

RICKY PASHKUS

CONSERVATE BUENO

Confesiones y enseñanzas
de un maestro

Ricky Pashkus

Conservate bueno

Confesiones y enseñanzas de un maestro

 Planeta

1
EL DESPERTAR QUE QUEMA

*Que algo nos sea difícil
debe ser un motivo más
para llevarlo a cabo.*

RAINER M. RILKE

Me levanto con alegría y excitación. No es un día más, hoy se estrena. Y no es un estreno más, por todo lo que implica. Estoy decidido, definido, dispuesto. Tengo una sensación que llamo *el despertar que quema*, que es constante en mí y me impulsa, aunque al mismo tiempo me agobia, me provoca dolor, angustia. Lejos de negar todo eso que me pasa, lo entiendo como una cuestión existencial que suele acompañarme. Es una parte que define cómo funciono, cómo soy, que es tan mía como un brazo. Y que la mañana del estreno de *Argentum* vibra más que otras veces.

Llego al Colón con un traje negro, elegante pero casual, no llega a ser de etiqueta. Todavía es temprano y falta bastante para la función. Entro por los accesos de seguridad; atravieso un dispositivo bastante sofisticado. No sé si estoy entrando a un teatro o a un aeropuerto. Todo es muy de película. Camino como un príncipe, levantando el mentón. Soy el mismo que caminaba por ahí hace casi cuarenta años, fingiendo que era director cuando ni yo lo creía.

Por precaución —me niego a reducirlo a mera superstición—, hago lo mismo que cuando crucé el umbral de

esta puerta, la primera vez que trabajé aquí, cuando me llamó Hugo Midón para ser el coreógrafo de *Socorro, Socorro, los Globolinks*. En aquella oportunidad, después de atravesar el hall de techos altos, había mirado hacia arriba para suplicar: «Papi, cuidame». Es algo que seguí haciendo desde ese momento porque me ayuda a confiar en que voy a ser capaz de estar a la altura de las circunstancias. Varias décadas después, repito el ritual.

Se me cruza todo tipo pensamientos: «Van a venir los Presidentes¹», «me van a asociar con Macri», «logré que Julio Bocca viniese al país después de tanto tiempo, ¡menos mal que vino!», «los hermanos Lombard, que viven en Estados Unidos, ¿por qué no quisieron venir?», «¿cómo vamos a poner *mapping* en la cúpula de Soldi?, ¡es una falta de respeto!», «quise hacer algo folklórico, pero ¿cómo no voy a poner a gente del Colón bailando?», «me van a criticar, me van a criticar, me van a criticar». No dejo que estas voces atenten contra mi seguridad aparente. Nada me perturba, estoy anestesiado, no me desapego de lo que me da miedo. En vez de pelearme con eso, lo uso a mi favor. Me permite obrar, lo cual es una virtud —supongo—. Si algo me asusta, me inflamo ante la necesidad de sobrepasar eso que entiendo como un desafío.

1. También estaba Ángela Merkel, es cierto, pero por cuestiones estilísticas —para no cansar a los lectores y a las lectoras con el uso de «los y las»—, en general, a lo largo de todo el libro, se optó por el pronombre masculino. En cuanto al uso del «les», no estoy en contra, pero para las personas de mi generación resulta muy artificial. Es una discusión que excede las posibilidades de este libro. Conozco el poder de las palabras, y es por eso que considero necesario aclarar que en ningún momento se está invisibilizando ni discriminando a nadie.

AL BORDE DE LA CATÁSTROFE

La experiencia me dice que puede pasar de todo: cosas buenas y de las otras. Varios de mis espectáculos, sobre todo en mis comienzos, fueron interrumpidos por alguna catástrofe. Siempre tengo muy presente el atentado durante *Las mil y una Nachas*, la obra que hice en el Teatro Estrellas con Nacha Guevara en el '75, donde la Triple A puso una bomba que provocó la muerte de una persona de boletería y dejó varios heridos entre el público. En realidad, era un espectáculo que ya venía accidentado. El día anterior al estreno habían surgido muchos inconvenientes: la ropa que se caía, un aparato que no funcionaba, chicles en los zapatos. Nacha juntó a todo el equipo y nos advirtió:

—Acá hay una conspiración y no lo voy a permitir.

