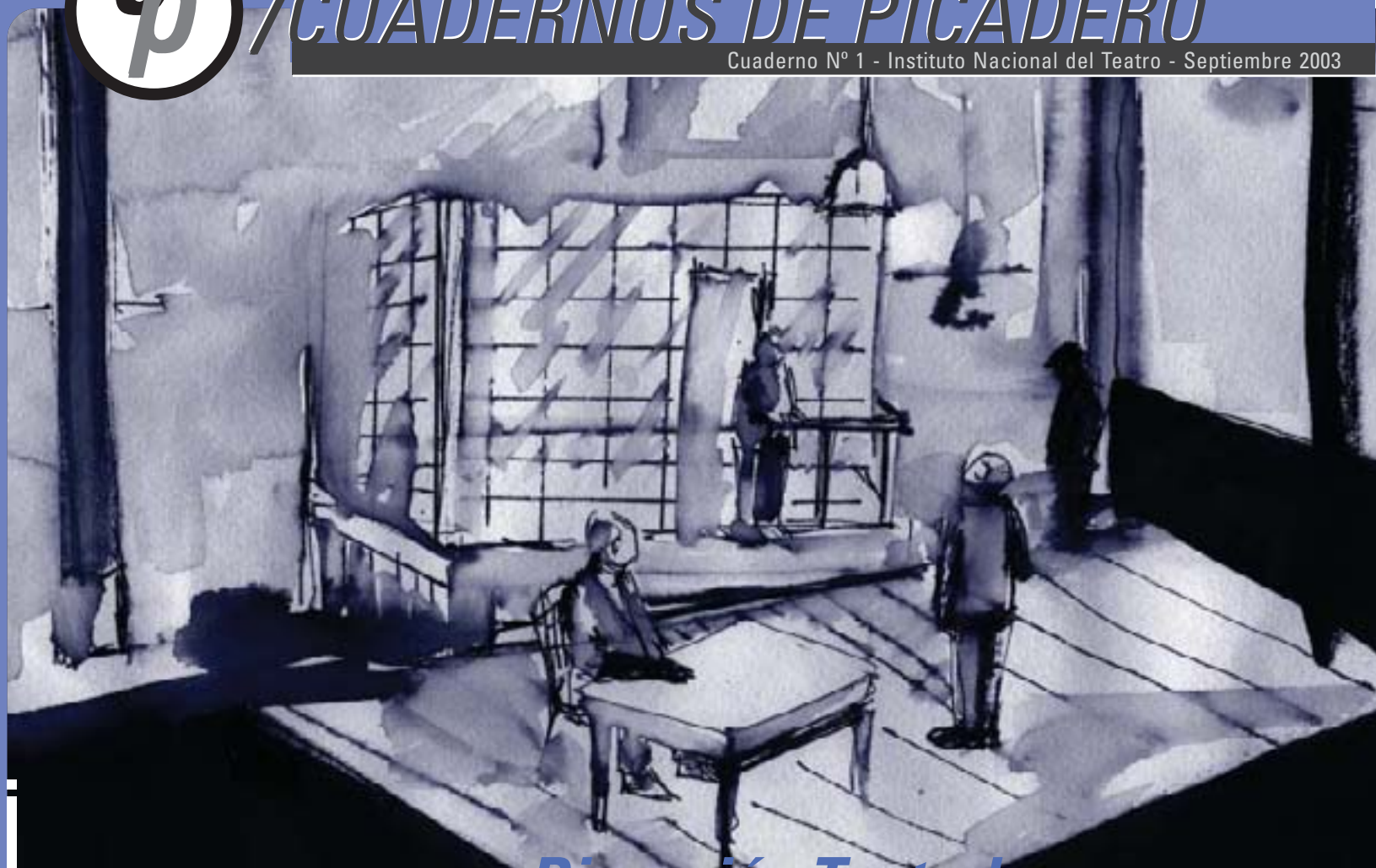




*/CUADERNOS DE PICADERO*

Cuaderno N° 1 - Instituto Nacional del Teatro - Septiembre 2003



*Dirección Teatral*

# *Seis creadores*

*y un Lenguaje Común*

**1**



*p/4*  
Chiqui González

**2**



*p/9*  
Daniel Veronese

**3**



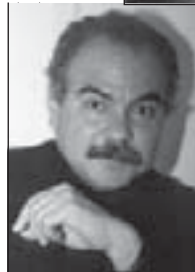
*p/15*  
Patricia García

**4**



*p/20*  
Victor Arrojo

**5**



*p/27*  
Jose Luis Valenzuela

**6**



*p/33*  
Paco Giménez

## **AUTORIDADES NACIONALES**

### **Presidente de la Nación**

Dr. Néstor C. Kirchner

### **Vicepresidente de la Nación**

Sr. Daniel Scioli

### **Secretario de Cultura**

Lic. Torcuato S. F. Di Tella

### **Subsecretaria de Cultura**

Lic. Magdalena Faillace

### **Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro**

Sr. Rafael Bruza

**Año I N° I / AGOSTO 2003**

## **CUADERNOS DE PICADERO**

### **Editor Responsable**

Rafael Bruza

### **Consejo de Dirección**

Héctor Tealdi, Jorge Ricci, Raúl Dargoltz,  
Alejo Sosa, Oscar Castañeda Alippi,  
Rosario Montiel, Oscar Nemeth, Carlos Catalano,  
Angel Quintela, Marcelo Lacerna, Ariel Molina

### **Director Periodístico**

Carlos Pacheco

### **Edición**

Mariana Roveta

### **Diseño y Diagramación**

C. Barnes- A. Robles - J. Barnes

### **Corrección**

Alejandra Dumas  
Teresa Calero  
Raquel Weksler

### **Fotografías**

Magdalena Viggiani

### **Dibujos**

Oscar "Grillo" Ortiz

### **Colaboran en este número**

Cipriano Argüello Pitt, Gustavo Casanova,  
Juan Carlos Fontana, Leonel Giacometo,  
Patricia Suárez, Mauricio Tossi, Silvia Villegas

### **Redacción**

Santa Fe 1235- piso 7  
(1059) Buenos Aires  
Argentina

Tel: (5411) 4816-2484/8868/4815-6661 int. 122

Correo electrónico: prensa@inteatro.gov.ar

infoteatro@inteatro.gov.ar

### **Impresión**

Gráfica San Lorenzo S.A.  
Quilmes 282/4  
Tel: 4911-4303  
(1437) Capital Federal

## **NOTA DE PRESENTACIÓN**

El Instituto Nacional del Teatro amplía su espacio de divulgación y lo hace con los Cuadernos de Picadero, que en cada entrega repararán en un aspecto de la creación escénica.

En este primer número seis directores –Chiqui González (Rosario), Daniel Veronese (Buenos Aires), Patricia García (Tucumán), Víctor Arrojo (Mendoza), José Luis Valenzuela (Salta/Neuquén) y Paco Giménez (Córdoba)–, dan su mirada sobre ese rol tan abarcador que es el del director teatral. A través del análisis de sus trabajos demuestran quiénes son y cuáles son sus intereses dentro de la actividad.

Cada uno de ellos fue entrevistado por un creador (Patricia Suárez y Leonel Giacometto -dramaturgos rosarinos-, Juan Carlos Fontana -director y periodista porteño-, Mauricio Tossi -actor e investigador tucumano-, Silvia Villegas -dramaturgista e investigadora cordobesa- y Cipriano Argüello Pitt -actor y director cordobés-, por lo que ellos también -desde su propio interés-dan señales de su quehacer específico.

Las seis entrevistas muestran un mapa de la argentina teatral actual.

Por Patricia Suárez y  
Leonel Giacometto \*

# La vida de otro modo

Chiqui González, directora rosarina y maestra de directores y actores, tuvo su primera conexión con el teatro en la década del setenta, cuando comenzó como actriz en el Centro de Expresiones Teatrales. Luego fue parte fundamental como dramaturga y directora - disciplinas que considera inseparables - de los míticos grupos Arteón y Discepolín y más tarde fue profesora de la Escuela de Teatro de Rosario. Dirigió **Bajo el ala del sombrero**, la primera obra del Grupo Filodramático Te quisimos con locura, y fue responsable de puestas como **¿Cómo te explico?**, **Nosotros los de entonces**, **La vida perdurable**, **La puta de ronda**, **Las brujas de Salem** (versión libre) y **Desnuda de terciopelo**, unipersonal aún en cartel que recorrió el país y lleva más de 630 representaciones.

Actualmente es Coordinadora general de la Secretaría de Cultura y Educación de la ciudad de Rosario y enseña Teoría y estética de los medios audiovisuales en la Universidad de Buenos Aires –tarea en la que se desempeña desde hace diez años –, Dirección de actores frente a cámara en la escuela de periodismo TEA (Taller Escuela Agencia) y Dirección de actores de cine en Cuba, dos veces al año.



MAGDALENA VIGGIANI

\* Patricia Suárez y Leonel Giacometto son dramaturgos y periodistas.

– Preguntan... Yo hablo, ¿qué quieren?  
Vamos charlando...

Ella formuló la primera pregunta. Y, como siempre sucede en los fríos papeles de los entrevistados, Chiqui comienza someramente a relatar fragmentos de su vida. Después, más suelta, más relajada y, quizás apasionada por los recuerdos y el teatro ("Mi vida", dice), la formalidad de la entrevista vira hacia la calidez de la charla en la que se entremezclan su pasado y su presente, sus puntos de vista, sus cuestionamientos estéticos, sus vivencias y la incertidumbre sobre sus futuros trabajos.

– **¿Cuál fue tu primera conexión con el teatro?**

– Muy joven, a los 18 años. Había terminado la escuela secundaria y comenzado a estudiar Derecho cuando me anoté en un grupo que se llamaba Grupo Organización de Arte, que luego se convirtió en Arteón. Allí primero actué, una de las primeras obras fue una puesta de **Stéfano**, y luego comencé a enseñar teatro.

– **¿Cómo fue tu acercamiento a la dirección?**

– Llegué a la dirección por la dramaturgia. Yo era una actriz que escribía sobre la metodología de la creación grupal, hacía una síntesis de lo que trabajábamos con los elencos. Nosotros teníamos nuestros caminos pero no era la época de la creación grupal en la que todo el elenco improvisaba y nada más. A diferencia del movimiento de teatro independiente de los sesenta, construíamos desde un lugar que no era el texto dramático de autor. Esto no quiere decir que no existía el texto, sino que se escribía más cerca del actor y de los cuerpos que de la literatura.

– **Algo así como la dramaturgia del actor pasada al papel, escrita por los mismos actores. Eso no sucede en la actualidad.**

– No, no se da. En aquel grupo éramos varios los que escribíamos. Ahora la dramaturgia del actor termina siendo escrita por los directores y dramaturgos. Vos hablás con varios directores o dramaturgos y son ellos los que la terminan escribiendo, no está escrita a nombre de todos los actores.

– **Está a nombre de ellos, no del grupo.**

– Mi primera obra, **¿Cómo te explico?** (1980), no se pudo seguir haciendo porque estaba a nombre de diez autores y no la autorizaban. Entre autores y músicos éramos diez.

– **¿Cómo era escribir de esa manera?**

– El que escribía una obra, escribía una puesta. No escribíamos un texto dramático dialogado sino una puesta con material dramático en acción, porque es imposible separar el sentido de los signos de la puesta. Todavía hoy escribo así.

– **Eso pasa generalmente cuando los dramaturgos no son directores, cuando nunca accedieron a una puesta.**

– Sí, los textos son muy distintos, muy distintos.

– **O los ven de otro modo...**

– Hay grandes polémicas sobre esto. Yo, sin embargo, aprendí mucho del guión cinematográfico. El cine me había enseñado, el cine nos había enseñado. Aprendí que el director podía ser dueño de la autoría y que la mayoría de los directores, no los de la gran industria sino los que hacían cine de autor, rehacían el guión con el guionista o lo hacían ellos mismos.

– **Todavía hoy lo siguen haciendo...**

– Sí. Por eso no concibo la dirección sin la dramaturgia. No haría teatro sin la dramaturgia.

– **¿Cómo ves a Rosario en ese terreno?**

– Es muy notable, y lo voy a decir hasta cansarme, la libertad del movimiento teatral rosarino para crear o adaptar textos dramáticos. Puede gustarte, puede no gustarte; puede faltarle armado, narración; puede faltarle, puede faltarnos muchísimo...

– **¿Qué está faltando?**

– Indudablemente, creo que hay que trabajar. Hay que aprender ciertas cuestiones de dramaturgia y saber que manejar un texto tiene sus sutilezas, importantes sutilezas. Y con esto no estoy negando en absoluto las especialidades; simplemente digo que no concibo esto del regisseur, del puestista, sin un acceso muy significativo sobre la dramaturgia, porque creo que no son dos especialidades distintas. Nuestra generación no lo concebía.

– **¿Cuál era la búsqueda de tu generación?**

– Estaba, sin lugar a dudas, la pretensión de hablar de nosotros. Salíamos de la dictadura militar... Fue el resurgimiento de las obras de Discépolo.

– **Es notable ver que en esa época hubo tres puestas paralelas de Discépolo en Rosario sin que se**





**las considerara propiamente una moda. ¿Por qué creés que pasó?**

– ¡Discépolo! El clima de la oscuridad, la angustia dentro de la pieza era lo que habíamos vivido en el '78, en el '79. . . Discépolo fue importante no sólo por los temas planteados sino, sobre todo, por el clima opresivo de su época que pintó en su trabajo. Y nosotros, digamos, lo pudimos trabajar desde la opresión de nuestra época.

**– Por otro lado, generar un teatro para adolescentes como fue la obra ¿Cómo te explico? no habrá sido nada fácil. . .**

– No fue nada fácil. No era nada fácil conseguir una obra como esa. ¿Dónde conseguir un teatro joven, pero joven en cuanto a estética y a temática? Porque en ese momento queríamos temática, no sólo estéticas, aunque no las enfrentábamos. Creo que una estética es una temática, pero atención: en nuestra época, una estética no era un modelo de entrenamiento. A nosotros nos interesaban ciertas propuestas que tenían que ver con una temática, con una búsqueda, y una búsqueda especialmente del público joven, adolescente. Lo que quiero decir es que la búsqueda formal es inevitable si hay un mensaje palpitante que dar. Pero también, y esto lo tengo que decir, he visto una búsqueda formal endo-céntrica que se busca a sí misma, desde otra búsqueda formal.

**– ¿Cuál fue esa búsqueda? ¿Cómo se transformó esa búsqueda en enseñanza para vos misma y para el resto de los grupos que formaste?**

– Hay que ir por partes. Arteón me enseñó a amar al teatro. Fueron mis comienzos y actuaba, escribía, veía, aprendía, enseñaba. También aprendí a ver el teatro del país, ya que hacíamos muchas giras. Las distintas estéticas, los cuestionamientos. . . Discepolín fue el lugar donde aprendí a escribir teatro. Y también fue el lugar de la mayor participación político-artística, porque salíamos del Proceso. Discepolín fue, sobre todo, el encargado de hacer la primera generación de directores que luego tomaron su camino, sus propias problemáticas y personalidades.

**– Luego llegó la Escuela de Teatro.**

– Mis mejores puestas. Un teatro más basado en la imagen sin ser de la imagen. Ahí descubrí una especie de familia de actores, descubrí que yo soy ellos y ellos son yo.

**– ¿Como un juego de espejos?**

– Si bien en Arteón todos teníamos una apuesta en común, en los grupos de la Escuela de Teatro tomé partido y me dí cuenta de que hacía un teatro para narrarnos como grupo. Hago teatro para narrarnos como grupo y, para que el público tenga un sustento, buscamos el mito, la historia, el tema que nos narre. Semantizamos la obra pero siempre después de saber qué grupo somos, qué rol cumple cada uno, cuáles son nuestros vínculos; en ese punto narramos. Y esto no quiere decir que contamos nuestras vidas sino que nos narramos en el tango y sus pasiones, en **Bajo el ala del sombrero**; en el sufrimiento y el cristianismo, en **La vida perdurable**; en el poder entre nosotros y sobre nosotros mismos.

