

## Entrevista a Helena Tritek

Por Guadalupe Treibel

### LA POESÍA ILUMINA

*Helena Tritek es directora y maestra de actores, estudió en el Conservatorio Nacional (de donde la echaron) y se formó con Heddy Crilla, Saulo Benavente, Lee Strasberg, entre otros. Como intérprete, actuó en films como Fin de fiesta, Gente de noche, Juan Moreira; además de sus diversos roles en teatro radio y tvé. En los '80 comenzó a dedicarse a la docencia y actuación y desde entonces, sus obras -tanto del circuito oficial como independiente- han girado local e internacionalmente, recibiendo múltiples premios y reconocimientos. Dirigió numerosas obras en el circuito oficial e independiente con las que realizó giras nacionales e internacionales y por las que recibió diversos premios y reconocimientos. Helena Tritek mira cada una de las palabras que pronuncia como si fueran cuerpos en el espacio; dice que Hedy Crilla le enseñó a hacerlo.*

### El origen de las palabras

Los libros tenían un lugar muy importante en la casa. Se compraban libros a crédito, y cada enciclopedia o diccionario o historia del arte que mi padre compraba era un tema de alegría que se compartía familiarmente, mirando las imágenes. También se escuchaba mucha música. Era la época del peronismo y se escuchaba mucho la radio onda corta y buscábamos Radio Moscú. Entonces se creía que el mundo iba a cambiar: un mundo diferente al de ahora. Mis abuelos eran polacos, vinieron en un barco y llegaron a Buenos Aires con un baúl donde tenían el acolchado de plumas porque en Polonia hacía frío, y se fueron a Misiones que era un lugar caluroso. Papá, buscando nuevos horizontes se fue a Bahía Blanca, y en ese lugar nací yo. Yo iba a un colegio religioso y estaba en el coro. Y eran momentos de increíble felicidad cuando estábamos en el coro. El coro y el

órgano estaban arriba. Eran monjas vicentinas. Y yo veía que la más feliz era la que tocaba el órgano y nos conducía. Siempre se reía. Y eso quedó adentro mío como momentos de felicidad. De que todas juntas éramos una voz. No pensaba en un hecho artístico, si bien era un hecho artístico. Todas en redondo al lado de la hermana Josefina que tocaba el órgano.

En Quilmes hice la escuela, y cuando llegó la hora de la definición, me gustaba el teatro como expresión. No había los maestros que hay ahora ni las escuelas que hay ahora. Era diferente. Estaba el Conservatorio, que ahora es la UNA. Fui a dar el examen de ingreso y me aprobaron. Creo que tenía mucho coraje porque teníamos dieciocho años y nos daban unos dramas de [Eugene] O'Neill difícilísimos, y con eso tenías que hacer el ingreso. Ahí conocí a gente muy interesante, Saulo Benavente fue uno de mis profesores. Grandes maestros que nos brindaban su conocimiento. [Luis Diego] Pedreira también era un gran maestro. Por ejemplo, yo había hecho la escuela secundaria pero no sabía lo que era el arte gótico. Y él, siendo comunista, nos enseñó a todos a amar las catedrales. Nos traía libros y nos hablaba de cómo se filtraba la luz en el rosetón de Notre Dame, qué hombres habían hecho esas catedrales. Nos tiró muchas semillas. Estudiábamos foniatría, inglés, no sólo gimnasia expresiva, sino también rítmica. Eran cuatro años, y en el tercer año me echaron. Y nunca me enteré por qué, en esa época no se decía. Te decían “tres: no pasa”. Yo lloré muchísimo, me acuerdo que fue un duelo terrible, y tenía otros compañeros que habían ido dejando la escuela, y esos compañeros me decían: “No seas tonta, no llores. Hay otros profesores mejores de teatro”. Y me empezaron a hablar de Hedy Crilla.

Al mes del duelo me llevaron, grandes compañeros, gente muy interesante, como por ejemplo Cora Roca, y ahí veía que esta señora tenía algo que yo entendía, pero que yo no podía hacer. La educación que había tenido era por la forma, y con ella era otra formación. Usaba [Konstantin] Stanislavski. Me costó como tres años ir dejando la forma, e ir viendo qué pasaba con ella. En el Conservatorio la idea era “presencia y voz”. Que se te escuche, pensar que te tiene que escuchar el último espectador. Se ponía mucho el acento en eso. Pero con Hedi era otra cosa:

me dio vuelta como un guante. Pasaron varios años y después me dio su amistad, y eso fue maravilloso. Iba a veranear con ella. Hasta hoy me emociona. Poníamos a Mozart y hablábamos de todo. Una mujer muy culta y muy generosa. Dejó un semillero de grandes directores y maestros como [Carlos] Gandolfo, [Agustín] Alezzo, [Augusto] Fernández, que a su vez dieron muchos *hijos*. Ella le asignaba un gran lugar a la palabra. Pero desde otro lugar. Ella hablaba mucho de la “palabra en acción”, pero había que tener un sustento interior. No era solo hablar bien. Y era muy sutil con esto de la memoria emotiva y la memoria sensorial. Eso es un tema de mucho debate. Yo creo que el actor o el director nunca tienen que perder el control. Vi compañeros que perdían el control, o gente que se mete en espesuras emocionales que son más bien para ir a un terapeuta, no a la clase de teatro. Y sé que hay muchos profesores que te hablan: “Mirá a tu abuela muerta”, y eso te va minando, no es algo bueno. Es necesario trabajar con las motivaciones personales y lo sensorial también. Y la imaginación, lo del actor es la imaginación. Ella incentivaba la cultura, leer, te hacía escuchar música clásica. Me contó Alexia Moyano que eso lo hacen en Londres ahora. Alexia es del sur, de la provincia de Chubut: tiene una forma de hablar, una musicalidad bien de provincia (hicimos sonetos de Shakespeare). Yo le decía hay que escuchar Bach, hay que escuchar música. Después Alexia hizo un seminario de un año ahora en Londres, y le decían lo mismo. Yo lo aprendí de Crilla y ella me escuchó a mí en Londres. El actor tiene que ser culto: tiene que hacer un rey, un embajador y tiene que hacer un pordiosero o una travesti de Constitución. Todo tenemos que hacer.

Hedy planteaba que así como el gesto es una plástica muscular en movimiento, la palabra es una plástica sonora en movimiento. Lo intento en mis clases, a veces lo logro. Lo busco, desesperadamente. A veces ocurre. En las clases hacemos escenas teatrales, narración y también texto poético, las tres cosas. Los hago leer. Yo trato de introducir el tema, trato de decirles qué palabras son las importantes, cuál es la idea. Y puede ser de muchas formas, puede ser diciéndoselo a alguien confidencial o puede ser diciéndolo a veinte personas, de distintas maneras. Hedy me enseñó mucho a mirar las palabras.

Decía que los argentinos teníamos una debilidad por los adjetivos y los adverbios, que siempre le ponemos el acento a la palabra que tiene menos valor. Si te fijás, los actores golpean los “muy” y los “tan” mucho más que lo que viene, que es más importante. Es muy propio nuestro.

También me formé con Lee Strasberg, que vino poco tiempo a la Argentina -una semana- pero fue de una intensidad terrible. Ya era grande, grande, pero tenía mucha sabiduría, era como otra versión de Stanislavski. Y tuve la suerte que me eligiera para hacer *Romeo y Julieta*. Nos anotábamos en una lista, y no sé por qué me eligió a mí, si no me conocía. A lo mejor por el nombre. Eso fue como una clase magistral. Yo hablaba poco inglés, pero le entendía todo. Mientras estabas haciendo la escena, él hablaba permanentemente. Es un gran maestro. Y después en Alemania hice con él otra semana. Yo viví ocho años en allí, la gente era muy distinta a nosotros, fue durante la época del Proceso. Yo venía de vacaciones y todo el mundo estaba diferente, y a la noche había muchas sirenas. Había miedo en la calle, y ya no nos juntábamos tanto en los bares. Pero sobre todo el ruido a la noche era muy fuerte. Acá no se daban cuenta, estaban acostumbrados, pero yo que venía de afuera lo veía. En Alemania trabajé en una obra en que había que ser una extranjera fui una extranjera, y también fui asistente.

Tuve la suerte de encontrarme con gente que me enriqueció mucho. Fui asistente de Inda Ledesma, fui también su amiga. Me regaló este collar, que trajo de Rusia. De ella aprendí muchísimo. Yo la admiraba mucho como actriz, la iba a felicitar esperándola en el hall y después fuimos conectándonos. Ahí vi lo que era una directora, en un momento en que eran solo dos las directoras: ella y Laura Yusem. Inda tenía mucho coraje: era de un gran temperamento.