No estaba errada. La conspiración no venía de parte de los que hacíamos la obra, pero que la había, la había. Al otro día, durante el estreno, explotó la bomba. Nos agarró en pleno número musical de «El Pichi», que es una canción típica de la zarzuela en la que hay un hombre rodeado de mujeres. En nuestra versión, Nacha era el hombre y los doce bailarines hacíamos de mujer. «Es el chulo que castiga...» cantábamos a coro. De pronto, apagón «a cuchilla», como dicen los iluminadores. *Blackout*. Todo el teatro a oscuras. Nacha pudo escapar con Alberto Favero, que era el director musical y su marido. Partieron rumbo a Ezeiza y de ahí al exilio en México. Los demás tuvimos que esperar a los bomberos, que llegaron después de una hora y nos ayudaron a evacuar el teatro. Los doce bailarines seguíamos vestidos de españolas y los bomberos nos indicaron cómo bajar con cuidado. Yo había estado llorando y tenía el maquillaje corrido. Todo era muy Almodóvar. Cuando salimos, la puerta de Riobamba estaba llena de vehículos con sirenas. Como en una película, busqué a mi madre en-

tre la multitud. Imposible olvidar el momento en que la vi. Todavía tengo grabada su reacción cuando hicimos contacto visual. Cómo súbitamente pasó del alivio de «¡ahí está mi hijo!», a poner cara de asombro. «¿Qué hacés vestido así?». Lo pensó, pero no me lo dijo. Ya iba a haber tiempo en casa para hablar de eso. Por supuesto que el estreno y toda la temporada se suspendieron.

En la década del '70 pasaban cosas así todo el tiempo. En 1973 había sido testigo del derrumbe de El Nacional, a raíz del boicot a *Jesucristo Superstar*. Luego hice la obra chilena *Fausto Shock*, que tuvo un estreno fallido por el Mundial '78. Por esos años, hacías una obra y había muchas probabilidades de que no se estrenara, y eso hizo que me quedara como un estado de alerta que me acompaña desde entonces.

Más acá en el tiempo, en 1993, en el festejo por los diez años de la democracia que organizó el gobierno de Menem en el Luna Park, tuve otro imprevisto. Fue algo bastante menos grave, pero lo suficiente como para boicotear el estreno. Estaba programado un gran despliegue que incluía las participaciones de Mercedes Sosa y Julio Bocca, entre varias otras figuras de primer nivel, pero apenas la orquesta del maestro Calderón empezó a tocar una sinfonía de Tchaikovsky, entró una agrupación al *superpullman* con bombos y platillos y comenzó a cantar a todo volumen. Ese mix espontáneo entre Tchaikovsky y la marcha peronista podría haber sido una hermosa metáfora de la argentinidad, pero no se escuchaba ni lo uno ni lo otro. Durante la media hora que tocó la orquesta, el maestro Calderón me miraba y yo le hacía señas de «seguí, seguí». Todavía conservaba la fantasía de que todo ese caos fuese imperceptible para quien lo veía por la tele. Y un poco lo fue. Se escuchaba, pero como un sonido ambiente de un público muy «efervescente», como de cancha.

VOLVER AL COLÓN

Por todo eso, el día del show del G-20 tengo muy presente que nunca estás completamente exento de la posibilidad de que surjan inconvenientes. Si algo tiene que pasar, va a pasar. Soy muy consciente de que el espectáculo que estoy ensayando puede no estrenarse o, incluso, desaparecer de un momento para el otro de una manera trágica. Y no creo que sea algo negativo pensar en el peor de los escenarios, lo entiendo como una manera de anticiparme a la mayor cantidad de problemas que puedan surgir. El pesimismo puede ser una estrategia, me ayuda a ser precavido, a tener el paraguas abierto para cuando llegue la tormenta.