**– Es la otra escena. . .**

– Es eternamente la otra escena, que es la única que a mí me importa, que sustenta la escena argumental. Esa es la verdad, mi verdad. Es la posibilidad mágica de escribir lo que el actor es.

**– Sin dudas que lo autorreferencial tiene otra carga.**

– Tiene otra carga, sí, porque tiene que ver con nosotros. Pero no estoy diciendo que sea mejor o peor.

**– Ni tampoco que se transforme en algo hermético.**

– Nada que ver, entramos y salimos. Y tampoco es: "Voy a hacer del teatro todos los deseos que no puedo cumplir" o "Los amores los vivo en el teatro". Es al revés.

**– El tema tal vez se complica un poco, sobre todo, con el público. Durante años Rosario tuvo, en el amplio espectro del público, fama de hermético.**

– Eso todavía no ha terminado de resolverse, y me incluyo. Eso del convitio del que habla Jorge Dubatti: la relación con el público, dónde está el público y dónde estamos nosotros; la cantidad de público y si ese público va o no va al teatro, que es otro tema; cuál es la relación entre lo que producimos y el imaginario social y si tenemos un lugar en ese imaginario o no. Creo, entonces, que hay un profundo desencuentro, hay cosas que se aciertan apenas y otras que no. Pero también creo que hay un teatro para nosotros y entre nosotros, y no creo que sea malo.

**– Es malo cuando es para siempre.**

– Claro. Cuando esa búsqueda sigue a través de años y años, te preguntás ¿para qué?. Pero si por un tiempo nos encerramos, nos autorreferenciamos, nos miramos entre

nosotros... Eso forma parte de la creación, y del encuentro y del desencuentro. Ante tanto mercado, que algunos nos miremos entre nosotros no debe ser un pecado tan grande. En realidad, el pecado para mí es que sea inútil. Yo me salí para trabajar fuera del medio teatral. Y me gustaría que esto se entendiera con el amor que le pongo porque, tal vez, al escribirlo resulta frío y no se entiende. A veces uno lo ve y dice: "Yo hago exactamente esto" y esto no justifica una vida.

– **¿Por qué?**

– El problema profundo es dónde estamos parados, qué arte estamos haciendo. ¿Por qué tendría que irle mejor al teatro que a la sociedad? Si está seriamente atacada la capacidad de acción y de transformación de la gente, si las modalidades de la vida han caído, ¿por qué nosotros, que somos la maquinaria de la acción dramática - que incluye hasta la inmovilidad, el silencio, el no ser - y de la transformación, suponemos que esa capacidad de acción y de transformación puede ser sostenida en un arte tridimensional, en el arte de los cuerpos en vivo? Es muy difícil volver a comunicar y a vibrar lejos del modelo de las emociones, de la catarsis, de la acción, de la transformación constante.

– **El teatro siempre incluyó lo social y corrió riesgos dentro y fuera de lo social. Mauricio Kartun dice que es un género bastardo que supo y sabe nutrirse de otras disciplinas y salir a flote.**

– Es una paradoja, porque el teatro dice nutrirse pero no cambia. La acción, que en esta época es un problema muy serio del ser humano, es lo que sostiene la transformación escénica, y la mentalidad de un director está basada en la transformación. Pero, ¿cómo podemos transformar? Yo misma me pregunto: "¿Transformar qué? ¿Qué voy a transformar en mi escena si yo misma no puedo transformar mi vida de acá a la noche?". Cuando una usina está paralizada o trabaja muy mal, ¿por qué una va a creer que encontrará tan fácilmente una usina que de por sí está paralizada?

– **¿Cómo hacer vibrar, cómo hacer para que algo esté vivo en este contexto, entonces?**

– No lo sé. No quiero que me pase como a Susana Delicia en **Orquesta de Señoritas** que, antes de colgarse, dice: "Perdí mi tiempo, mi único tiempo". No quiero, a la hora de encerrarme en el baño, no para



Escena de "Desnuda de Terciopelo"

colgarme sino para mirarme en el espejo, ya madura, decir "perdí mi tiempo, mi único tiempo". Y no lo digo sólo por el teatro sino por todo en la vida. Frente a la inmensidad de todo, como dice Win Wenders: "Basta del mundo detrás del mundo. Yo quiero entrar al mundo aunque sea para tocar una manzana".

– **¿Qué es el teatro, entonces?**

– Es el tiempo. Detrás del cuerpo, del espacio, del tema, de la forma está el tiempo. Un director es un pedazo de tiempo y la sabiduría para administrarlo. Y Dios, justamente Dios, te libre de meterte con un pedazo de tiempo. No de ritmo, de tiempo. El teatro, a fin de cuentas, sigue siendo una manera extraordinaria de construir metáforas, de construir poéticas, de que la vida se poetice, de saber que todo está en otra parte, que todo está dicho de otro modo.

– **Que hay otro modo.**

– Que hay otro modo. Y que la vida encierra la otra escena y que la otra escena de la vida es la poética. Es la vida de otro modo, o el otro modo de la vida... Como quieran.

## UNA VISIÓN DE LA ACTUALIDAD

### – *¿Cómo ves el teatro de nuestros días?*

– El teatro argentino tiene que sacarse la máscara de los prejuicios. Veo ciertas cosas interesantes en la conjunción al ritmo de los jóvenes dramaturgos y directores. El esperpento, lo descalabrado, a veces lo veo muy interesante y a veces muy copiado.

### – *¿No notás cierto efectismo, mucho golpe bajo?*

– Muchísimo, y viene de lo que critican. Hay una necesidad constante de retener la atención del espectador cueste lo que cueste y, a veces, se piensa que esto se logra con los modos, los ritmos y las formas del mercado. Entonces aparece la exageración, las dos vueltas hacia adelante, el efectismo. Hay también otra idea de la violencia que, cuando está bien plasmada, me conmociona. Hay de todo: está el efecto por el efecto mismo, que termina por no decir, no contar, no criticar nada; el escándalo que no se enfrenta a nada es absolutamente gratuito y no trasmite nada, porque el ejercicio del escándalo sin escándalo es nada. Si te corrés del simulacro para escandalizar aquello que no es escandalizable, aquello que ya está constituido, es lo mismo que correrse del teatro para copiar a la televisión con sus ritmos, sus modos, sus sketches. Para eso, me quedo en la cama. Porque para ir al teatro tengo que levantarme, vestirme, predisponerme, desplazarme.

### – *Es un rito.*

– Es un rito trabajoso y maravilloso. Por eso quien da el paso hacia el ritual le pide a su compañero del ritual - al actor, al director- mucho más de lo que se predispuso a ver o a sentir. Y con razón. Creo que hay un teatro, y estoy hablando de Rosario principalmente, que hay que buscar; hay que buscar lo bueno y lo nuevo en cualquier parte, como nunca. Por la calle, por los bares, por las salitas. El ámbito no da fe de calidad.

### – *¿Y la actuación?*

– Hace varios años fue la era del entrenamiento físico. Hoy no lo es tanto. Hay muchos interrogantes sobre desde qué lugar construir el personaje: ¿desde la historia del personaje?, ¿desde los signos?, ¿desde otro lugar completamente opuesto y distinto y trasladado a la calidad estética, a la calidad del personaje?, ¿desde los vínculos del propio elenco?. La pregunta es: ¿desde dónde construyo?

### – *¿Cómo trabajás con los actores?*

– Con los grupos que trabajé produjimos sobre elementos muy distintos. Cada obra era el motivo de una investigación: Por ejemplo: aparece en un determinado momento el cristianismo a través de un grupo de actrices cristianas, y me doy cuenta de que yo misma estoy de vuelta en el colegio con la monjas.

### – *Una especie de comunión investigativa.*

– Exactamente. Hay una escena iniciática, un pálpito, algo que tiene que ver con nuestras propias relaciones como grupo. No creo en el argumento; creo en la narración que nace de tener una red de vínculos escénicos, no interpersonales; la piel del que trabaja conmigo en esa escena. Entonces cambiás el orden, creás inseguridad en el elenco, nunca ensayás por entero, hacés entrenamientos en lugar de repeticiones.

### – *Trabajando de esa manera, ¿aparecen elementos más interesantes en el ensayo que en la puesta en escena?*

– Sí, por supuesto. Es una búsqueda de todos. El punto de partida son los cuerpos de los actores y la confianza, el vínculo del que hablaba. La idea es ver cuánta alegría, cuánto dolor, cuánta angustia, cuánto

deseo aparece en esos cuerpos. Como no tengo la historia, el papel es totalmente del actor; dependo y dependemos de eso para encontrar un sentido.

### – *Hay un momento en el que se pacta y te sentás a escribir.*

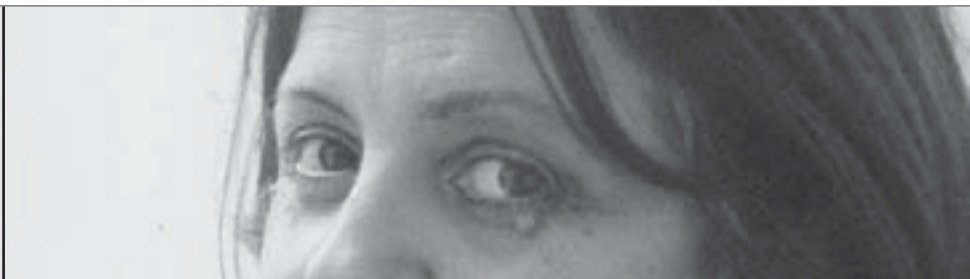
– Te tenés que sentar y ordenar. Yo hago tarjetas con esquemas en los que quedan espacios en blanco que se llenarán o no. De todos modos, intentes lo que intentes, no te podés escapar de la lectura del otro y del hecho de que, desde algún lugar, también estás construyendo vos. En la no construcción hay un cierto registro de construcción que no es solamente arbitrario.

### – *En realidad estás narrando.*

– Totalmente. Estás narrando y te estás narrando.

### – *O bien se dice: “Todo es juego”.*

– Y si es un juego, bárbaro. Aunque no todo es un juego y, en realidad, no hay mejor forma de narrarse que jugando. Porque jugando en serio y creativamente sin la imposición del mensaje, estás vos solito y tu alma. Llega un momento del juego en el que, a través de distintos dispositivos narrativos y ficcionales, no estás contando tu vida sino que te estás narrando. “Cada uno es lo que es y anda siempre con lo puesto”, “Nunca es triste la verdad lo que no tiene es remedio”. En el camino que necesito hacer, la homologación es el peor camino. “Digo dolorosamente lo que es doloroso” y así. Estamos en una época de simulacro y nosotros, el teatro, que es el simulacro, tenemos que tener cuidado. ¿Qué hacemos con el simulacro?: o le damos dos vueltas para que sea rito, acontecimiento, impronta inmediata de los cuerpos, o le damos dos vueltas para que sea transformismo, esperpento, inmundicia, obscenidad.





## Daniel Veronese / Buenos Aires

Por Juan Carlos Fontana \*

*“La metodología de trabajo que aplicamos con El periférico de objetos, y que sigo poniendo en práctica en mi trabajo de director fuera del grupo, tiene que ver con el ‘escenario vacío, mentes vacías y comenzar a crear desde cero’. A partir de ese momento hay una obra a construir. No digo que esta sea la mejor forma, pero es lo que hago”, define el argentino Daniel Veronese (Avellaneda, 1955), uno de los directores del grupo El periférico de objetos y autor, entre otras obras, de **Del mundo de los animales: los corderos** y **Mujeres soñaron caballos**.*

### TRES VOCES SOBRE UN MISMO OBJETO

**– ¿Cómo fue evolucionando tu trabajo después de haber formado parte del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín?**

– Primero hice mimo, después títeres y más tarde llegó la dramaturgia, la necesidad de escribir y después de dirigir mis propias obras. Ahora comienzo otra etapa que es la de querer dirigir obras que no sean mías. Por ejemplo, el año próximo quiero poner en escena una obra de Chéjov y con El periférico... vamos a hacer un trabajo por encargo con un texto de Hans Christian Andersen. A la distancia me doy cuenta de que antes tenía una mirada más alejada del trabajo; ahora necesito ser el que apaga la luz, tomar las riendas de una obra mía o de otro y hacerme cargo de esa propuesta. Ahora dirijo mucho más de lo que escribo; escribo casi en función de lo que necesito. No tengo piezas que esperan el turno de ser elegidas por un

director. En las últimas obras que dirigí solo, fuera de El periférico..., tuve como una necesidad momentánea de abandonar los objetos o muñecos. Tengo ganas de trabajar con actores, con seres vivos.

**– Antes de hablar de tu forma de encarar la dirección, ¿podrías contar de qué manera se dividieron las tareas de co-dirección Ana Alvarado, vos y Emilio García Wehbi en El periférico de objetos?**

– Se dio de manera natural. En varias de las obras que hice con El periférico... no fui autor. **Cámara Gesell** (1993) no era mía, **Máquina Hamlet** (1995) es una pieza del alemán Heiner Müller y **El hombre de arena** (1992), por ejemplo, la co-escribimos con Emilio (García Wehbi). Siempre se planteó la necesidad de que los mismos que dirigieran terminaran escribiendo los textos. El método consiste en empezar a crear de cero, a construir una obra. Con **Máquina Hamlet** sucedió que aquello que nos lleva meses definir ya estaba escrito. A la vez es una pieza muy abierta que, como directores, nos permitía proyectar en la escena un contenido que una obra convencional no posee.

**– ¿Cómo fue la co-dirección de, por ejemplo, Monteverdi Método Bélico (M.M.B), (2000)?**

– Es el tipo de espectáculo en el que previamente se charla y se discute mucho y, hasta que no aparecen ideas claras sobre los lineamientos generales, no se pasa a la escena. En ese caso, como Ana y Emilio actuaban, a medida que se acercaba el estreno me quedé con la tutela del espectáculo, pero las escenas y el desarrollo de todos los espectáculos de El periférico...

# Escenarios vacíos y mentes vacías



Escena de “Última Noche...”

\* Juan Carlos Fontana es periodista, crítico y director teatral.



Escena de "Monteverdi Método Bélico"

rico... siempre se discutieron entre los tres. Y si no hay un convencimiento del otro, o de los otros, no se avanza. Somos tres y no votamos por mayoría; nunca apareció eso de querer imponer una idea a los otros, se trabaja en función de la obra. Cuando se impone la voz de uno de nosotros es por la calidad de la propuesta, de las ideas o de la resolución, no por una cuestión de autoridad. Es como si fuésemos tres voces que miramos o tratamos de mirar un mismo objeto desde lugares distintos. Se aceptan las ideas del otro tomando en cuenta que eso favorece, o porque se entiende que es lo que el espectáculo necesita.