## **La producción, lxs artistas y el equipo**

Empecé en Radio Nacional haciendo en radioteatro grandes obras de la literatura. Y después de a poco hice televisión, después en cooperativas de teatro y teatro profesional. Hay algo

que es dramático: no hay trabajo. Entonces uno se lo inventa, y por suerte hay doscientos teatros *off*, y uno puede generar, pero sobre todo es muy importante generar un equipo. No podés hacer unipersonales en el *off*. Siempre recomiendo eso, juntarse. El teatro no es uno ni dos. En televisión trabajé en un ciclo con versiones de Balzac, Flaubert, entre otros con [Sergio] Renán. Renán era un gran lector y amaba las grandes novelas. Amaba sobre todo la literatura francesa, Balzac, Flaubert, Zola y se encontró con muy buenos escritores que adaptaron las novelas y fue muy bueno lo que hizo. Pero sobre todo juntó en equipo bueno. Estaban actores que ya no están como [Walter] Vidarte, [Luis] Politi, Elena Tassisto, Ana María Picchio. Los roles iban girando. Un día te tocaba una sirvienta y otro día te tocaba la protagonista. Un año duró eso, y fue muy bueno. A mí me tocó primero una mucama de Flaubert y después me tocó una protagonista de [Anton] Chéjov, una campesina rusa. A los veinte años hice cine. Habré hecho cinco películas y me tocó con personalidades fuertes, y ahí vi muchas cosas. El cine era muy distinto. Cada toma se preparaba muchísimo. Torre Nilsson fue un gran director. Gracias a él viajé por primera vez, me eligieron para ir a Berlín. Yo tenía veinte años y viajé a Berlín. Me deslumbró. Un festival de cine: ahí estaba [Federico] Fellini, estaba [Rainer Maria] Fassbinder. Después trabajé con David Kohon, que era un renovador que mostraba una Buenos Aires totalmente distinta y después me eligió [Leonardo] Favio para *Juan Moreira*. Ahí tenía todo el apoyo que te pudieras imaginar de producción porque tenía que ver con la época del gobierno (era el año 1973). Mucha producción. Todo el pueblo de Lobos a su disposición. Había grandes *cameramen*. Favio era un apasionado total. Era un artista popular muy importante. No tenía la formación que tenía Torre Nilsson, pero tenía un temperamento muy grande, y una necesidad de hacer. Y se jugaba el todo por el todo.

Pero mi ópera prima en cine la hice recién hace dos años. La película que hice [*Angelita, la doctora*] fue con una producción muy barata, con un crédito del Instituto. La pensamos todo cámara en mano. Estuvo filmada en Berazategui, donde nos ayudaron muchísimo. Pero es muy distinto lo que se cuenta ahora. Me interesan los temas femeninos. Esa era la historia de

una enfermera de Berazategui. Después me interesó mucho un tema de una abuela que hace una venganza, que está basado en un cuento clásico. Para el papel de la abuela pensaba en Norma Aleandro. Pero trabajé un año en el guión y ahora lo dejé descansar. Estoy haciendo teatro ahora. La productora de la película era Saula Benavente, que era hija de mi maestro. Le dije que tiene que escribir una película sobre su padre, y la va a hacer. De toda la gente que estudió con su padre, y todos los teatros que hizo su padre. En cada ciudad hay un teatro hecho por él. Ya empezó a hacerla, son testimonios. Habló Gasalla, Augusto Fernández, habló Norma Aleandro. Porque cada uno lo conoció en algo distinto. Entonces eso te va haciendo una totalidad. Está armándola. Si no me emociono mucho voy a participar con mi testimonio, porque cuando hablo de él a veces me emociono.

## La maestra, la directora, el público y la poesía

Empecé a dar clases y dirigir al mismo tiempo. Pensaba que había que hacerlo después de los cuarenta años, no sé quién me había metido esa idea. Después de los cuarenta, me ayudó Inda Ledesma a organizar un grupo y también a dirigir. *Teatro Abierto* estaba en todos los barrios, era una cosa floreciente en ese momento; Inda me dijo que hablara con los que dirigían *Teatro Abierto* que me iban a ayudar, y fuimos con mi asistente y me dijeron que me la rebusque yo, que fuera a una plaza. No nos ayudaron nada, pero fuimos a una plaza... Como docente trabajé con adultos y trabajé también con adolescentes. También trabajé en el Moyano con gente loca, (que no eran locas) pero trabajo con gente que tenga más de 18 años. En el Moyano hacíamos ejercicios grupales, poníamos música, cantábamos. En aquella época venía Batato [Barea] y me ayudaba. Recuerdo la escena del Parakultural, es un capítulo muy lindo. Estuve en los albores, cuando no iba nadie; era un sótano lleno de charcos. Una amiga me dijo: "Tenés que ir a ese lugar... ;Tiene una poética! ;Parece Tarkovski!" (por los charcos de agua). Ahí lo conocí a [Alejandro] Urdapilleta. Le propuse que hiciésemos algo, pero él era muy temeroso. Le insistí y al final me dijo que tenía un personaje de