Tampoco es casual acordarme de *Los Globolinks*, que fue un espectáculo que se transformó en una prueba de fuego para mí. Una de esas que, si la superás, salís fortalecido, pese a que durante la travesía podés padecer bastante. Para empezar, porque con *Los Globolinks* nadie me conocía y, por lo tanto y como es lógico, dentro del Teatro Colón nadie confiaba en mí. Excepto Midón, que creyó más en mí antes de que yo mismo lo hiciera. Cuando lo presionaron para que el coreógrafo lo pusiera el Teatro, me defendió como nadie y se plantó:

—Tiene que ser Ricky, porque el que trabaja conmigo es Ricky.

Contundente el argumento. No les quedó más alternativa que aceptarme. Pero cuando llegué al siguiente ensayo, me encontré con Marga Niec, que había sido asignada para ver mis ensayos durante los tres primeros días.

Por esas cosas del destino, Marga es la hija de una amiga de mi madre y me explicó por qué estaba ahí:

—Después de ver los ensayos tengo que hacer un informe para la Dirección del Teatro. Me pidieron que evalúe si estás o no preparado para hacer la coreografía del espectáculo.

Me habían puesto una veedora. O sea, seguía a prueba. En esas condiciones, aceptando el obstáculo, empecé a ensayar. Ante la subestimación, opté por reaccionar con un impulso enorme por demostrar que yo podía, algo parecido a lo que hacía con el miedo. Pese a ser consciente de que es muy difícil que quien te desvaloriza cambie de opinión (al menos, en términos artísticos), lo tomé como un desafío. Posiblemente, esa sea la mayor virtud que tuve a lo largo de mi carrera.

Cuando Midón me dio la oportunidad, yo ya estaba decidido a ser un coreógrafo como Oscar Araiz, a quien admiraba muchísimo. Antes de ensayar, él solía mostrar todos los dibujos que hacía, y yo quería hacer lo mismo: preparar los ensayos como Araiz. Así que, el día anterior a la primera cita en el Colón, intenté dibujar hasta el último detalle. Hice todo tipo de garabatos sobre el cuaderno pero nada tenía sentido, me sentía muy ridículo. Definitivamente, para poder armar algo yo necesitaba ver los cuerpos. Al día siguiente, cuando llegué al Teatro, escuché la música electrónica de Gian Carlo Menotti, vi a sesenta bailarines del Instituto Superior de Arte —que luego serían primeras figuras del Colón—, y me di cuenta de que todo lo que había planificado la noche anterior había sido en vano. «¿Qué hago? ¿Cómo empiezo?» Todos los bailarines me miraban expectantes, ansiosos por arrancar. Mi asistente, Marta Monteagudo, se movía en la silla impaciente. La pobre la estaba pasando muy mal. Creo que por este tipo de cosas los asistentes terminaban dejándome. Llegaba un momento en el que decían: «Basta, es una locura, no se puede ser tan arriesgado, no te puedo seguir». Pero no sa-

bría hacerlo de otra forma, y no porque no lo haya intentado. Aquella mañana yo miraba el cuaderno, trataba de rescatar algo de los jeroglíficos que había garabateado hasta la madrugada, pero era inútil. Ni yo creía en esos dibujos. Miré a mi asistente, que ya estaba pálida, y ante esos sesenta bailarines dije:

—Bien, al segundo sonido de pin-pan-pum, ustedes cinco empiezan con giros. Al escuchar pack-pack, ustedes entran. Cuando ellos se paran, ustedes caminan y hacen cinco pasos.

Por supuesto, estaba inventando todo. Mientras me dejaba llevar por un discurso incomprensible hasta para mí mismo, Marta, mi asistente, usaba la excusa de tomar notas para esconder la mirada. Escribía, escribía y escribía porque sabía que yo no iba a poder repetir mis propias palabras. Los bailarines me miraban desconcertados y yo clavaba la vista en otro lado, lejos de ellos. No sabía lo que estaba diciendo, pero me animé a indicarles:

—Bien, pongo la música y lo hacen.

—Ricky, es ridículo —me advertía Marta por lo bajo.

Yo insistía:

—Por favor, pongo la música y lo hacen.