– **En Cámara Gesell había un pequeño dispositivo escenográfico y una actriz en escena (Laura Yusem). Además era una obra sólo para que fuera vista por una reducida cantidad de público, que bordeaba el escenario. ¿Cómo fue trabajado ese espectáculo?**

– **Cámara Gesell** fue un parto. Estuvimos un año ensayándola y los primeros seis meses fueron agotadores. Somos muy tenaces pero estábamos muy podridos. En la sala, Babilonia, hacía muchísimo frío; la única que estaba contentísima era Laura (Yusem) que dejaba que probáramos nuevas ideas. Fue la única vez que Emilio y yo entramos en colapso, a tal punto que estuvimos por abandonar el proyecto. Las ideas no aparecían y no podíamos dilucidar qué era ese espectáculo. Teníamos el texto y pasamos a trabajar en piso. Arrastrábamos a las muñecas por el suelo, luego las levantábamos... pero la creatividad no asomaba. Decidimos parar y preguntarnos qué nos pasaba. Volvimos a interrogarnos sobre qué es un objeto y si el objeto es un actor. Y la respuesta fue que ese actor diminuto, que era el muñeco, necesitaba un escenario. En **Variaciones sobre B** (1991) y **Ubú Rey** (1990) lo tenían: una mesa y las valijas de los ciegos; en **El hombre de arena** era una caja circular gigante en cuyo interior había arena. En cambio, en **Cámara Gesell** intentábamos mezclar en un mismo escenario al actor y a los muñecos, y eso no funcionaba. Ahí surgió la idea de hacer una casa de muñecas; enton-

ces empezamos a pedir prestado y nos regalaron partes de otras escenografías, como quien arma su rancho. Así surgió ese dispositivo escénico que contenía pueritas, casilleros que despertaban cierto misterio y atención. Cuando al fin tuvimos decidido el espacio, la obra comenzó a funcionar. En **Cámara Gesell** las escenas eran un delirio. El relato se escuchaba en off y, aunque era como aséptico, era muy lindo de escuchar; recuerdo que Alberto Segado lo leyó sólo una vez y así quedó. Había dos rutas paralelas: una eran los textos y la otra era el aquelarre de escenas. Nos interesaba que las escenas jugaran como bisagras de la mente de ese hombre que estaba en escena. Reflejaban una especie de distorsión del texto, le aportaban su cuota de salvajismo, de pesadilla, a la propuesta. Incluso resolvimos coreográficamente un par de escenas que no podíamos resolver de otro modo; buscamos una música que nos gustara y creamos secuencias a partir de esas melodías o sonidos. El espectador no se daba cuenta porque formaban parte del organismo total de la pieza.

– **Si bien, como decís, fue conflictivo encontrar una impronta creativa para ese espectáculo, lo cierto es que la cámara gesell como dispositivo comenzó a aparecer de distintas maneras en las futuras obras del grupo: está presente en El suicidio (Apócrifo 1) y en La última noche de la humanidad.**

– La cámara gesell es un elemento obscuro por naturaleza. Está para observar sin ser observada y eso es muy coercitivo. Fue creada para observar a los bebés. Ahora se usan en los bancos y en las comisarías. Donde hay una cámara gesell sabés que hay alguien mirándote, observándote. Es un signo de control.

– **¿Qué ocurrió con Zoedipous, que fue un espectáculo muy complejo en lo escénico y en lo conceptual?**

– Veníamos de hacer **Máquina Hamlet**, que fue el gran éxito de la compañía, y queríamos demostrar que podíamos hacer otro tipo de trabajos. Con Ana estrenamos **Circo negro**, en la que actuaba Emilio, una obra simple, de humor, y nos fue bien. Pero la gente se había quedado

enganchada con **Máquina...** y a la vez nosotros teníamos la necesidad de dejar de trabajar con objetos. Y la pregunta que surgió fue por qué no emplear materia muerta, animales muertos, junto con otros vivos. Ese fue el secreto mejor guardado de aquel momento. Muchas veces nos ocurrió que como compañía tenemos algunos objetivos secretos de los que el público no tiene por qué enterarse. El resultado fue que nos metimos en terrenos bravos. Lo hicimos a través de Kafka; para el grupo, lo kafkiano era un elemento que venía postergándose, hasta que decidimos enfrentarlo.

– **¿Zooedipus surgió como una continuidad de Máquina Hamlet?**

– **Máquina...** fue un espectáculo caliente, en cambio **Zooedipus** fue una obra extraña, fría y perversa. La primera idea fue emplear animales embalsamados pero por dinero y dificultades técnicas no pudimos hacerlo. En aquel momento todavía no contábamos con grandes producciones como más tarde sucedió con **Monteverdi Método Bélico** (M.M.B.), **El suicidio...** o **La última noche...** en **Máquina...** contábamos con cinco actos y la dificultad fue cómo unirlos. En **Zooedipus** teníamos un objeto destruido que había que armar. Fue pesadillesco, tenía algo de Festín desnudo, la película de David Cronenberg. En un reportaje tuyo de hace muchísimos años recuerdo que me preguntaste si conocía a Peter Greenaway, por el contenido de lo perverso, el placer de lo siniestro en nuestros espectáculos, lo impúdico que aparece a través de lo siniestro. Cuando eso se concreta en escena lo que hago es distanciarme y dejo que siga sucediéndose, porque es algo que ya no me pertenece como artista; es parte de los otros, del público. Si tuviera que reflexionar sobre nuestro trabajo, diría que todos nuestros montajes fueron traumáticos. Cuanto más teatro hacemos, más sufrimos, aunque se podría pensar que es al revés. Ocurre que uno dice “esto ya lo hice y no puedo volver a repetirlo”. El espectador siempre espera una canción nueva, y cuando querés cambiar de estilo te preguntan “¿Pero vos no hacías música country?”. Te piden que continúes haciendo lo que ya conocen.

Lo bueno de **El periférico de objetos** es que siempre se rebeló a lo que el público pedía que siguiéramos haciendo. Desde el comienzo hasta hoy, las diferencias estéticas entre una obra y otra son tremendas pero el espíritu es el mismo. En todos los estrenos terminamos preguntándonos lo mismo: “¿Para qué hicimos esto?”. Nunca estamos conformes.

– **En El suicidio... y La última noche... necesitaron dividirse la tarea de dirigir, aunque los tres firman como responsables de los dos espectáculos.**

– Esas dos obras son exponentes de nuestras cabezas separadas. Emilio no estuvo en **El suicidio...** y yo sólo estuve en la primera parte de **La última noche...**, cuando todavía estaba la idea de incorporar un perro que se lavaba ante el público y, luego de que se le quitaba el barro, terminaba siendo blanco. Es más: los actores se iban a duchar ante el público y quitarse el barro de sus cuerpos pero después nos dimos cuenta de que eso iba a ser muy complicado. Ana sí estuvo en las dos obras. Fue un problema de manejo de los tiempos y resultó sano tomar esa decisión porque nos dio aire y energía para volver a juntarnos los tres. Después de diez años de trabajar juntos fue saludable que cada uno pudiera probar sus ideas por separado.

– **¿De qué manera se fueron conjugando los aspectos creativos de El periférico de objetos para que pudieran continuar creando juntos durante tantos años?**

– Estética e ideológicamente el grupo es muy fuerte. Nuestra ideología hace que podamos mantenernos unidos. Recuerdo que cuando les leí **Cámara Gesell** a Ana y a Emilio, les encantó. Tiene ingredientes afines al contenido periférico; elementos ligados a lo psicológico, lo torturado, lo social; como cajas chinas, una cosa metida dentro de otra.



Escena de “Zooedipus”



Escena de "Cámara Gesell"



Escena de "Circo negro"

## LA BÚSQUEDA DE UN REALISMO EXTREMO

– *Antes hablaste de ciertos secretos que fueron apareciendo en tu carrera con El periférico de objetos de los que el público no se entera. ¿Esos secretos se fueron trasladando a tus trabajos de dirección individual?*

– Los secretos tienen que ver con nuestras dificultades, con nuestros defectos. Por ejemplo, a veces ocurrió que el hecho de disimular algo que no hicimos bien se terminó convirtiendo en una estética. Tiene que ver con la imposibilidad de programar antes de empezar los ensayos, porque recién cuando los actores me muestran qué es la obra, puedo decir qué va y qué no. Soy un poco ingenuo al escribir. Leyendo **Mujeres soñaron caballos** me daba cuenta de que era violenta pero recién más tarde, en los ensayos con los actores, tomé mayor conciencia de la tremenda violencia que encerraba. En mi papel de autor, a diferencia del director, me puedo dar el lujo de desarrollar situaciones que no siento la obligación de tener que justificar. En cambio, cuando me encuentro con un material mío o ajeno para dirigir, lo primero que hago es encontrar un grupo de actores que entienda que, de entrada, no sabemos cuál va a ser el camino a tomar. No cualquier actor es capaz de aceptar ese tipo de incertidumbre.

– *Mujeres soñaron caballos se iba a hacer con Alejandro Urdapilleta, Cristina Banegas y Vera Fogwill, entre otros actores, pero luego, por problemas de producción, esto no se pudo concretar. ¿Qué les propusiste a los nuevos actores en la primera reunión que tuviste con el elenco?*

– Les dije que se aprendieran la letra y me preguntaron "Pero, ¿cómo empezás a trabajar de esa manera?". Luego hicimos algunas improvisaciones para ir creando los vínculos entre uno y otro personaje, por ejemplo ver cuál era el pasado de Iván y Lucera y cómo se comportaban en la intimidad. O cómo era la vida de Ulrica y Rainer en su casa. En esa primera etapa no trabajamos sobre lo que ya estaba escrito, sino sobre lo que ellos iban imaginando, accionando y poniendo en palabras. Mi intención fue comenzar a trabajar con

pautas parecidas a las que proponía la obra. Creo que es una obra que se mantiene por la interpretación que hacen los actores, por lo que pudimos lograr a partir de situaciones idiotas, cotidianas, casi televisivas. Tiene algo de las sitcoms norteamericanas, de vodevil. Desde el comienzo, para mí fue importante la confianza que los actores pudieran depositar en el trabajo. Con el otro elenco en el que había figuras más conocidas hubiera sido diferente. Lo maravilloso es decir "Bueno, cuento con estos actores y juntos vamos a tratar de ir construyendo algo".

– *¿Cómo fue apareciendo ese marco de violencia que se observa a lo largo de la pieza y va in crescendo hasta el final?*

– Al comienzo esa violencia no se mostraba tan explícita como fue sucediendo después. Incluso me pidieron la pieza para editarla en uno de los libros de mis obras y si la leés, en relación con lo que se ve en escena ahora, se podría decir que es otra obra. En el texto aparecía como una gran fábrica abandonada que ahora es un departamento pequeño en un edificio a medio habitar. En cuanto a la violencia, se fue manifestando a partir de la decisión de ir achicando el espacio escénico. En la segunda pasada les dije a los actores que fueran reduciendo el espacio de actuación a la mitad. Después a un cuarto. Hasta que los terminé casi arrinconando a ese pequeño living de un departamento de dos ambientes. Al principio no querían saber nada con actuar en un espacio tan reducido; a la semana estaban encantados porque sentían que empezaba a aparecer una cierta opresión a partir de lo físico. Y finalmente, un mes antes de estrenar, apreté el acelerador sobre la violencia que proponía la pieza y esa violencia comenzó a manifestarse a través de la comunicación física entre los personajes.

– *¿Ese método de trabajo condujo a la violencia desaforada que se observa al final a través del personaje de Lucera?*

– No sabía que esa escena iba a tener esa eficacia. A pesar de que se anuncia, no se espera ese final, sorprende. A nivel teatral es un salto cuantitativo. Cuan-

do trabajamos esa escena final, la preocupación fue cómo hacer para que esos disparos y el matar a los otros se mostrara como verdadero, verosímil. En esa búsqueda pensé que si se veían los cuerpos tirados en el piso, delante del público, la gente iba a ver respirar a los actores y no quería eso. Entonces lo resolvimos a través de lo escenográfico: el espectador ve las piernas de los personajes que cayeron muertos, pero no sus cuerpos. En un momento pensé que Lucera, en lugar de un revólver, los matara con un cuchillo. Después nos inclinamos por la contundencia que producen los disparos. El primer disparo despierta en el personaje una especie de excitación. Ella tira cuatro disparos y mata a los cuatro personajes, porque los odia.

**– Lo curioso de esta pieza es que, en un mismo plano, coinciden lo poético de algunos de los monólogos de los personajes con una violencia interna que termina desencadenándose en forma más contundente hacia el final. ¿Cómo trabajaste esa evolución de ritmos internos con los actores?**

– Es una obra en la que coinciden lo poético y lo callejero. Tiene un ritmo interno que parece elaborado a través de continuas frenadas y aceleres que termina como una especie de coito hacia el final. Eso lo fui trabajando casi intuitivamente. Es como si después de escuchar muchos gritos necesitaran un amplio espacio de silencio. La pieza tiene una convención escénica en la que se encienden las luces del escenario y durante treinta segundos no sucede nada. Son silencios expresivos pero inexplicables. Durante los ensayos, Silvina Sabater me decía “¡Pero Daniel, hace diez minutos que estoy sentada sin decir nada!”. Y yo le respondía “¿Acaso en tu casa no estás diez minutos sentada?”. No fue fácil para los actores bancarse la cercanía con el público, cargar la escena con la tensión del lugar, sin tener que explicar, ni actuar nada, simplemente estar ahí. Si veo a una chica con un revólver y cuatro personas más, lo primero que puedo pensar es en el miedo y lo que aparece es una cierta parálisis, no es necesario que haya textos. Los personajes pueden vivir esa situación

sin decir una sola palabra, transmitirlo sólo a través del cuerpo. Lo que hice al final de los ensayos fue sintetizar, saqué todo lo que consideré hojarasca. Los actores me decían, “¡Como nos vas a sacar esos textos!”. Pero buscaba que todo aconteciera ante la vista del espectador, perseguía una especie de realismo extremo. No quería que se actuara lo que se decía. Estoy cansado de ver cómo se teatraliza lo que se dice. Mi intención fue que, inmersos en esa escenografía casi televisiva y a través de sus personajes, los actores transmitieran un miedo y una violencia muy cercanas a lo real. No sé si eso es el teatro. Sé que para esta obra eso fue lo más acertado. Me gustaría profundizar en eso que se encontró para **Mujeres soñaron caballos**. Por eso quiero comenzar a trabajar una pieza de Chéjov, porque me atrae no teatralizar a ese autor; representar una de sus obras en una casa y que los resortes necesarios para su contenido puedan vehiculizarse a través de la cotidianidad implícita en sus piezas.

**– ¿Qué resonancias esperás descubrir en Chéjov como para proponerle al público un reencuentro con este autor?**

– Quiero hacer una obra con siete u ocho personajes cuya acción transcurra en el Buenos Aires actual. Chéjov es uno de pocos autores que me emociona muy profundamente. Llevaría sus textos a un plano en el que la gente pueda comprender todo a partir de las situaciones cotidianas que viven los personajes. Para mí, la pieza está en un segundo plano. Me interesa privilegiar la actuación, la verosimilitud a partir de las relaciones vinculares entre los personajes.

### **LA ACTUACIÓN: OTRA REALIDAD POSIBLE**

**– En *El suicidio (Apócrifo 1)* los actores ingresan a una zona compleja en la que los personajes se ven obligados a relatar su propia muerte. ¿Cómo fueron elaborando esos contenidos?**

– Puede hacerse porque, lógicamente, uno lo piensa desde un lugar no suicida. Puedo pensar en la guerra porque no estoy dentro de una situación de esas características. Un suicida no puede jugar con su propio



*Escena de “El suicidio (Apócrifo 1)”*



*Escena de “Máquina Hamlet”*



Escena de "El hombre de arena"

suicidio, en cambio el actor sí lo puede hacer. La cuestión no es caer en la melancolía de la situación, sino prestarse al juego que nos propone un personaje en circunstancias de esa índole. Mi idea en ese caso fue que no fuese un espectáculo negro sobre el suicidio. Por eso aparece un contraste entre la risa y lo terrible de los hechos.