una boliviana que se llamaba Mamaní. Yo insistía e íbamos a ensayar a mi casa. Entonces un día trajo un trajecito de la mamá. Era una boliviana un poco elegante, con cartera y con todo. Y era notable lo que hacía: toda la idea era de él. Yo lo que hacía era que no tuviera miedo. Eso era notable porque la primera vez que fuimos había un solo muchacho como espectador. Y nadie más. A pesar de eso ¡nosotros estábamos tan contentos! Al otro sábado había cinco. A los seis meses estaba lleno. Fueron sacando los charcos, había olor. De a poco fue viniendo más gente porque era la época de Alfonsín, era una apertura. Pero el gran suceso fue cuando llegaron las Gambas al Ajillo. Ellas eran como Hollywood, eran el número principal. Urdapilleta estaba al principio. Después llegó Batato. Ese germen fue maravilloso, ver cómo venía una sola persona y nosotros estábamos contentos. Ver cómo eso fue creciendo, la necesidad que había de otros espacios, la necesidad de ver gente con humor, con cosas marginales. Batato hacía poesía: Alfonsina Storni, pero de la manera en que la hacía él. Así que fue una etapa muy linda esa. Otra experiencia también que tuve donde había una sola persona fue en un espectáculo de la poeta uruguaya Marosa Di Giorgio. Venía bastante gente. Pero una función fue en un día de la madre. Domingo, y día de la madre. Vino un solo muchacho y pagó. Y yo dije: “¡hay que hacerla igual!”. Y se la hicimos y se la dedicamos a él. ¡Y aplaudió como loco! Así que yo creo que hay que hacerlo. Aunque sea para una sola persona, hay que hacerlo. En general me interesa la exploración en la poesía: fue algo que heredé de Inda Ledesma que me prestaba libros y me hablaba de nuevos poetas. Me interesaba mucho su inquietud. Era comunista, entonces era perseguida y prohibida; durante mucho tiempo trabajó en las provincias porque acá nadie le daba trabajo. Al lado de su cama tenía un canastito en el que ponía noticias que recortaba de los diarios a modo de recordatorio, pero de pronto te los daba a vos. Yo a veces lo hago a eso, se los doy a la persona que creo que le puede interesar.

## Las mujeres y el teatro

En mis primeros pasos en la dirección tenía en claro que quería proyectar una mirada con la mirada de una mujer. En cine todas las historias que hay son sobre héroes masculinos, y en teatro también. Por ejemplo, en todas esas cosas que hacíamos con Urdapilleta, él siempre era mujer. Hicimos un personaje que tuvo mucho éxito, había cola para verlo. Era una vidente; él se ponía un turbante y yo tenía un martillo muy antiguo. Él le decía al que iba que agarrara el martillo porque le iba a ir bien. La gente se reía pero salía transformada. Eso lo repetimos en una fiesta en Recoleta. Ahí Cristina Villamor hizo una toldería, y la llenó de santos, y flores como la Madre María o la Difunta Correa. Y ahí estaba Urdapilleta con su turbante, fumando; y por idea mía regalaba poemas. Fue una etapa de mucha libertad creativa. Él se arrojaba a la Vía Láctea. Era un actor como no hay otro y creo que con él tuve las felicidades más grandes. Y con Norma Aleandro también. Un día le vi una transformación indescriptible: era una niña de 7 años, con *Las Jóvenes patriotas*, y se le transformaba el cuerpo, los ojos se le agrandaban realmente encarnaba, bailaba, saltaba, tenía un paragüitas. En ese sentido, siempre estoy atenta a los accesorios y el vestuario. Son esos también elementos desde los que construir y dirigir, son muy importantes. Norma Aleandro dijo acá [en el ciclo *Maestras-teatro*] también que hay muchos personajes que encuentra primero por cómo caminan y por los zapatos. Habló del *Kabuki* y del *Bunraku* como otra forma de teatro. En París hubo un festival de teatro y era la primera vez que una delegación llevaba el *Kabuki* fuera de Japón. Tuve la suerte de estar ahí y ver algo que creo que nunca más veré: un actor muy viejo y rengu que hacía de una doncella de quince años, y en el escenario era una niña de quince años. Tenía un vestido largo con una cola, y él caminaba por el escenario moviendo esa cola y, no sé cómo hacía, pero no se le notaba que era rengu. En esa transformación hay un hecho poético, eso es lo que buscamos.