Puse la música y, en ese espacio enorme que es la sala de ensayo del Colón, empezaron todos a hacer lo que habían entendido que había que hacer. Confundidos, pero lo hicieron. Las caras eran de «¿me toca a mí?», «¿está bien que haga esto?» Lo cierto es que invadieron el escenario. ¡Qué alivio! El espacio ya no estaba vacío.

—Está muy cargado a la derecha, ¿no te parece? —le comenté a Marta.

Toda esa experiencia de un discurso inventado, se tradujo en el alivio que sentí al haber dejado de tener la página en blanco. Con mi asistente observábamos sorprendi-

dos el resultado de las indicaciones que yo mismo había dado sin entender qué era lo que estaba indicando, y mucho menos los bailarines. Todo esto sobre una música que estaba más cerca de ser una continuidad de ruiditos como *tucu-tucu-piti-piti-pu-pú* (era música electrónica pero no como la de hoy, electrónica de 1950), sin nada que se parezca a una melodía. Sin embargo, fue un punto de arranque y no hubiera podido empezar de otra forma. Era mi metodología, la misma que me dio tantos resultados y más de un disgusto. Y que, en cierto momento, sería motivo de mi ruptura laboral con Hugo Midón, como cualquier pareja que se separa porque alguno de los dos se agota de los defectos del otro.

—Ricky, vos no preparás los ensayos —me encaró un día.

—La verdad es que no, Hugo. No los preparo como los preparás vos, no los preparo como Oscar Araiz. No los dibujo, pero sí los preparo en mi cabeza. Yo confío en mi articulación. Te puedo dar el ensayo previsto para que te quedes tranquilo, pero a mí no me sirve. Si yo estoy tranquilo, no puedo ensayar. Necesito estar ahí, porque es ahí donde comienzo, intuitivamente.

Así empecé a desarrollar un concepto que llamé *fe infinita*.

A TRACCIÓN HUMANA

Llegar al Colón para el estreno de *Argentum* hizo que todos estos recuerdos me visitaran mientras subía cada escalón de mármol, como si fueran los pasos que di a lo largo de mi carrera. Aunque tengo muy presente que no hay adónde llegar, ni adónde subir, no puedo evitar mirar para atrás.

Los mares que pasaron bajo el puente desde mis comienzos, cuando intentaba dibujar antes de los ensayos.

¡Qué lejos quedó todo eso! Ya no pretendo ser otro. A los sesenta y tres años, tengo la dicha de volver a trabajar en este teatro único una vez más.

Cuando entro a la sala, vuelven a aparecer las imágenes de mi debut con Hugo Midón. Me acuerdo de que mi madre estaba muy orgullosa de que yo trabajara en el Colón, y que yo quería verle la cara durante el aplauso final. Además de que siempre tuve una obsesión con el saludo, sobre todo en el teatro lírico, donde es todo un ritual. El telón lo abren dos hombres vestidos de pajes, y vos hacés fila esperando tu turno, hasta que te dicen: «Ahora usted, maestro». Y salís a proscenio, a recibir tu aplauso.

Aquella primera vez, cuando me tocó a mí, solo quería encontrar a mi madre, ver si se había emocionado. Cuando las salas son más chicas, vos ves a los espectadores y de alguna manera estás controlando algo. En el Colón, no. Sabía que ella estaba en un palco, pero el aplauso de esa sala, tan grande y tan ancha, y las luces, me impidieron encontrarla.

Logro bajar de esa nube, en la que pude abstraerme unos segundos, y ya estoy de vuelta en la sala. Me recibe una jauría de perros policía que están olfateando el escenario. No termino de digerir tamaño delirio, cuando empieza ese clima que bordea la histeria. Sé que van a ser así las próximas horas, hasta el comienzo de la función. Hay que estar preparado para tomar decisiones rápidas y resolver todo tipo de problemas.

—Ricky, la gente de comunicación del Gobierno me exige que suba la guirnalda en el momento del chamamé
—me comenta Alan, mi asistente.

—¿Y qué les dijiste?

—Que no les corresponde darme ese tipo de órdenes, que acá el director es Ricky.