– **En tu segundo libro de obras completas -¿al que titulaste La deriva -, cuando al final ponés una serie de automandamientos, te referís a lo sublime y a lo horroroso, y señalás que se deben "conciliar escénicamente opuestos para plasmar la contradicción en la imagen. Que la imagen sea real y al mismo tiempo sugestiva".**

– Esas frases definen claramente lo que es la pieza. Hacer que la actuación se convierta en otra posible realidad y que, al mismo tiempo, sea sugestiva. Necesité que los actores pudieran soportar esa búsqueda desenfadada y melancólica sobre el tema y que al mismo tiempo pudieran entrar y salir de las situaciones con facilidad, con una total impudicia.

– **¿Qué le aportó a la dirección de actores tu conocimiento sobre la manipulación de objetos?**

– En el caso de **El suicidio...** buscaba actores que dieran lástima, que fueran débiles, que no estuvieran preparados para poder soportar la escena y que esto se viera. No buscaba que actuaran mal sino que me interesaba despertar en ellos la capacidad de convertirse en personas queribles, aceptables y que el público terminara diciendo "¡Pobre gente!". Mi búsqueda siempre apunta a personalidades fuertes que puedan bancarse esa sensación de nada que a veces se da en los trabajos. Como dije antes, que tengan la capacidad de soportar esa nada que se da al comienzo de un trabajo cuando todo está a punto de construirse. Me llevó un año poder armar **Open house**. Los actores eran chicos sin ninguna preparación. Lo que hicimos fue trabajar el hecho de que no hay nada para expresar, de que sólo contamos con el abandono y, a partir de ahí, vamos a tratar de ver qué aparece, qué somos capaces de hacer.

– **En La muerte de Marguerite Duras, el personaje que hace Tato Pavlovsky deja al desnudo una especie de muñeco-actor que aparece en escena. Tal vez eso tenga relación con la propia personalidad del intérprete, con sus muecas, sus gestos, con el cautivante magnetismo que despierta en el público.**

– Tato es muy formal y muy exterior. Es un actor que está en escena, se rasca la cabeza, mira el reloj y vos sabés que te está mintiendo pero lo comprás igual. Es un psicópata querible, un actor. Si otro artista hace eso, como espectador te levantás y te vas.

– **Esas muecas que él hace en escena, ¿fueron marcaciones tuyas?**

– Al principio estaba todo marcado. Después del estreno el espectáculo tomó otro color que tiene que ver con su relación con el público. Estoy muy contento con lo que conseguimos juntos en la etapa de ensayos. El me decía "No te preocupes que cuando esté el público...". Él, como actor, tiene la necesidad de ser aceptado, mirado, y entonces apela a una serie de muecas, de ritmos, de repeticiones a los que es imposible encontrarles una marcación porque son muy personales, están en él. Mi trabajo con Tato tuvo más que ver con la comprensión de la obra, la dramaturgia. En **La muerte de Marguerite Duras** pude frenarlo los primeros meses y él quería hacerme caso, pero eso que logra en escena con el público es algo más fuerte que él; esa comunicación sólo aparece en las funciones.

– **¿Qué lugar ocupa la escenografía, la música, la iluminación en tus espectáculos?**

– Está relacionado con el acontecer teatral. En los espectáculos de **El periférico...**, el espectador no recordará una escenografía pero sí imágenes. Lo que sobra se quita. Siempre apelamos a una síntesis escénica. Lo mismo ocurre con la iluminación y la música. Mi intención es que el espectador no se dé cuenta de que hay luz, ni música. Lo esencial son los actores y lo que ellos hacen en escena.

## Patricia García / Tucumán

# LOS REVERSOS DE UN JUEGO

## *Seducción y femineidad, poder y sentido*

Por Mauricio Tossi \*

*Este artículo tratará de indagar en una pequeña parcela de la abundante producción teatral tucumana. En este caso, será a partir del pensamiento y la obra de Patricia García.*

*García es abogada y licenciada en teatro, egresada de la Universidad Nacional de Tucumán. Tiene una prolífera carrera artística, a lo largo de la cual asumió diferentes funciones: actriz, asistente y directora teatral. Complementa este quehacer con la carrera docente que desarrolla en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. En 2002 recibió una de las dos becas de perfeccionamiento en el extranjero que el Instituto Nacional del Teatro otorga cada año y que la llevará, en septiembre de 2003, a comenzar el Doctorado en Teatro en la Universidad de Valencia, España.*

*El trabajo de dirección teatral de Patricia García se conoció a nivel nacional en 2002 cuando representó a la provincia de Tucumán con la puesta en escena de **Del maravilloso mundo de los animales: los corderos**, de Daniel Veronese, en la Fiesta Nacional de Teatro. En 2003 representó nuevamente a la provincia en la Fiesta Nacional, en esta ocasión con el unipersonal **Jamuychis (el grito...)**.*

*Para ingresar en el pensamiento de esta teatrística es conveniente conocer algunos rasgos del campo intelectual en el que se realizaron sus producciones artísticas. Apelo a este concepto de la sociología de Bourdieu para presentar sucintamente las variables o reglas de juego del espacio social tucumano.*

*En la reciente historia de la provincia se registran ciertas políticas culturales que dejaron huella en el campo intelectual local:*

*En 1984, con el advenimiento de la democracia en el país, y en un intento por dinamizar el campo artístico de la provincia luego de los oscuros y sangrientos años vividos*

*en la última dictadura, se creó, de la mano del profesor Juan Tríbulo, la Licenciatura en Teatro en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, espacio de poder del que surgieron los actuales e influyentes artistas teatrales de la provincia, e incluso de la región.*

*En 1998, con la creación del Instituto Nacional de Teatro, se revivió en la provincia una política cultural que otorgó al sistema teatral un nuevo giro y desarrollo y que, actualmente, podría ser analizada desde diversas perspectivas.*

*Patricia García oscila en este devenir teatral de la provincia desde el inicio de sus trabajos artísticos, a fines de los años '70, y pertenece a la primera promoción de egresados de la carrera universitaria, un grupo que marca tajantemente el hacer teatral tucumano.*

*La entrevista con García se centró en sus últimos trabajos como directora, reunidos bajo la característica común de haber acercado a Tucumán algunos de los primeros textos de un teatro de desintegración, como denomina Osvaldo Pellettieri al "teatro de intertextualidad postmoderna" representado por Rafael Spregelburd y Daniel Veronese, entre otros dramaturgos. Puntualmente, se tomó como eje de la charla la temática de la identidad de género femenino, aspecto que puede considerarse una invariable de estas puestas en escena.*

*A partir del año 2000 la directora realizó los siguientes montajes:*

- 2000: **Cucha de almas**, de Rafael Spregelburd.
- 2001: **El difunto**, de René de Obaldía.
- 2001: **Del maravilloso mundo de los animales: los corderos**, de Daniel Veronese.
- 2002: **Jamuychis (el grito...)**, unipersonal basado en textos de Patricia García, Flavia Molina, Nazin Hikmet y Alejandra Pizarnik, entre otros autores, y en coplas populares.



\*Mauricio Tossi es licenciado en teatro de la Universidad de Tucumán, actor e investigador teatral.

## EL MUNDO DE LA MUJER

**—¿Cómo surge la constante de lo femenino en tus trabajos artísticos?**

— Lo femenino se fue presentando al comienzo por casualidad o, tal vez, por causalidad, y después tomó parte de una decisión. Cuando hice **Cucha de almas**, de Spregelburd, encontré una posición muy interesante con respecto a la mujer, aun cuando no hablaba sólo de ella. Pero me resultó atractivo mostrar a la mujer según nuestros manejos intelectuales, intrigas y simplezas.

**— Y estas características se plantearon desde una estética kitsch...**

— Sí, la decisión de trabajar desde el kitsch me permitió ahondar en estos personajes; por un lado, le imprimió al trabajo actoral la forma del cómic y la dinámica del dibujo animado; por el otro se plasmó en los objetos, en la música e incluso en la estatura particular de una actriz que mide 1,40 aproximadamente.

**— En la puesta en escena de *El difunto*, de René de Obaldía, también está presente lo femenino. El programa de mano versa: “Todas las mujeres aman a un Víctor, les hace falta un monstruo para pretexto de su propio laberinto”.**

— En **El Difunto** hay una decisión de apuntalar lo femenino. Pensé en la obra porque trabajaba con dos actrices que estaban a la altura de un texto que, a pesar de ser de los años '50, sigue vigente. Allí lo femenino estaba elaborado desde la máxima ridiculización; estas mujeres se reían de sí mismas con la hipocresía femenina que tan particularmente está trasladada al cuerpo. Por eso podíamos ver una escena en la que dos mujeres que peleaban por un hombre ausente, que no aparece y nunca aparecerá, que tenía un parecido con las luchas de gladiadores. Esa pelea es la excusa que tienen para relacionarse con el mundo y con ellas mismas; mediante esa pelea intentan darse una respuesta a través del hombre.

El laberinto les es propio. Y la obra es muy crítica en este sentido, se retuerce en sí misma como un guante del derecho y del revés, devela para que en algún momento se transforme en lo que debería ser.

**— Jean Baudrillard, en su ensayo *De la seducción, apuntala esta reversibilidad de la que hablás. Él ve a lo femenino y a la seducción como un reverso del poder y el sentido pero en un contexto de suma artificialidad. En *El difunto*, ¿está presente esta artificialidad femenina?***

— Sí, por eso la imagen del guante dado vuelta: por un lado aparece lo interior, lo intestinal o lo grotesco de los órganos al descubierto, y por otro lo superficial de esa mujer perfecta, inmaculada, arreglada, en pose. La seducción y el poder participan de este juego.

**— Como directora teatral, ¿cuáles son tus recursos de seducción?**

— Principalmente el sustento del trabajo actoral. Si bien no descuido lo formal, es decir lo externo, la composición espacial, las luces y demás elementos, mi fundamento en la dirección es el actor, su ritmo, su gestualidad.

## SEDUCCIÓN Y PODER

**— ¿Cómo trabajaste la seducción en *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, la obra de Veronese?**

— Los corderos es una metáfora de la violencia de los años oscuros de la Argentina. Hay, sin embargo, cierta belleza dentro de esa violencia y en ese punto aparece lo siniestro, porque la violencia se entrecruza con lo erótico e incluso, por medio de un trabajo actoral minucioso del gestus -un gestus de relojería-, esos seres miserables se muestran en situación de seducción. Claro que, al dar luz, se muestra el desgarrar de esos personajes. Es la acción de seducción en sombras.

**— Y nuevamente encontramos la reversibilidad entre la seducción y el poder. ¿En *Los corderos*, el personaje de “la Rodríguez” puede ser un eje en este sentido?**

— Sin dudas. Hay que tener en cuenta, por ejemplo, que este personaje nunca sale de escena. “La Rodríguez” es la que maneja el tiempo de la obra, es la que contiene a los otros personajes; “la Rodríguez” mantiene una doble característica, la masculina y la femenina. De hecho, en el aspecto técnico actoral, se



Escena de “Del maravilloso mundo...”



trabajó por medio de asociaciones con animales. La actriz que abordó a “la Rodríguez” tomó a la piraña como estímulo, por eso el tic de los dientes que la caracteriza, un detalle que asocia a la piraña en tanto ésta digiere carne, con “la Rodríguez” que devora en trozos a los hombres que la rodean, como también los trozos de historia, de cuerpo.

**– La categoría estética de lo siniestro, en algún punto, hace base en ese trozo de cuerpo, de pierna, que está presente en todo momento...**

– Sí, hay una pierna colgando constantemente que, además, es el único elemento que en este juego de sombras tiene siempre su luz propia y encendida. Ese pedazo de pierna que se valora por su historia, sus cicatrices, sus marcas no deja, sin embargo, de ser una pierna bella que seduce; es una pierna femenina, maniqué que simboliza a la supuesta belleza perdida de las piernas de “la Rodríguez”.

Otro elemento que nos permite jugar con esta ambivalencia de seducción y poder es la cama, un objeto que de por sí es motivo de erotismo, pero con la particularidad de tener un visible elástico de alambres. Entonces, es un objeto para el ejercicio sexual pero también para torturar. Sumado a esto la cama es también, a nivel de puesta en escena, un dispositivo escénico que circula en diferentes posiciones dentro del pequeño espacio escénico marcando diferentes relaciones entre los personajes.

**– En este caso, la cama es el elemento que te permite componer algunas metáforas y metonimias de la escena.**

– Claro, porque por momentos es un trono para el torturador, y luego es el lugar que alberga a aquella pareja ilegítima, de sombras. Esto, apoyado en una iluminación color sepia que nos remite a las fotos del pasado, sería como la escena de una foto del pasado pero que no se agota allí, porque también nos remite a la marginalidad contemporánea. Estos personajes hacen funcionar un circuito siniestro con sus relaciones y con lo que dicen o dejan de decir.

**– Trabajaste con autores de la llamada “nueva dramaturgia argentina”, ¿qué motivación en contraste en ellos?**



*Escena de “Del maravilloso mundo...”*

– A mí me interesa, principalmente, lo que dicen. Con esto no niego la validez de los clásicos o de los textos universales, pero estos autores me llevan a trabajar con ellos porque siento que están diciendo cosas que a mí me interesa decir. Tal es la necesidad de un tipo particular de discurso que mi último trabajo es **Jamuychis (el grito...)**, un espectáculo donde se junta la dramaturgia del actor con la del director.

## **UNA ABUELA / UNA NIETA**

**– Entremos de lleno a Jamuychis..., que es el trabajo teatral que representó a Tucumán en la Fiesta Nacional de Teatro de este año. ¿Cómo surge?**

– Fue un largo proceso a partir de una idea de la actriz Flavia Molina. Luego, lentamente, comenzamos una fase de acopio, como ardillas que juntan sus avellanas. Por ejemplo, recuerdo que lo primero que apareció



Escena de "Jamuychis"



Escena de "Del maravilloso mundo..."

de la obra fue el poncho, que lo compramos hace dos años. Entonces decíamos: "Esto es lo que necesitamos para el personaje...", un personaje inexistente de una obra aún sin vida. A eso me refiero con un lento proceso de acopio, porque era un proyecto latente que resultó en un proceso de creación fragmentado. Recién cuando sentimos que teníamos suficientes elementos o recursos comenzamos a producir. Empezamos con esquemas físicos. Hubo un entrenamiento a partir de la danza suri que, si bien en el espectáculo no está explícito, es síntesis de ciertos aspectos rítmicos, por ejemplo, en el andar de la abuela.

**– Siguiendo con la temática de la seducción y la femineidad, en Jamuychis... explota tu abordaje hacia la identidad de género femenino. Partamos de una frase que está presente en el espectáculo: "La mujer quiere saber lo que está detrás del silencio".**

– La obra se llama **Jamuychis (el grito...)** y, de hecho, se trata de buscar respuestas por detrás del silencio, hablar o gritar. Creo que hay una voz silenciada, callada y que tiene, por supuesto, necesidad de expresión; es la de esas pequeñas mujeres que están en todas partes, pero muy cercanas, soportando en sus espaldas (como un atadito) todo el peso del mundo. Ellas son nuestras abuelas, madres, hermanas. Por eso, durante toda la obra hay una explosión de personajes femeninos diferentes, pero en algún punto, iguales.

**– La dramaturgia de Jamuychis... tiene algunas características del teatro de intertexto postmoderno como fragmentación, repetición,**

**collage; sin embargo, el carácter autorreferencial es uno de los que más se distinguen.**

– Sí, partimos de nosotras mismas contando una historia propia como disparador; luego esa historia se independiza y adquiere entidad de ficción propia. Por ejemplo, si bien comenzamos pensando en la abuela de la actriz, luego fue "la" abuela, a quien le pusimos el apellido de un fotógrafo peruano de 1930 o 1940, Champi, porque sus fotos en blanco y negro nos proporcionaron un conjunto de estímulos que después se plasmaron en los personajes.