Dentro de la dramaturgia, en los textos, durante mucho tiempo no hubo mujeres protagonistas. Las mujeres eran sometidas y humilladas mientras los protagónicos eran para

los varones. Griselda Gambaro es responsable de ese cambio. Con Griselda hablé mucho, hice una obra de ella. Le pedí que me recomendara una obra donde la protagonista fuese una mujer. Pensé que tenía que haber alguna, una gaucha, una revolucionaria... Y sólo encontró una obra de [Francisco] Defilippis Novoa donde la protagonista era una mujer que se enfrentaba a una barra de hombres de barrio; peleaba arriba del escenario y todo. En la elección de personajes, me atraen las obras que le dan un espacio a la mujer. Ana Frank, Filomena Marturano, o en *Venecia*, que fue importante en mi vida. Primero me contó alguien la obra y pensé que quería leerla, fui al Teatro del Pueblo y la pedí durante tres semanas. Entonces le dije a [Hugo] Urquijo, que es amigo mío, que la pidiese él porque a mí no me daban pelota. Él la pidió y se la dieron. La leí en una noche y dije: “esto hay que hacerlo, ¡esa vieja ciega!”. Fue un éxito totalmente inesperado. Duró cuatro años, viajamos por el mundo, y vinieron todos los dueños de teatro a invitarme a la calle Corrientes, Rottemberg, Patalano... Para el trabajo en las obras, las referencias que permiten construir un personaje pueden venir de cualquier lado. Por ejemplo, en *Venecia*, a las actrices les recomendaba ver videos de monos o gorilas, por la pesadez del cuerpo, porque no es gente elegante una prostituta en un prostíbulo muy pobre. No puede ser elegante ni tener gestos de seducción como los que tenemos acá. Las referencias pueden ser observar un cuadro, ver cómo mira un perro cuando es fiel.

En otras obras que el trabajo es poético, también trabajé en un intento por recuperar obras de autoras no tan reconocidas como la poeta brasileña Adelia Prado. Con Adelia tuvimos la dicha que vino de viaje a vernos, estábamos todos emocionados porque vino. Me dijo que quería ver el libreto y yo no quería dárselo porque estaba todo tachado y escrito; eso fue lo que más le gustó y me pidió que le regalara unas hojas. Le gustaba y decía que yo me había *comido* el libro. En este tipo de trabajos se hace evidente cómo para el actor es muy importante la poesía, porque puede volar. Podemos despegar un poquito y porque la poesía ilumina. Ahora estamos trabajando textos poéticos de Tennessee Williams para un espectáculo. No es conocida su obra

poética; tiene dos libros de poesía y es un poeta enorme. Ahora estoy haciendo dos cosas distintas. En el *off* estoy haciendo este espectáculo con textos poéticos de Tennessee Williams; para lo cual leí mucho la autobiografía de él y sus textos poéticos. Esto lo vamos a hacer en el Patio de actores. Y ahora vamos a empezar con los ensayos de una obra de este gran autor francés contemporáneo que es Joël Pommerat. Vino al [Teatro] San Martín a hacer una obra maravillosa que es como un mosaico con 17 escenas distintas, en la que hay gente de distinto nivel social. Hay gente de limpieza, hay burguesía, hay un médico, un sacerdote. Y el tema central es la incapacidad de amar, la falta de amor y el vínculo en todos los niveles. Se llama *La reunificación de las dos Coreas* porque, en un momento, una mujer tiene alzheimer y su marido quiere comunicarse con ella y no puede, por la enfermedad. Y hay pequeños momentos en los que se comunica, y ella le pregunta a su marido por qué busca eso y a qué se parece ese momento en que uno se comunica. Ese parlamento es maravilloso porque el marido le contesta que es como si las dos Coreas se unieran por un momento. Cuando el [Teatro] San Martín comenzó la gestión para realizar su obra, él preguntó si el director amaba la poesía. Entonces yo le dije que sí, y empecé a nombrarle espectáculos que había hecho, de Pessoa, de Kavafis. Él quería que al director le interesara la poesía, fue determinante en la gestión.

En relación a lo que venimos diciendo, respecto del lugar de la mujer en el teatro, pienso que son momentos de mucho cambio. Hay cambios increíbles y la situación está mejor ahora, hay grandes directoras de teatro, de cine. Ahora se estrenó *Las lágrimas amargas de Petra Von Kant*, dirigida por una mujer, con escenógrafas mujeres. Lentamente está cambiando todo.