBA HAZAÑA, de José María Gutiérrez.

1978 - QUE HACE UNA NIÑA COMO TU EN UN SITIO COMO ESTE, de Fernando Colomo.
- TIEMPO DE CONSTITUCION, de Ricardo Gordon.
- SERENATA A LA LUZ DE LA LUNA, de Josep Salgot.
- TRES EN RAYA, de Francisco Romá.

1979 - MEMORIAS DE LETICIA VALLE, de Miguel Angel Rivas.
- F.E.N. de Antonio Hernández.
- EL CRIMEN DE CUENCA, de Pilar Miró.
- EN MIL PEDAZOS, de Carlos Puerto.

1980 - KARGUS, de Juan Miñón y Miguel Angel Trujillo.
- OTRA VEZ ADIOS, de Miguel Angel Rivas.
- EL NIDO, de Jaime de Armiñán.

1981 - LA VIDA, EL AMOR Y LA MUERTE, de Carlos Puerto.
- TAC-TAC, de Luis Alcoriza.
- ASESINATO EN EL COMITE CENTRAL, de Vicente Aranda.
- LAS BRUJAS, de Steven Jaffe. (Co-producción)

1982 - CORAZON DE PAPEL, de Roberto Bodegas.
- ANTONIETA, de Carlos Saura. (Co-producción)

1983 - EL SEÑOR GALINDEZ, de Rodolfo Kuhn.
- FRONTIERS, de León de Winter. (Producción Holandesa)
- LA MUJER DEL JUEZ, de Paco Lara.

ACTIVIDAD TEATRAL REALIZADA EN ESPAÑA

1975 - LAS CITARAS COLGADAS DE LOS ARBOLES, de Antonio Gala, dirigida por José Luis Alonso.

1975 -
y
1976 - DIVINAS PALABRAS, de Valle Inclán.
Con la compañía de Nuria Espert, dirigida por Víctor García.
Espectáculo que ha recorrido toda España, presentando en París durante un mes en el teatro *Palais de Chaillot*, como así también en la *Bienal de Venecia.*

1984 - FLESH AND BLOOD, de Paul Verhoeven. (Co-producción)

1985 - GENTILLE ALLOUETTE, de Sergio Castilla. (Producción Francesa).
- A LA PALIDA LUZ DE LA LUNA, de José María González Sinde.
- MANUEL Y CLEMENTE, de Javier Palmero.

1986 - PUZZLE, de Luis José Comerón.

ACTIVIDAD REALIZADA PARA LA TELEVISION ESPAÑOLA

1978 - EL REY MONJE, de Méndez Leite.

1979 - MUJERES, de Jaime de Armiñán.

1981 - EL PADRE.

1982 - PAPA QUIERE SER LIBRE, de Pérez Oliva.
- CUATRO HISTORIAS DE ALQUILER, de García Toledano.
- INSTRUCCIONES PARA JOHN HOWELL, de Antonio Páramo.
- EL CASTILLO INTERIOR, de Josefina Molina.

1983 - LOS ULTIMOS CAMINOS DEL VERANO, de Francisco Abad.
- ANILLOS DE ORO, de Pedro Masó.
- ALBERT EINSTEIN, de Lazare Iglesis. (Co-producción)

1985 - SEGUNDA ENSEÑANZA, de Pedro Masó.

PREMIOS POR ACTUACION CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA

1977 - PREMIO A LA MEJOR INTERPRETACION MASCULINA, por A UN DIOS DESCONOCIDO, de Jaime Chávarri.
Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

1978 - MEJOR INTERPRETACION MASCULINA EN PELICULA NACIONAL XXII PREMIO SAN JORGE DE CINEMATOGRAFIA otorgado por Radio Nacional de España, Barcelona.

1979 - PREMIO MARATON: CINE.
Otorgado por Radio Popular de Madrid.

1982 - PREMIO A LA MEJOR INTERPRETACION MASCULINA, por EL MIRON, de José Ramón Larraz, otorgada por *La Asociación de Cronistas del Espectáculo de Nueva York.*

1983 - PREMIO A LA MEJOR INTERPRETACION MASCULINA, por EL NIDO, de Jaime de Armiñán, otorgada por *La Asociación de Cronistas del Espectáculo de Nueva York.*

ACTIVIDAD CINEMATOGRAFICA REALIZADA EN ITALIA

1981 - QUARTETO BASILEUS, de Fabio Carpi.

1984 - SOGNI e BISOGNI, de Sergio Citti.

1985 - BACIAMI STREGA, de Duccio Tessari.

- IL GENERALE, de Luigi Magni.

1986 - LA ZAMPA DEL GATTO, de Carlo di Carlo.
- FUORI SCENA, de Enzo Muzi.

INDICE

PROLOGO 7
CAPITULO I 11
CAPITULO II 21
CAPITULO III 31
CAPITULO IV 41
CAPITULO V 51
CAPITULO VI 63
CAPITULO VII 75
CAPITULO VIII 83
CAPITULO IX 93
CAPITULO X 103
CAPITULO XI 113
CAPITULO XII 121
ENRIQUE PINTI 131
AIDA BORTNIK 143
MARIO ALTERIO 155
ACTIVIDAD ARTISTICA DE HECTOR ALTERIO 165

Se terminó de imprimir en GRAFICOS DEL SUR
Andrés Martínez Trueba 1138 Montevideo, Uruguay,
en el mes de noviembre de 1986.
Edición amparada en el artículo 79 de la ley 13349
comisión del papel.

Depósito legal: 218121
ISBN 89269-04-1

ESPEJOS

HECTOR ALTERIO, dependiente de farmacia, aprendiz herrero, obrero textil, pintor de brocha gorda, actor del centro filodramático *Dopo Lavoro*, fundador del Teatro Independiente, protagonista de *La tregua*, *La Patagonia rebelde* y *La historia oficial*, es hoy uno de los más grandes actores del cine latinoamericano y europeo. Y sobre todo un ser humano excepcional que nos entrega aqui su adolescencia, su pasión por el teatro, su lucidez, su coherencia consigo mismo, su doloroso exilio, y de quien, en este mismo libro, Aida Bortnik dice: "Me alegra mucho que haya sido más grande que su maldición y más grande que su destino".

HUGO PAREDERO, periodista, crítico de cine, escribe en la revista *Humor* y dirige programas de radio. Dicta cursos sobre cine y es autor de varias obras teatrales: *Pianissimo*, *La siempredíva* y *Camarines*.