**– Hay un desplazamiento de "mi" abuela a "la" abuela.**

– Sí, y lo mismo pasa con la historia de la actriz, que es la suya pero también la de miles de mujeres. Y en este caso todo queda condensado en la metáfora "la nieta", personaje que no tiene nombre porque puede ser todas esas mujeres que buscan. Inclusive, en el cuadro titulado Nadie me conoce..., la nieta le dice a su abuela: "Abuela, Mamaku, no eres, sino, la última borrosa imagen, una frente salpicada de oscuro y de ceniza... Nadie me conoce, tú hablas el silencio... Abuela nadie me conoce, yo hablo mi cuerpo... Kay warmi wawa, puñuyta munashan".

**– Un recurso estético de esta puesta en escena es el uso del quechua, ¿cómo vive el espectador el uso de esta lengua? Es decir, ¿es una preocupación la producción de sentido por parte del espectador?**

– No, la búsqueda del sentido no es en mí una preocupación. Evidentemente quiero que el público capte,

de algún modo, lo que estoy abordando, pero no me ocupo de “buscar” sentidos porque la experiencia me demuestra que eso depende de la cosmovisión del espectador. **Jamuychis...** es un espectáculo abierto y el espectador trabaja en el complemento de los sentidos; esto es lo que sucede con el uso del quechua, aun cuando prácticamente nadie pueda decodificarlo totalmente. Sucede lo mismo cuando utilizamos sonidos árabes, e incluso una canción hindú que canta la actriz. Todos estos códigos tienen la misma validez, el mismo peso y el espectador los selecciona según su percepción.

– **En el espectáculo y por lo que decís, se ve que el concepto de montaje es importante para vos. Jamuychis... goza de una pluralidad radical, toma diversos estilos, géneros y recursos.**

– Trabajo generalmente con el procedimiento del montaje. Lo que sucede es que no todos los actores conocen este proceder. En el caso de la actriz Flavia Molina, ella tenía un entrenamiento adecuado. La pluralidad que mencionás fue señalada según niveles de interpretación distintos y de la objeción, por ejemplo, del jurado de la Fiesta Regional de Teatro por una canción de Janis Joplin que se incluye en el espectáculo. No creo que por remarcar el sonido de

la caja o de la baguala, o aquello que es propio de nuestro pasado o de nuestra tradición del noroeste del país, estemos evitando esa especie de colonización. Porque de alguna manera hoy, por estas circunstancias postmodernas, Janis Joplin es también parte de nuestra identidad.

– **Entonces, la identidad no sería un producto directo y sin mediaciones del pasado y la tradición.**

– No. Es una construcción, un puente entre ese pasado, esas tradiciones y costumbres y lo que es “hoy” nuestra cultura.

– **Lo musical, como recurso artístico y estratégico de la puesta, representa cambios. ¿Qué es lo que cambia?**

– Cambia el tiempo, el espacio, las ideas temáticas, las texturas y, como queríamos trabajar con un planteo algo onírico y en los sueños uno cambia, hay un pasaje de una situación a la otra sin justificaciones.

– **Aparece ahí el concepto de la antropología teatral de la lógica a saltos.**

– Sí, claro. La construcción por medio de lo asociativo, sin una lógica racional, puede ser artísticamente mucho más interesante. Y lo que hago es no negarme a esas asociaciones.

– **Durante el espectáculo Jamuychis... el personaje de la nieta carga constantemente con una valija que representa claramente la imagen del hombre, pero ¿qué más lleva esa valija?**

– Esa valija es el peso de la historia; nuestra historia que es historia de razas, de amores, del abandono y, por supuesto, la historia de “ese” hombre del cual no diré nada. Lo dejo abierto para quienes se animen a ver **Jamuychis (el grito...)**.



**Patricia García**

## Víctor Arrojo / Mendoza

# “El teatro debe conservar su capacidad de contar”



Por Gustavo Casanova\*

*Víctor Arrojo es actor y director del grupo Cajamarca, uno de los más sólidos de la provincia de Mendoza. También es fonoaudiólogo, docente e investigador de la Universidad Nacional de Cuyo, gestor y productor, aunque él prefiere definirse como teatrista. **Postales argentinas, Frida** y **Menú de naufragos** son algunas de las obras con las que alcanzó el reconocimiento de la crítica nacional y ganó varios premios. Víctor Arrojo es una referencia obligada para comprender parte del teatro mendocino de hoy.*

\* Gustavo Casanova es licenciado en Comunicación Social de la Universidad de Cuyo, actor, dramaturgo y director.

**– ¿Cómo llegás al teatro?**

– Me acerqué al teatro buscando algún medio de expresión. Lo primero que encontré fue un grupo humano en el que compartí coincidencias que trascendieron el tema de lo técnico-profesional, que es el inicio de toda carrera. Por una herencia familiar debió haber sido la música, pero me di cuenta de que el oído no me daba y terminó siendo como una tortura, especialmente la música académica. Yo estudiaba trompeta en la Escuela de Música y me iba bien pero no la pegaba con la teoría y el solfeo. Entonces quise salir de eso, que había ocupado muchos años de mi adolescencia, y encontrar un arte que me permitiera expresarme porque, indudablemente, tenía una sensibilidad que necesitaba expresar, además de una influencia familiar muy fuerte con respecto a lo artístico. Encontré al teatro allá por el '78 o '79, un momento en el que era difícil hallar una expresión artística, y creo que no fue casual. Coincidió con Serrat en esto de no creer tanto en el destino y sí en el azar, que a veces puede ser más fuerte. Aunque uno, claro, no cree únicamente en el azar sino más bien es una mezcla de cosas.

**– ¿Y el actor cómo surgió?**

– No te puedo decir que siempre fui actor; de chico hacía monadas, pero creo que al teatro se llega desde distintos lugares. Algunos desde la profunda timidez, otros desde el total desparpajo y la absoluta seguridad. Yo creo que tiene que ver con miles de factores. En mí era una necesidad casi inconsciente de hacer algo. Uno va encontrando; es un proceso que decanta en varias etapas: primero, una necesidad pero también una contención. Me voy tan al principio porque creo que eso me marcó, obviamente. Yo no empecé en la Escuela de Teatro, no hice la carrera de intérprete dramático, y aquí vuelve a aparecer el azar. Claro que en esa época la escuela no era un referente y sí lo eran, sin embargo, Rafael Rodríguez, Gladys Ravalle o Maximino Moyano. Fueron apareciendo decisiones y azares. Lo primero que hice fue en la Alianza Francesa con Rafael Rodríguez; luego, en el '79, él se fue a Buenos Aires. Después me conecté con el proyecto del Joven Teatro Goethe y creo que ahí se armó una química que me marcó y que me marca hasta hoy. Haber formado parte de ese núcleo que fue el Goethe desde el '80

hasta el '84 dejó su huella. Más que la marca de Gladys, recuerdo la marca de la gente: los afectos, lo ideológico, las influencias; incluso lo negativo: las competencias de calidades y cantidades, los poderes. Eso fue una marca muy fuerte. Tuve la suerte de estar en el momento justo y con la gente adecuada. Por una combinación de azar y decisión. Lo mismo me pasó cuando decidí sumarme a ese grupo emblemático que fue El taller luego de que Ernesto Suárez volviera de Ecuador, allá por el '85, y a pesar de estar ya con Cajamarca.

**– ¿Ese salto que diste al dejar el Goethe fue una necesidad de crecimiento?**

– Yo creo que fue un enfrentamiento natural al líder, al profesor, al maestro. Ahora lo comprendo porque hoy estoy del otro lado. Es un enfrentamiento natural y, por ende, sano. Nos enfrentamos no tanto por cuestiones ideológicas y estéticas sino más por las dinámicas, los liderazgos y los acuerdos no cumplidos. Fue en la época en que Gladys viajó a Alemania por primera vez. No te voy a negar que sufrí por este desprendimiento pero no me quedé enganchado en lo afectivo. Nunca limité mi necesidad de crecimiento a una relación. Ante todo he tratado de privilegiar el trabajo y mis objetivos. También tiene que ver con mi obstinación respecto de lo que creo y con mi cuota de ansiedad, que me hace construir algo en un corto trayecto y me empuja, sobre todo, a que me pase algo. Nunca mis proyectos son absolutamente personales; si bien se irradian a los otros, terminan siendo de ellos también. Un ejemplo de lo que digo fue la creación de la filial Mendoza de la Asociación Argentina de Actores, nuestro sindicato. Yo quería que la profesión se profesionalizara. Después esa posta fue tomada por otro y me alejé completamente de ese tema.

**– ¿Cajamarca surgió a partir de este desprendimiento?**

– Azarosamente o no, con ese grupo surgió -un poco como reacción a esto- la idea de Cajamarca. Nosotros ya podíamos estar solos. De ese desprendimiento comenzó a nacer en mí el director, no tanto como una impronta desde el punto de vista estético sino como la mezcla de capacidades para la organización, la producción y el liderazgo de un grupo que me iba poniendo en



Victor Arrojo



ese rol. Yo siempre digo que soy director porque me dejaron serlo. Alguien te permite ser director y en mi caso fue el grupo quién me lo permitió; un acuerdo de voluntades para que yo pudiera probar.

#### **EL PLACER DE ESTAR EN TODO**

**– Además del espacio cedido, ¿qué había en vos que te permitió ser director?**

– Ahora puedo decir que lo soy, porque tengo determinadas herramientas, pero en ese momento no lo era. Al principio fue una actitud, una energía antes que una metodología. Me parece que la dirección es otra mirada. Al leer una obra, no es lo mismo la mirada de un actor, lo que un actor capta desde su rol, que la de un director. En mi caso, esa mirada se presenta al principio como un velo misterioso, una zona de intuiciones que requiere otra inteligencia. Sin ser pedante, se trata de otra capacidad que te exige leer los signos y organizar sus posibilidades. Un director ve detrás del árbol pero, a la vez, no podría hacerlo solo. Yo creo que el

trabajo del actor con el director es una unidad y no la concibo de otra manera. Uno defiende no sólo el lugar que te dejan sino aquél que te da mayor placer. Donde más satisfacciones encontrás, ahí te quedas. Nadie se queda en el dolor. Uno se va quedando en determinados roles porque obtiene reconocimiento; uno comprueba que sirve para eso, que puede dar. En mi caso, no sueño con serpientes y después las monto, no tengo espasmos de gran creatividad; sí me parece que tengo esa intuición, esa otra mirada que se configura con el lugar que los otros también te dan.

**– ¿Qué te requería estar en ese lugar?**

– La dirección es asumir efectivamente un rol. Muchas veces te dan ese rol, pero si no lo asumís no crecés. Un director debe tener niveles de formación e información diferenciados. Cuando debés resolver un problema y tenés sólo un martillo y una pinza vas a poder hacer poco. Para ir avanzando en la dirección tenés que tener una valija con herramientas y recursos bien amplios.

**– En este camino recorrido como director, ¿seguís conviviendo con el actor?**

– Sí, en la medida de mis posibilidades.

**– ¿Cuáles han sido las experiencias que más han marcado tu tarea como director?**

– Aprendí mucho de una obra que fue un gran fracaso de público, que fue **El zapato indómito**, de Leo Maslíah, y que para mí fue uno de mis mejores trabajos desde el punto de vista de la dirección. Seamos sinceros: hay un éxito del establishment, un éxito de público y un éxito personal. Esta obra fue un fracaso para la crítica, un fracaso de público y un golazo para mí. Lo mismo me pasó con **Pim pam pum**, de Eugene Ionesco. En cambio **Frida**, **Menú de náufragos** y **Ardiente paciencia** fueron éxitos en los tres aspectos, porque conjugaron una buena recepción del público con un trabajo profundo del grupo. Me marcaron mucho los momentos de estudio y de perfeccionamiento. Para mí fue revelador estudiar a Stanislavsky y poder trascender su primera etapa, la de la sensorialidad. Luego pasé varios años estudiando el Método de las acciones físicas. Con un grupo de profesores fuimos los gestores de las primeras venidas de (Raúl) Serrano a Mendoza. Lo aprendido lo volcamos en

la pieza **Santa Juana de América**, de Andrés Lizarraga. Allí aplicamos muy a fondo este segundo método, pero la dramaturgia que se desprendía de él se alteró al trabajar con una estética épica expresionista y un dispositivo escénico casi meyerholdiano. Mirá qué mezcla: actuaciones realistas, teatro épico y plataformas que entran y salían, luchas con espadas y mucha gente en escena. Si bien predominaba una actuación realista, empezamos a buscar una hibridación, una superposición de capas. En el sentido de lo escenográfico como dispositivo tengo una fuerte influencia de Meyerhold, a quien debo también la relación del actor con ese dispositivo.

Un segundo hito a considerar ocurrió en 1990 cuando obtuve una beca para asistir a la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe, que dirigía el querido Osvaldo Dragún. Esta experiencia me permitió encontrar una síntesis de muchas cosas y significó mi primer vínculo con el teatro antropológico. En ese momento ya había descubierto y madurado muchas cosas y también era docente en las cátedras de Dicción y de Actuación II de la Facultad de Artes. La beca me marcó estéticamente, ya que absorbí los conceptos del teatro barbiano. Al principio me costó incorporarlos. Fue un mes de trabajo muy intenso; lo llamaría mi "colimba teatral". Fue muy fuerte para mí descubrir lo codificado y el entrenamiento.

#### —¿Y cómo aplicaste todo esto en tu medio?

— Cuando volví a Mendoza seguí explorando a (Eugenio) Barba a través de sus libros. Traía la cabeza quebrada y estaba muy movilizado. En quince días monté **Bizcochos mortales**, donde indagué en el grotesco pero también en el reciclaje como poética, en el concepto de secuencias de acciones, y en lo coreográfico como núcleo narrativo. Fue algo muy novedoso por entonces. Obviamente todo esto tendrá un correlato pedagógico tanto en la Escuela de Teatro como en el grupo Cajamarca. Paralelamente a mi beca, otros profesores del equipo docente de la facultad se perfeccionaron en Cuba y Alemania. También en ese momento fue importante para mí tomar contacto con Vilma Rúpolo, que me facilitó un acercamiento a la danza. Yo valoro mucho la idea de grupo porque mis descubrimientos y crecimientos siempre han ido de la mano de un grupo o un equipo.

#### —¿Cómo te las arreglás con las distintas tareas que tenés que cumplir?

— Creo que esta ha sido mi mayor inteligencia, la de articular varios roles, que por suerte he cumplido con placer: director, actor, pedagogo, gestor, productor, investigador, lo gremial. El rol del teatrista me gusta mucho y se ha ido perdiendo. Una persona que, más allá de los roles, genera y produce el teatro porque el teatro le pasa por el cuerpo.

#### —¿La realidad mendocina te ha llevado a hacer todo esto?

— Sí, pero creo que, en general, grandes directores como (Peter) Brook lo hacían.

#### —O Moliere...

— Sí, pero hablemos de uno más actual. Él proponía la obra, ponía plata, laburaba en otra cosa para los ensayos, estudiaba cine. Creo que hasta que aparece la plenitud de una profesión y de un rol fue, es y será una ley estar en todo. Aparte, es algo placentero, porque el teatro te pasa por los poros, empieza a convertirse en un vicio. Ese vicio da resultado en la medida en que no va separándose en compartimentos estancos.

### UN LENGUAJE PARA CONTAR

#### —¿Qué tiene que tener un material para que lo dirijas?

— Hoy te puedo decir con cierta madurez que me interesa el cuento. Hay obras que te flechan y te movilizan, como me pasó con **Historia de una cara (Camaralenta)**, de Pavlosky, porque la relación de esos tres personajes me conmovió y merecía contarse. Yo creo que, en el fondo, el teatro es cuento. Esto es algo que estoy tratando de conceptualizar y de demostrar, tanto desde un punto de vista epistemológico como metodológico. El mismo Grotowsky lo defiende; para él, el teatro era narración. El siguiente paso es cómo narrar. El teatro es un lenguaje para contar. A veces un cuento pequeño ha dado muy buen resultado. Por ejemplo en **Menú de náufragos**: tres tipos que están en altamar tienen hambre y se terminan por comer entre ellos. ¡Fijate qué cuento!