—Perfecto, deciles que vengan a hablar conmigo, que no se hace el cambio. Hoy ya está, por más que insistan, no se va a hacer.

Me acuerdo del momento y no puedo creer que fui capaz de desoír órdenes. El cambio no se hizo, pero está charla se dio en paralelo con varias otras, como en un coro polifónico.

—Ricky, a la jefa de vestuario y a dos de sus asistentes no les dan el permiso para entrar.

—¿Por qué no?

—No pueden entrar sin la credencial autorizada por el G-20.

—¿Cómo no van a tener permiso si son del staff que hace la obra?

—Seguridad no las autoriza. Hay cinco actores a los que tampoco.

—¡Pero es ridículo!

—Hay un bailarín más que no tiene la credencial.

—¿Otro más?

No paraban de entrar mensajes del tipo: «No me dejan entrar», «No me llegó la credencial», «No llego al ensayo, pero sí para la función».

—Ricky, vestuario no llega.

—¿Cómo que no llega?

—Porque hay siete trajes que los tiene Mabel, y a Mabel no le dieron el permiso.

—¡¿Cómo no se lo dieron?! ¿Estaba en la lista?

—Sí, estaba, pero se les traspapeló.

—¿Cómo puede ser? Tengo el teléfono del Presidente. Lo voy a llamar a Macri y le voy a decir que el espectáculo no se hace. —Suelo decir ese tipo de estupideces. En realidad, nunca pensé en llamar a nadie.

—No, tranquilo, Ricky. Va a llegar, ya vas a ver. Van a llegar todos.

—¿Y Julio Bocca ya está acá??

—Llega sobre el pucho, directo para la función.

—¿Y el ensayo? Bueno, que alguien haga de Julio para el ensayo.

¿Quién terminó haciendo de Julio para la pasada? Yo. En la mitad del ensayo ahí estaba Ricky bailando, imitando a Julio Bocca. ¡Pensar que cuando era chico me paraba en la puerta del Colón imitando a Nuréyev!

Finalmente, llegaron todos. Incluso Julio, para lo que hubo que coordinar que un coche lo fuese a buscar al aeropuerto con un protocolo de máxima seguridad. Llegó en un auto con sirena, casi como un presidente más.

—Dos pasadas, Ricky —me pide Gabriela Ricardes, la entonces Secretaria de Contenidos Públicos de la Nación.

—No, no puedo hacer dos pasadas, Gabi, porque el sindicato no me lo permite.

—Bueno, no importa.

—Sí importa. Ellos no pueden hacer dos pasadas y después hacer la función para veinte presidentes del mundo.

—Necesitamos hacer dos pasadas generales.

—No es artísticamente posible, no hay con qué. —El miedo siempre me envalentonó.

Tenía miedo y tenía valentía.

Con Luis Santos, el director de cámara, habíamos hecho un guión muy específico, toma por toma, porque una cosa era lo que se iba a ver en el teatro, y otra muy distinta lo que necesitábamos que mostrara la cámara. Teníamos que ser muy precisos para cumplir con todo lo requerido, lo que incluía captar cada tanto la cara de los presidentes. Una de mis obsesiones era ensayar bien eso porque no quería tomar la cara de Trump bostezando en medio de la función, algo que había pasado en el G-20 anterior.

Hay un sistema que permite que la transmisión sea en vivo pero salga medio segundo más tarde al aire, y teníamos todo preparado para cortar el posible bostezo de Trump.

—Pero entonces, Ricky, ¿me estás diciendo que no hay una pasada para las cámaras? —me preguntó Luis Santos.

—No, Luis.

—Pero te dije que tenía que hacer un ensayo.

—Vamos a hacer una sola pasada para todo.

—Pero necesito que la veas conmigo desde el camión, si no ese guión que hicimos para ver cámara por cámara no sirve de nada.

—Grabala y después corregimos. No te puedo dar la pasada que te prometí.

Los problemas se acumulaban, pero nada me quitaba mi grado de anestesia feliz.

Todo lo que sucedía, incluso los contratiempos, me daban fuerzas. Y si no, intentaba autoconvencerme: «Estás preparado, Ricky. No es casual que te haya llegado esto».