#### —Y qué analogía...

— Aparte de las analogías, me interesaba jugar con la tensión del relato: ¿se lo va a comer o no se lo va a



comer? En esto descubrí lo que decían todos los grandes directores y maestros que han estudiado las teorías de la recepción, y coincidido con ellos en que hay que instalar una pregunta y generar una expectativa para que algo suceda. El espectador debe quedarse a ver qué pasa. Últimamente estoy en crisis con el tema. No se si atribuirlo a la dramaturgia en general o si es un problema mío pero, hoy por hoy, me cuesta mucho encontrar qué quiero decir. Sin embargo, puedo decirte que el tema histórico ha sido bastante constante en mi obra, basta repasar mis trabajos con **Santa Juana de América** donde, si bien el tema ideológico y el rescate histórico fueron elementos muy fuertes, había una historia no contada sobre la Revolución de Mayo y estaba el tema de las guerrillas en el norte del país que marcó mucho. Luego hice **¡Ladran Che!**, de Carlos Alsina, que era una interacción entre El Quijote y El Che, y **Ardiente paciencia**, mi acercamiento a Neruda. No descarto que vuelva a hacer algo en esa dirección.

**–¿Encontrás esto en otras formas narrativas que no sean específicamente teatrales?**

– Sí, con mi grupo hemos llegado a una conclusión luego de revisar mucho material dramático: nunca encontrás lo que realmente querés decir. Aunque nada de lo que está escrito me seduce real y completamente, en ciertos relatos sí podés encontrar cosas que son interesantes. Esto me pasó con **La violación de Lucrecia**, un relato shakespeariano, anterior a sus grandes obras, en el que el autor cuenta la génesis de una violación pero donde aparecen también connotaciones muy potentes sobre el poder y el manejo del poder: un rey que viola a la mujer de uno de sus generales y luego arma todo un argumento para defender su accionar; él puede porque puede, porque es poderoso. Lo que más me interesa es cuestionar el por qué puede. En esta misma dirección está **El aumento**, un texto del Jacara Teatro y Cajamarca; es una obra netamente narrativa con grandes monólogos, y escrita en verso, en la que no hay grandes acciones dramáticas.

Los tres trabajos pasan por el eje de la narración y con ellos quiero conjugar lo hecho en mi experiencia pedagógica con la dirección: comprobar cómo funciona

el cuento en el teatro. Actualmente, estoy tratando de concebir una idea y un espectáculo a través de los cuentos. Por aquí pasa hoy el eje de mi trabajo y no tanto por tomar literalmente un texto dramático.

**– Además del cuento, ¿te han seducido otras formas narrativas?**

– No, el cuento por sobre todo. Yo soy una persona muy ansiosa y mi necesidad pasa por algo bueno, corto y rápido. Me cuesta mucho lo dilatado. Esto lo aprendí en Chile donde hice un master en dirección. Lo menciono no porque me haya hecho mejor director, sino porque me permitió llegar a materiales teóricos a los que no había tenido acceso, y sobre todo entender la potencia de la materialidad en la escena: la escena es lo que se ve. Hay que cuidar y prestar atención a lo que está sobre el escenario y a cómo está. La lúcida apreciación de Brook cuando decía que todo es posible en el teatro pero no de cualquier manera, tiene que ver con esto: cómo se ubica el actor en el espacio, qué se pone en el espacio y, sobre todo, qué puede suceder que a mí me convoque la atención.

**– Y llegar a una orientación de la atención del espectador, como decía Grotowsky..**

– Exactamente, el espectador de profesión. Oriento mi cátedra de dirección desde este punto de vista, el del espectador profesional, aunque obviamente hay un oficio de qué mirar. Yo trato de mirar las múltiples relaciones posibles, a veces ocultas, que puede tener un personaje respecto de los otros elementos de la escena.

**– Luego del texto, ¿cuáles son los pasos en el proceso de dirección?**

– Lo siguiente pasa por el tema de la materialidad. Tiene que suceder algo que de alguna manera me conecte con la convención del teatro sin perder la referencia. En mi último trabajo, **Extraño juguete**, de Susana Torres Molina, busco una imagen que tenga una resonancia en el colectivo social como es la de dos mujeres patinando en un piso encerado que realizan una acción para nada cotidiana, como el hecho de que una persigue a la otra con una tijera de cortar pasto. Ahí aparece un germen de teatralidad desde una materialidad: el patín, la tijera, las actrices y sus acciones. Aquí se pueden empezar a plantear preguntas:



¿por qué la persigue?, ¿por qué la quiere agredir con la tijera de cortar pasto?

– **¿Considerás que el conflicto sigue siendo un elemento indispensable?**

– El conflicto como elemento de la estructura dramática es una excelente herramienta pedagógica para la formación del actor, pero ya se ha superado. Como dice (Luis de) Tavira: cuando el teatro trasciende el nivel de lenguaje y empieza a ser un arte, evidentemente el conflicto se puede descubrir en una imagen, en las contraposiciones entre el silencio y el sonido, en una textura. En estas oposiciones hay conflictos. No pasa por el conflicto arquetípico entre dos sujetos. En esto me acerco más a los opuestos que se dan más en la música o en la pintura. Sí creo que hay juegos de planos que generan conflicto, en los que me interesa descubrir la tensión que genera atención, de alguna manera. También aprovecho las limitaciones que me presenta el lugar, de las cuales he sacado teatralidad, como la plataforma de **Menú de naufragos** de la cual no se podía salir.

– **¿La materialidad de la que hablabas puede tener distintas formas?**

– Obviamente. Y dentro de esa materialidad me ha influido mucho el tema del embalaje kantoriano y este tratamiento del objeto en escena. Puedo confesarte que sigo teniendo una matriz clásica, en cuanto a que no concibo lo dramático desde un formalismo absoluto. No me termina de llenar el teatro que se transforma en forma nada más, y en el que no existe la construcción de un deseo por parte de ese sujeto ficcional. El otro gran debate, que para mí es una duda, es la composición o no de ese sujeto ficcional. Si bien yo definiendo un teatro de personajes y de creación de ficciones, respecto del trabajo del actor se ha instalado un nuevo punto de vista, muy influenciado por el cine y la televisión, basado en el despojo y el descenso de los niveles de caracterización; el no-personaje y la no-actuación, en una tendencia hiperrealista. Ojo que he visto trabajos maravillosos en esa línea, pero hoy no termino de comulgar con esto. Sin embargo, me parece muy interesante y no dejo de pensar que, como actor, me gustaría lograr esos resultados. En mi caso, siento una mochila,

porque no puedo despojarme de un exceso de teatralidad y de una matriz cercana al muñeco que tengo.

– **Afortunadamente, como dice Patrice Pavis, existe una teatralidad denegada y otra subrayada como las dos caras de una misma moneda...**

– Sí, hay textos que exigen diferentes cosas: algunos sólo podés concebirlos desde esta subactuación, como dice Masliah, y otros te piden otra cosa. En el teatro que yo concibo hay una pulsación vital que pasa por la construcción del deseo. No creo que necesariamente haya que construir el teatro con la estructura clásica del conflicto y las circunstancias, pero sí creo que el espacio, el color, la textura, las formas, te generan una tensión que debe pasar por el cuerpo del actor y mantener entretenido al espectador. Allí descubrís otras zonas de conflicto; por ejemplo, el actor y el espacio en relación con un objeto. Nosotros debemos ver esa lucha vital en el cuerpo del actor para que el espectador se sienta atento.

#### **DE LA METODOLOGÍA A LA ESTÉTICA**

– **¿Cómo trabajás y negociás con los otros signos del hecho teatral?**

– Yo me planteo una teoría a demostrar: creo que esta obra, esta historia, es esto y pasa por acá. Nunca quedás conforme. Lo difícil en la tarea del director es seleccionar los materiales y tener que tomar una decisión.

– **¿Y te has sentido caprichoso en ese sentido?**

– No, para nada. Coincido con Brook en que lo interesante es tener esa capacidad de romper. Puedo tener una muy buena idea pero si la obra necesita otra cosa, o aparece algo mejor, la buena idea se debe sacrificar. No creo que haya una matriz estética única en mi caso. Hay directores que buscan el perfeccionamiento de una mirada del teatro que ya establecieron. Otros son más eclécticos. Yo me situaría en este segundo grupo porque cada material me genera un universo en sí mismo. Repito matrices en lo metodológico, en lo que uso para provocar teatralidad en el actor como, por ejemplo, los juegos de relaciones. Nunca lo hago desde una mirada preconcebida por mí, y esto también es metodológico. Poco



Escena de "Menú de Naufragos"



a poco voy logrando que lo metodológico se transforme en estético.

– **¿Cómo sería esto?**

– Por ejemplo, una matriz metodológica en la que creo es que una estructura de relato me plantea equis cantidad de planos de investigación de relaciones: a este personaje algo le pasa con el otro, con el espacio, con su ropa, con sus objetos, con su discurso y allí es dónde que hay que investigar. Todos estos niveles de investigación de relaciones los genera una estructura. Yo creo en la postura de que hay una estructura en la obra de arte, pero una estructura entendida como relación de partes. Por eso no dejo de investigar metodológicamente la relación de las partes para, desde allí, descubrir el material estético. Indiscutiblemente, las matrices metodológicas devienen en uno o varios resultados estéticos. También me explayo en la investigación de la acción hacia otras zonas, como lo codificado y lo coreográfico, o bien a la musicalidad como núcleo narrativo. Hemos resuelto escenas desde lo coreográfico dentro de la narración, por ejemplo en *Frida*.

– **¿Siempre con la idea del cuento como elemento organizador?**

– Claro. En lo personal sigo trabajando en el redescubrimiento de las posibilidades de la dramaturgia desde lo narrativo y poniendo el énfasis en que el teatro se parezca al cuento, en el sentido de recuperar esta capacidad de síntesis que el cuento tiene. Si bien todos sabemos que el teatro es condensación de la acción, no todos lo aplicamos a la hora de producir o escribir teatro. Entonces ves espectáculos dilatados donde el cuento es chiquito y pobre, y el resultado eterno. La idea es poder encontrar un teatro que desde lo dramático nos conecte con las mejores condiciones y cualidades de la narrativa breve: nunca ataca por el final, siempre te genera una pregunta y la resolución es rápida y, además, te sorprende. La idea es concebir una puesta donde las estrategias del discurso tengan que ver con la estructura del cuento breve, del cuento de alto impacto.

## PRESENTE Y FUTURO

– **¿Cómo se presenta el 2003?**

– Salí seleccionado en segundo lugar para dirigir la convocatoria que lanzó la Comedia Municipal (un proyecto de montajes rentados por la Municipalidad de la ciudad de Mendoza cuyos directores y actores se eligen por concurso público. La primera producción será **Nuestra Señora de las Nubes**, de Aristides Vargas, con dirección de Walter Neira; luego le seguirá el proyecto de Arrojo) con **Democracia en el bar**, de Leo Masliah. También, y después de mucho tiempo, voy a volver a dirigir un espectáculo infantil, un viejo proyecto que se llama **El soplador de estrellas**, de Ricardo Talento, con dos compañeros que se han incorporado recientemente a Cajamarca: Verónica Noni y David Maya. Hay otros proyectos donde el humor será muy importante y donde trabajaría como actor; uno es **Neuróticos on line**, un desafío de dramaturgia porque hay que llevar al teatro e-mails escritos por Rudy y Pescetti. Allí actuaría con Daniel Posadas y la dirección sería de Claudio Martínez. Además estamos con el proyecto de **La violación de Lucrecia** y tenemos en carpeta **Cajamarca**, aunque no creo que podamos hacerlo, al menos este año. **La violación de Lucrecia** es otro desafío de dramaturgia muy grande. Generalmente la escritura me lleva mucho tiempo; es más largo ese proceso que el de montaje propiamente dicho.

– **¿Compartís ese trabajo con los actores o es un proceso que sólo te compete a vos?**

– Yo asumo la responsabilidad de la dramaturgia final pero va siendo un producto de mucho debate acerca de lo que queremos, y de cómo vamos sintiendo la construcción del discurso. También continuaremos con los talleres que iniciamos el año pasado, donde ya estrenamos **Cada cual tiene sus penas**, un espectáculo bien fragmentado que partió de la estructura del cuento y al cual le respetamos el trayecto de lo formativo-pedagógico que encierra. Cada actor fue desarrollando un discurso a partir de la música como estímulo, y armó un cuento personal que luego se articuló con el de los demás para dar como resultado una historia de amor marginal. También tengo ganas de escribir. He escrito algunas cosas pero tengo que animarme a montarlas porque cuando escribo no hago nada de esto que digo, porque no se puede escribir con tantos condicionamientos. Tengo propuestas para ir a dirigir a La Pampa y a San Luis y, tal vez, para dirigir a Ernesto Suárez en **A la sombra de Juan Tenorio**. En fin, el año es corto y veremos cual proyecto se concreta.

José Luis Valenzuela / Salta / Neuquén

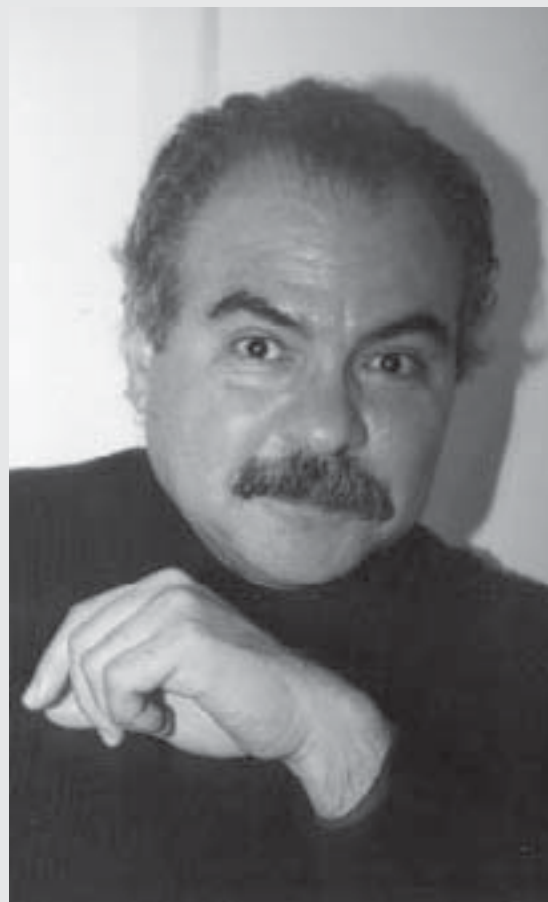
## Cómplices de un teatro que murmura

Por Silvia Villegas\*

*En entrevista con José Luis Valenzuela se develan lugares poco comunes de la dirección teatral contemporánea. Su mirada transversal sobre los sentidos convencionales, y las definiciones poético-existenciales con las que explora su quehacer, funcionan en el marco de la conversación estableciendo marcas y lenguajes propios de la relación actor/director/público, interacción triangular básica del aparato teatral.*

*Valenzuela reúne en su modalidad de dirección una serie de itinerarios que van desde el estudio de la física y la matemática a una relación con el teatro que lo "envenenó desde muy joven" en su Salta natal, pasando por el exilio en México y el desarrollo como teórico y director, ligado simultáneamente a las universidades y al teatro independiente en Córdoba, en el Comahue, en Rosario. Valenzuela se referencia no sólo a su propia experiencia sino que emparenta sus formas de encarar la dirección con la modalidad de trabajo del cordobés Paco Giménez, en la que encuentra un modo teatral que ha desentrañado en **Las piedras jugosas**, libro de próxima edición, donde reflexiona sobre la tarea de laboratorio que Paco desarrolla con sus actores.*

*Esta entrevista fue propuesta en torno a su hacer artístico e intelectual como director. No se trata de un juego de palabras sino de un juego de sentidos, propósitos, intenciones, deseos que le permiten configurar a los actores como cómplices y a la ética que allí lo sitúa como sacrílega.*



\* Silvia Villegas es docente e investigadora.

## UN DIRECTOR QUE ESCRIBE LIBROS

*– Propongo para comenzar la entrevista el eje escritura/dirección: tanto en Antropología... como en Las piedras jugosas analizás y formulás conceptos en torno a la dirección que, aun refiriéndote al trabajo de otros directores, resultan reflexiones que te preparan para asumir el trabajo del director; es un tiempo de escritura que anticipa tu proyecto de director y un tiempo dedicado al trabajo con actores.*

– Escribir algo es completamente análogo al trabajo de crear un espectáculo. Parecen excusas, parece que estuvieras disfrazando un momento de esterilidad creativa pero sinceramente no lo siento como tal, a veces son momentos de una curva. Ahora me siento muy disconforme con lo que estuve haciendo como director: mejor me pongo a escribir respondiendo a una necesidad muy fuerte, que para mí es completamente continua y es la misma que me lleva después a laburar con actores. No siento el corte ni tengo la sensación de que me estoy retrasando, sobre todo cuando escribo; hay veces en que uno siente que se está quedando o que el tiempo corre y que no está haciendo lo que tendría que hacer, pero en este caso sigo siendo director, continúo sintiéndome en la tarea de dirección. Son como momentos de la respiración, ya que la materia con la que uno trabaja son rebeldías de distinto tipo: la de la página y la de los cómplices humanos con los que uno se tiene que juntar para un espectáculo, para un trabajo de ese orden. Por ahí siento que me da más satisfacción, o tengo la sensación de estar más conforme con lo hecho, cuando escribo que cuando dirijo. No me satisface en lo absoluto casi nada de lo que hice; casi siempre estoy pensando en darme una oportunidad a ver si hago otra cosa. El producto del trabajo como teórico entra de una manera medio subliminal, no me guía en lo absoluto de forma consciente ni mucho menos -estoy muy lejos de eso-; me determina más la presencia de la persona con la que estoy trabajando.

*– Veo una diferencia entre la escritura y el diseño de una puesta teatral desde que nace hasta que*

*se convierte en espectáculo: la primera es una tarea acotada y solitaria, que concluye en la edición del libro; la segunda es abierta y está en interacción con otros, está abierta a la próxima función, a la próxima revisión, a volver a trabajar la misma dramaturgia con el mismo grupo o a hacer lo mismo con otros. La escritura es el acabado absoluto; una puesta teatral es el no-acabado.*

– La diferencia está en mi propia actitud: entro a un proyecto teatral con la mente muy en blanco y, por eso, la dificultad de la elección o de la conformación del grupo de cómplices por ahí tiene que ver con los tiempos y las expectativas que cada uno dispone, porque a veces se está sometido a presiones que complican bastante la vida; no sólo presiones de tiempo sino de la ocupación de cada uno. En general en las grandes ciudades tenés el problema de que muy difícilmente podés laburar con un actor que esté sólo en ese proyecto, están en mil cosas más, corriendo de un lado a otro. En la provincia tenés la contra de que, como no tenés nada que te empuje, tenés que crear la energía desde adentro; o sea, disponés del tiempo y la posibilidad y la gente te puede dar un crédito mucho más largo, pero te podés quedar diez años en eso, que es preliminar. Cómo resolver esas dos cosas es lo que a veces complica los momentos en que uno está en condiciones de dirigir o de hacer algo que interese verdaderamente.

– Yo entro en blanco con la fe, se podría decir, de que todas esas cosas que uno estuvo leyendo, picoteando, toda esa historia que viene detrás, me irá resolviendo los problemas que aparezcan, problemas que te va a plantear más que nada el actor, el grupo que está ahí. Es decir, cambia la materia prima con la que uno hace la elaboración, allí estaría la diferencia. Suponiendo estas otras figuras monstruosas al lado -los grandes directores-, lo mío es ser un director que escribe libros y que, por ahí, en la vida hará uno o dos espectáculos, pero bueno, esa es la marca que uno lleva.

## EL FUTURO EN LA PERIFERIA

*– Te interesan los sucesos en la periferia y te reservás, además, un lugar periférico; la densidad de tu escritura es el resultado de un cierto anacronismo, que es una manera de periferia temporal, y la complejidad que proponés a la definición actoral también resulta de una concepción periférica de comprender el teatro...*

– Para responder a eso necesito deslindar periferia de la marginalidad como un disfraz del actor, o de la gente de teatro. No me gusta la marginalidad en el sentido de disfraz, porque tiene que ver con todo un folclore. La marginalidad no es una cosa con la que me sienta cómodo ni mucho menos. Desde luego, acepto lo marginal como el mismo impulso que, a nivel temporal, me hace ser anacrónico en la escritura; eso que recién vos señalabas. Un escritor viejo -y lo mismo pasa con el teatro- tiene la paradoja de estar amenazado y de darse vuelta a todo lo contrario: es justamente esa vejez del teatro la que le abre un futuro. Creo que con la periferia pasa exactamente lo mismo. Por ahí, en el prólogo a **Las piedras jugosas** hablo de la primera impresión que tuve con La cochera (teatro fundado por Paco Giménez); tuve la certeza de que en la incomodidad de esa sala para nada acondicionada te estaban dando lo más importante que había pasado en años en el teatro argentino, la certeza de que desde esa periferia estabas en el centro del futuro. Es paradójico, porque uno hace una apuesta mayor a esa periferia porque sabe que el centro va a estar ahí; hay una certeza de que esto es lo que permitirá que dentro de unos cuantos años -a lo mejor no muchos-, la máquina teatral siga andando. Por eso, a lo mejor, sea una marginalidad muy soberbia. En los ochenta puteaba con el famoso rollo de la identidad, del teatro de las regiones y todas esas cosas...

*– Trampa en la que se cae muy a menudo porque hay un folclorismo social contagioso, teñido de obligación y respeto político...*

– Es una cierta trampa de palabras donde uno cae a veces... Me acuerdo que cuando volví de México tenía la sensación de que había todo un movimiento restaurador -

en parte el teatro político, un poco lo que fue Teatro Abierto- muy alentador, pero también muy afectado de la cosa regionalista. Se pedía que el teatro fuera regional, que hablara de temáticas regionales. Lo peor es que uno sabe que hay un rasgo, como un jirón de verdad en esa demanda, porque hay una cosa que uno toca como suelo firme o suelo importante, fuerte y poderoso, pero la palabra con la que uno lo designa ya está tan cargada de fascismo, de nacionalismo... Entonces, ¿cómo salir de esa trampa lingüística? En ese momento yo hablaba mucho de "teatro situado" en vez de "teatro regional", porque entiendo al teatro situado históricamente, no geográficamente. Es hacerse cargo de una historia y desde ahí hacer un suelo. Lo que resulta de eso puede ser muy poco reconocible como lo folclórico o los colores de la patria.

**– Así sería el Teatro de las dos lunas en la Patagonia: de pertenencia a una historia más que a una geografía.**

– Cuando fuimos con Las dos lunas al primer Festival Internacional que hubo en el '97 en Buenos Aires, había mucha gente que había ido a vernos porque figuraba en el programa como "Teatro de la Patagonia". Ahí nos encontramos con un tipo que era productor cultural en San Pablo; terminamos la función y al otro día nos encuentra en un hall y dice: "Yo fui a ver la obra pensando cómo sería el teatro de la Patagonia y me encuentro con un teatro tremendamente informado, como si hubiera sido hecho en Estados Unidos o en Europa". Es decir, lo contrario de la excusa del folclore: "Yo soy simple, soy de la tierra", como Los Nocheros, que subrayan la tonada salteña y dicen que hacen choripanes en un estudio de grabación en Los Angeles; variaciones sobre el marketing, que le dicen... Porque el nacionalismo o el regionalismo, cuanto más declamados, más sospechosos; es como decía Graciela Ferrari cuando hablaba de los grupos que venían a los festivales con su obra "típica", subrayando el color local: "No hay manera de disimular la ignorancia teatral que tienen porque con la excusa de que traen lo regional pasan por auténticos y meten gato por liebre".

La actitud opuesta a este folclorismo fácil es la que se puede ver en un trabajo como el del tucumano Jorge Gutiérrez, por ejemplo, o en la música, en una obra como la de Dino Zaluzzi. Entonces lo que uno asume es el desafío de que, así estés en el culo del mundo, en Chañar Ladeado o en Amsterdam, el teatro tiene una historia en el hacer y en el pensar, una historia práctica y teórica por la que, si no pasaste, tal vez estés haciendo otra cosa, tal vez no es teatro sino un pasatiempo para gente que está al pedo o para señoras gordas.

Nos permite pensar no una esencia-teatro, ni el teatro como si fuera una unidad de sentido histórico, sino tantas definiciones de teatro como teatros existan. Estoy de acuerdo con que el esquema geográfico es pobre o intencionado como nacionalista, patriótico, regionalista; todas esas son cáscaras, confusiones. Pero hay un teatro de legitimidad antropológica con una palabra de ritmo propio, con una cadencia que es un modo de hacer teatro.

A eso me refiero. El tema es el de la traición de las palabras, por eso digo lo de la identidad críticamente, porque son cosas que están tan cargadas de otros colores que no sirven para designar el suelo donde uno se para y que te cuesta años de construcción minuciosa, un laborazo tremendo, absolutamente anónimo la mayor parte del tiempo.

**– El anonimato, la soledad, el trabajo entre pocos es muy anti-teatral, cuando el teatro tiene como condición fundamental la existencia de equipos y requiere de una interacción permanente.**

– Hay que ver la historia del teatro: siempre fue consagrada por gente que entró desde la locura, entró con cosas

que no eran teatro. Si no, es como una cosa incestuosa que se va apagando muy rápido. El teatro no sostiene como sistema cerrado. Ahora estoy por laburar en un libro sobre Bob Wilson. De él me atrae mucho cómo subvirtió la experiencia teatral al trabajar con gente discapacitada, por ejemplo. Por lo general se piensa que el teatro es el que va a nutrir a los que andan un poco baldados por la vida, es decir, el teatro como terapia, cuando en realidad acá pasa todo lo contrario: es un autista o un sordomudo el que cambia el teatro y hace que la institución teatral gire para otro lado. Y eso es muy bueno porque se trata de una marginalidad que no sólo no es asimilada, sino que cambia la relación de fuerzas. Creo que eso es lo que hace la historia; esa gente es la que hizo que esta maquinaria siga andando y por eso nadie sabe por dónde va a venir la nueva renovación. Eso es la soberbia marginalidad.

**– Pero la condición periférica también puede ser un concepto multiabarcador que suponga prácticas y modos de interacción cultural particulares....**

– La condición periférica o marginal es, como se sabe, la persistencia en una zona inarticulada de la práctica teatral. Si la comparamos con la franja de los grandes nombres es ejercer un teatro menor, en el sentido en que Deleuze y Guattari hablaban de literatura menor. Y que no tiene por qué ser considerado como la antesala o el esforzado tránsito hacia un teatro consagrado; es perfectamente posible mantener la propia tarea en la franja en la que el teatro murmura sin que disminuya en nada el rigor de su ejercicio; es desarrollar minuciosa y sostenidamente la propia actividad en estado de manuscrito. Soy el que todavía llena cuadernos con letra apretada, muchas veces





Grupo Las Dos Lunas (Neuquén)

ilegible, que muy rara vez transcribe en la PC sus notas en estado de borrador proliferante, y que de vez en cuando se da a imprimir. Es claro que el teatro murmurante es casi inconsumible puesto que, parafraseando a Ehrenzweig, el placer estético sólo se adhiere a las configuraciones canónicas que en un determinado momento el teatro consagrado proyecta sobre las formas inarticuladas del (mayoritario) teatro periférico. Sin embargo, el teatro cerraría su historia si no echara mano a lo que trasciende sus fronteras; la periferia es entonces el centro futuro si, finalmente, importara alcanzar esa Meca.

## LA GUERRILLA POR OTROS MEDIOS

**– Aun con ese reconocimiento crítico, hay en vos una definición de salteñidad, un contenido andino.**

– Sí, teatralmente hablando, estuve en Salta en dos etapas: primero cuando empecé a incursionar en el teatro y después a mi vuelta de México. Finalmente me fui de allí muy peleado con mis colegas. Me acuerdo que tuve amenazas de muerte; no sé si iban en serio, pero en una última entrevista que me hicieron en Salta aludía a cómo eso del teatro de zarzuela y magia retrasaba la llegada del

teatro pos-Revolución Francesa a Salta; además, el título del reportaje decía “El teatro en Salta tiene un destino común: la nada”. Y un productor de ese tipo de espectáculos me amenazó de muerte. Había estado cinco años ahí y me di cuenta de que fueron sólo de desgaste.

**– ¿Cómo te pusiste en contacto con una mirada no salteña estando en Salta? Porque veo a Salta históricamente muy ligada a Córdoba, a Santiago del Estero, a Tucumán, a Cochabamba, hasta a Ayacucho; en una línea extendible de correspondencia en todas esas formas de pensamiento, apartándonos del regionalismo romántico, como una intelectualidad diferente emparentada con una definición de arte que circula por ahí.**

– Seguro, se tiene la impresión de que por allí no ha pasado todavía la Revolución Francesa, como dije recién. Quizá uno sea el último en notar la inevitable marca de pertenencia que lleva y necesita que se la marquen de afuera, y ahí te das cuenta de que la llevás. Mientras estás en Salta sos casi yanqui; cuando salís, todo el mundo se da cuenta de que sos salteño. Yo empecé en el teatro en una etapa vinculada a la derrota militante de los setenta, en el '77, y casi que pasé del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) al teatro que, para mí, era la guerrilla bajo otra forma, era como seguir combatiendo pero para adentro. La primera experiencia fuerte que tuve fue en actuación, con un actor muy talentoso -Cástulo Guerra, a quien podés ver en papeles menores en películas como **Terminator II** o **Los sospechosos de siempre**-, que vivía en Nueva York desde el año '62 y a quien, como seguía teniendo su familia en Salta, Claudio García Bes -mi primer director, en esa época a cargo del teatro universitario- le había pedido que diera un taller cuando fue allí de vacaciones, en julio del '77.

**– De Salta a Nueva York, una relación rara.**

– Sí, él era salteño y ya antes de irse era un actor formado -había estudiado y trabajado en Tucumán-, pero venía con toda la cosa de la vanguardia neoyorquina, que era muy fértil en ese momento, y nos sacudió; era un cacho de oxígeno que venía así de golpe; muy fuerte para alguien como yo que

además era físico, que había pasado mi vida entre ecuaciones, viviendo del cuello para arriba. Ahí confluían todos los deseos y tentaciones de años anteriores.