Me siento en la platea vacía, con un micrófono en la mano:

—Señoras y señores, vamos a comenzar una pasada. No se para por nada, como si fuera la función.

En esas condiciones, empieza el último ensayo. Ya no hay tiempo para más correcciones. Pero los problemas no se dejan intimidar por el reloj ni por las palabras y, enseguida aparecen.

—¿Qué pasa con ese cubo que no avanza? ¡Paren, paren!

En esos cubos gigantes bailaban y se proyectaban imágenes del show.

—Ricky, dijiste que no paremos.

—Tenés razón. ¡Sigamos! Voy a fijarme qué está pasando.

Siempre tuvimos en claro que no había manera de competir con un piano saliendo de adentro de un lago, como habían hecho en la edición de 2016, en China. Así que la decisión, desde un principio, fue transformar lo artesanal en nuestra fortaleza. Argentina por donde se lo mire. Yo había pedido algo genuino, autentico, y acá lo tenía. Los seis cubos de la escenografía se movían a tracción humana. Es decir, gente atrás que los empujaba, algo impensado en otra parte del mundo. El problema era que si los cubos no llegaban a su posición, no solo los bailarines no podían bailar en el espacio asignado, sino que el *mapping* también quedaba desfasado. Había pensado mil inconvenientes, pero ese no.

Fui para atrás del escenario y me encontré con un grupo de varias personas empujando como locas:

—Chicos, ¿qué está pasando? Por favor, explíquenme...

—Nadie sabe.

—Bueno, sigamos así y lo resolvemos después de la pasada.

Y así fue. Hicimos toda la pasada como pudimos, con ese cubo sin movilidad, y recién después descubrimos cuál era el problema. Alguien había dejado en el escenario del Colón una cinta adhesiva que se metió en una de las rueditas y por eso el cubo no podía avanzar. Era algo chiquito e insignificante al lado de la bomba en el espectáculo de Nacha o el público cantando con bombos en el festejo de los diez años de democracia. Pero así como el inocente aleteo de una mariposa puede generar un tornado en la otra punta del planeta, una cinta *scotch* casi nos arruina todo el trabajo de decenas de personas durante varias semanas. Menos mal que fue en un ensayo. El último, antes de la función.

EL PÚBLICO

Cuando el público entra a la sala, sigo anestesiado. Pero el espectáculo ya no me pertenece, ahora los dueños son los bailarines y el equipo técnico. Confío en ellos para que le pongan ese plus, esa magia que aparece en los estrenos. Siempre dije que lo mejor que hace un director es elegir el casting y el equipo. Ese es su acto supremo de dirección.

Con mis bailarines y mis colaboradores realizamos una tarea titánica. ¿Cómo fue que hicimos esto en cuarenta días? Ni yo lo entiendo. Salvo estos inconvenientes, el trabajo fue armónico, organizado, sincronizado. Mitad actitud artística, mitad actitud gestora.

No puedo evitar pensar: «Menos mal que pedí un escenario que era una réplica del Colón para volver a ensayar», entre tantos otros «menos mal» que se me cruzan. La lista es larga. Por suerte, me hice caso en todo.

Por alguna razón, que en el momento desconozco, el público de la platea empieza a aplaudir. Supongo que se debe a los Trump, Merkel, Macron, Putin, Xi Jinping, que ya están en sus respectivos palcos. Hay algo de euforia, pero también de nervios. Obviamente, del otro lado estamos igual. Es curioso, pero no tengo muchos recuerdos donde la tensión fuera tan compartida a ambos lados del escenario como ese día.

Finalmente, se va la luz de la sala y toda la platea queda en silencio. Se escucha cómo se acomodan en las butacas de terciopelo. Es un silencio inquietante hasta que empieza a sonar la orquesta, acompañado por el *mapping*, con imágenes que trepan como enredaderas hacia el techo. Se abre el telón bordó del Colón, desde el centro hacia ambos lados. Empieza. Levanto la vista hacia la cúpula y pienso: «Mami, papi: cuídenme».