**– ¿Cómo es el clivaje exacto de un chico que hace su proyecto profesional y entra a física pero engancha simultáneamente con el teatro? ¿Cómo llegás a esa cultura teatral?**

– El bicho me picó en el secundario; durante la vida universitaria había uno que otro taller. Qué curioso lo que va a aparecer acá... Yo estaba inscripto en filosofía, estudiando simultáneamente ingeniería química, y me asomaba por algún taller teatral convocado por otros alumnos de filosofía. Era una cosa muy amateur, con gente que quería trabajar sobre Stanislavski. Eso duró unos meses. Después ya seguía con lo mío, estudiando, laburando, y -esto es lo curioso en términos de coincidencias- en el año '74 apareció Mary Bluno que fue a dar un taller en torno a la creación colectiva. Tengo los libros comprados en ese momento, compré también Artaud... Yo estaba en épocas fuertísimas de semi-clandestinidad, como docente de matemáticas en una escuela rural, una época peligrosísima, jugada, riesgosa. Y ese año vi **Contratanto**, una función del LTL (Libre Teatro Libre, de Córdoba) y me voló la cabeza; dije “¡La puta! ¡Qué polenta!”. Además, yo docente y viendo **Contratanto**, una obra que justamente trataba de la educación. Era, claro, una situación fuertísima, muy marcante. Pero Mary Bluno pasó también fugazmente por Salta y, aunque dejó gente que quería seguir con la cosa, tampoco tuvo continuidad, no había una cabeza que pudiera llegar a conformar de eso un grupo.

**– Una definición artística latinoamericana: la maestra itinerante que, si bien no desarrolla un programa, deja una marca, siembra algo que permanece; porque los exilios, las persecuciones, la muerte interrumpen los procesos y hay que hacer todo ya, porque mañana no sabés.**

– Me acuerdo de los ejercicios que hacíamos con Mary, el lugar, cómo era, como si fuera la semana pasada... Después, mucho tiempo más adelante, cuando escribí sobre el LTL, reconstruí ese tipo de teatro casi vivencial-

mente porque esos ejercicios que hacía es lo que quedó en mí como en stand-by profundo. Y eso que fue en el '74... La experiencia de ver el LTL fue muy marcante. No veía teatro, llegaban muy pocas cosas a Salta o no me enteraba. Incluso Cástulo -que fue para mí como el primer formador más estable, más fuerte, más definitivo- había presentado un unipersonal en otra de sus visitas, en el año '76, y recién lo conocí en el '77 con esta experiencia más directa vivida en primera persona, casi escindida de la situación de espectáculo. Me acuerdo que el día que le hicimos la despedida, una cena en un restorán muy de barrio, muy lejos del centro que tenía un piso arriba, salimos y la cana nos agarró a todos, nos puso contra la pared, pidieron los documentos porque éramos más de tres. Esas situaciones reforzaban para mí la noción de dónde estaba el teatro, mi teatro: nunca perdí de vista que seguía siendo lo mismo que me había llevado a esas incursiones por la militancia dura, y dije "Bueno, ando salvando el pellejo, tengo que terminar unas cuantas cosas y me voy del país lo antes posible, a buscar la continuidad de esta peste, de esta enfermedad". Esta marca a la que veía como definitiva, y ya en Salta tenía poco que hacer.

**– Es todo un principio de desarrollo ético, porque esa concepción existencial es la marca más fuerte de la lectura trotskista.**

– Sí, sigue siendo la guerrilla por otros medios. Ahí hay una ética, la de la militancia dura, que es fundante y que después se disfraza de otras modalidades, de otros estilos y búsquedas. Pero además pensaba lo distinto que fue el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) de los Montoneros; a veces se los mete a todos en una misma bolsa pero por ahí pasaba también una ética muy distintiva, muy de intransigencia; nada que ver con el populismo. Lo que hablábamos recién: una manera de situar cierta lucha o cierto combate sin el color local que se espera que eso tenga, sin el folclorismo nac and pop.

Ese origen aparentemente tan alejado del teatro, que después se siguió canalizando por el lado de la dirección de una manera bastante accidental porque mi interés era ser actor, da para más de un punto de contacto. Y, de

hecho, esa experiencia iniciática me pasó por el cuerpo antes que nada; después seguí haciendo en Salta un par de experiencias como actor con García Bes, luego me fui a México, pero tenía la sensación de que el rol de director no me cabía en lo absoluto; me parecía que no era eso lo que pretendía. Después, el hecho de asumirme casi como un autodidacta, de tener que ir tomando de aquí y de allá en una formación completamente asistemática y, como siempre sucede, esa instancia de decir "Bueno, me voy a poner a enseñar a ver si aprendo más", me fueron metiendo de a poco en tener que manejar, conducir un grupo. Es decir que, sin querer, ya me vi poniendo en escena una obra, siempre como a título de ver hasta qué punto servían ciertas intuiciones en lo actoral y en lo técnico.

La primera experiencia como director fue hecha en estos términos en México; estaba trabajando sobre la posibilidad de desarrollar una técnica de improvisación que permitiera la aproximación al texto escrito y tomé, a modo de ejemplo, **Saverio el cruel**. Era un grupo de actores mejicanos haciendo arte; eso era bastante raro en la UAM-Iztapalapa (Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa), donde yo estaba haciendo una maestría en Filosofía de la Ciencia. En ese momento no lo veía como algo definitivo; me parecía que tenía que volver luego a la actuación, pero después, a lo largo de la década del ochenta, ya se fue haciendo cada vez más irreversible; creo que la última vez que actué fue en el '87. Ahora veo que las marcas de la periferia son constantes.

Esa búsqueda fue teniendo después ciertos contenidos que ya habían comenzado a desarrollarse en una serie de líneas de trabajo que, en el año '97, se cortaron porque el grupo Las dos lunas, con el que trabajaba en Río Negro, se fue a España. Luego fue muy complicado reconstituir un espacio; ellos están allá, separados; unos en Cádiz, otros en Madrid. La posibilidad de continuar una línea de búsqueda acá la estoy tomando con la gente de Río vivo, Alejandro Finzi y Javier Santanera. Estoy tratando de reconectarme con esa búsqueda interrumpida en el '97, que tiene que ver con un teatro que a veces llamo hiperrealista porque no encuentro otra palabra mejor; es decir, la explo-

ración de la frontera entre teatro y no-teatro, o lo que está alrededor, donde esa situación ritualizada del espectáculo se torna muy dudosa, muy flexible.

## **LA TRAMA CERRADA**

**– Entonces, frente a esta multiplicidad de formas, ¿cómo explicás tu manera de ser director?**

– Soy, en lo que me concierne, un director irregular que deja sus trabajos en diversos grados de conclusión o de buen cierre. Es una práctica insembradora que se vuelca tanto en un taller de tres días como en la escritura de un artículo, como en una obra estrenada que luego sigue su derrotero soltada de la mano del director, o acompañada por él durante dos o tres años. En suma, es un modo de dirigir que acoge los azares de la perdurabilidad y los efectos impredecibles del propio trabajo, dando lugar a un trazo irregular y multiforme sobre el que no debería pesar la culpa de lo inconcluso. Ese trazado deseante se vuelca, indistintamente, en el escenario o en la página.

**– Aplicás el concepto de teatralidad difusa de Dauvignaud, que también usa Marco de Marinis. ¿Te parece que la barrera que hizo la semiótica desdibujó la función de las otras ciencias sociales, en particular la de la sociología?**

– Volvemos un poco al tema de las trampas que nos pueden tender los términos. Este hiperrealismo al que me refiero no es el teatro invisible, no es la cosa que se funde con la vida cotidiana en el sentido de que no se sabe si ésos son actores o si está preparado como una situación preconcebida; tampoco es una cosa de la participación del público, como se entendía en los sesenta el teatro partici-

pativo. Por el contrario, y casi paradójicamente, es un teatro minuciosamente elaborado a nivel dramático que produce una entrada del público completamente imperceptible, donde la duda se genera en el que mira al compañero que está ahí sentado -que aparentemente es parte del público, que entró con él y de quien, por el suceder dramático, nunca podrá decir si es un actor o no-, pero también se genera en el que está sentado, porque tampoco sabe si éste que está mirando forma parte o no del espectáculo. Cualquier cosa que haga o diga el desprevénido, el inocente, es asimilable inmediatamente a la trama de una forma para nada obstaculizadora sino todo lo contrario, más bien enriquecedora; se trata de construir un entramado de orden dramático tal que permita ese aprovechamiento omnívoro de todo lo que sucede; es todo lo contrario de una matriz o de un tejido vago. No podría pensar que cuanto más laxo sea más asimilado va a ser; es todo lo contrario: es tan cerrada la trama que permite que todo quepa. Esa es la paradoja de este planteo.

**– Una trama cerrada no dejaría tanto salir como entrar tales cosas...**

– Claro, forma parte de estas paradojas que pertenecen a otros terrenos. Lo notable es que con el trabajo que desarrollamos con Las dos lunas durante ocho años todos tenían una información dramática compartida; todos éramos igualmente competentes en ese tipo de tareas que normalmente se delegan en un especialista. Esa escritura, esa condición del actor que se está metiendo en un terreno para el que tradicionalmente no se lo prepara, es lo que permite esa modalidad de búsqueda que quiero reencontrar ahora con Javier, el actor de Río vivo del que te hablé, después de venir trabajando con él desde el '94 en condiciones de horizontalidad, de ir resolviendo el problema de a dos. Mi tarea de director no es en absoluto estar un paso más adelante. Esta es la línea que quiero retomar y volver a poner en curso este año. Pero, si uno trata de abordarlo con más detalle, quizá tampoco veo la diferencia entre el trabajo de escritor o de investigación, la escritura y la dirección. Por ahí me meto en problemas porque me estoy prometiendo volver a la dirección y no sé si alcanzará el tiempo.

Ahora terminé este libro pero tengo dos más encima: uno que estoy haciendo a partir de las clases de Rosario, donde dicto dos materias. Me propuse convertir en libro a la primera que di -Problemática de la técnica de la actuación- y pensé que sería un trámite porque ya tenía los apuntes de clase, pero me di cuenta ahora de que la escritura en limpio me reclama una elaboración muchísimo más densa, más profunda y completamente paralela a **Las piedras jugosas**. Es como si este texto que estoy escribiendo ahora fuese una vuelta de tuerca más al planteo teórico que hago alrededor de lo que es un actor y lo que es un director, pero con mucho más detalle, más precisión, con muchas cosas de las que después me fui arrepintiéndome de haber escrito del modo en que salió para **Las piedras...**; cosas que podría haber tomado de otra forma. Lo mismo me pasa con las clases: me arrepiento después de que las dicté; después quiero hacerlas distintas... Y el otro libro, que me comprometí a escribir para una colección que dirige Jorge Dubatti, es sobre Bob Wilson y me parece fundamental para ahondar en el tipo de preguntas que me dejó flotando **Las piedras...**; me va a terminar de comer el tiempo que en principio pensaba dedicar a la dirección. En fin...

**– ¿Cuáles son las fuentes más importantes para ese libro sobre Bob Wilson?**

– Casi no hay bibliografía en castellano, ese es uno de los problemas. Exige un laburo de traducción paralela a la escritura que puede llevarme mucho tiempo; al tener en parte cierto carácter divulgatorio, más que nada tengo que visitar todo el corpus clásico que ya hay, sobre todo en inglés, pero a la vez quiero ligarlo a mi investigación sobre lo perverso en el teatro. Tomando como ejemplo a Wilson, pretendo situar ahora como una poética esto que en Las piedras... sería una ética sacrílega. Más adelante, y en el mismo sentido, me gustaría trabajar sobre Kantor.

### **ÉTICAS PARA ENTENDER AL ACTOR**

**– Así como hay una ética canónica y una ética sacrílega, también hay una estética oficial y**

**una estética que se constituye fuera de ese programa.**

– De hecho es un terreno muy complejo de intersección de campos. Yo encontré en este momento tres áreas posibles para la ética del actor. Esto estaría relacionado con el hecho de que lo primero que Stanislavski escribió sobre teatro no fueron libros técnicos sino un libro sobre ética, que no llegó a publicar, que se llamaba **El libro de cabecera del actor**. En cierto modo, él lo consideraba como un pre-requisito, pero es un libro un poco engañoso porque está plagado de consejos del tipo de "No llegar tarde a la clase ni a los ensayos", ese deber ser grupal que pareciera más un discurso moral. Si se lo lee entrelíneas, se nota que en el fondo lo que él trata de hacer es crear un ámbito de protección, un ethos en torno a la conservación del deseo del actor. Ya en libros posteriores, en algún momento dice que lo más difícil es provocar la tensión de la creación, la tensión creadora, y que lo más fácil es quebrarla; es muy delicado, es como hacer una especie de cerco protector alrededor de ese impulso que nace a veces en un primer día de ensayo -que puede ser una imagen o lo que sea- y preservarlo a lo largo del proceso para que dé frutos. En el fondo, esa ética remite a la pregunta de cómo reorganizar la propia vida para que lo que fue un impulso de creación no termine siendo un coitus interruptus o se apague al poco tiempo; y por eso insisto en la idea de mantener la llama olímpica cruzando toda la pista hasta que llegue al final. Y ahí aparece la voz del amo, la famosa "master's voice", que es la provocación; es una palabra ligada a lo vocal, a la vocación, al llamado, casi al imperativo, a la "voz interior" que en realidad está muy fuera de uno. Y a eso que te mantiene en vida, darle un hilo. Por eso trabajo sobre las éticas que me parecen importantes para entender al actor, no sólo como un técnico, no sólo como el que sabe hacer.

Tomo estos tres modelos que te mencioné de un previo recorrido por Foucault y sus trabajos sobre la ética de la subjetivación. Pero, después de recorrer sus últimos escritos, veo que hay un punto que tengo que empezar a



trabajar: abordar aquello que destruye el intento de gobierno de sí -que para Foucault sería propio de una ética de la subjetivación a la manera de los antiguos griegos o los romanos -, y ahí los modelos que encuentro vienen del psicoanálisis. Me refiero a las estructuras que en un momento dado Lacan llama clínicas y son las tres maneras en que el sujeto se estructura frente al Otro: o sos trasgresor de la ley del Otro o un obediente incondicional de la ley del Otro, o hacés como si el Otro no estuviera, el Otro absolutamente trascendente. Y ahí encuentro esto que llamo las éticas sacrílegas -la identificatoria y la iniciática-, en conexión con esas estructuras que clínicamente serían la perversa, la histérica y la obsesiva. Esto es nada más que el campo del actor, está dentro del orden de las experiencias del actor. Por otro lado están las poéticas directoriales con las que eso se va a cruzar y que van a determinar, en definitiva, qué sale después en el espectáculo y frente al público. Sobre el director pesa también la cuestión de dónde pone su autoridad, de cómo conduce, y ahí aparece el problema del discurso: cómo dice las cosas, cómo da las consignas. Además de todo esto, estaría la intervención del dramaturgo. Entonces no hay ninguna posibilidad de causalidades unívocas, ni de poder dar explicaciones lineales de nada; el panorama se complica de una manera exponencial a medida que se va incorporando gente o funciones.

**– Mencionás el tema del discurso del director, del habla como una tarea fundamental que define la dirección...**

– Es el tema de la “manipulación”, pero también de cómo el director se queda enganchado en un momento dado en algo de lo que no puede salir demasiado indemne, y que relativiza toda idea de conducción directorial como un acto de poder unilateral; es una manera de conducir al otro que para nada te deja a salvo, no te da ninguna clase de jerarquía. Obviamente estamos pensando en un teatro que no es el teatro comercial, son otros parámetros.

La dramaturgia, cuando no es preexistente y se liga al actor como unidad de producción deseante, supone también al director como otra unidad deseante, desligado de

la tradición de autoridad que la dirección supone, de ese lugar de control ideológico y político.

Pongo en mi último libro como ejemplo el testimonio de dos bailarinas que trabajaron con Bob Wilson que dicen diametralmente lo contrario frente a lo que, visto desde afuera, sería un caso extremo de autoritarismo directorial. Es decir, uno, mirando como un testigo la forma en que el director trata al actor, puede equivocarse mucho con cuál es la naturaleza de ese poder, con hasta qué punto no es unidireccional sino que tiene una reversibilidad.

### **ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE**

**– Como interventor desde el habla en esa construcción, el director estaría en una línea edípica, muy clásica, paternalista cuando acciona el artefacto de deseo del actor. Sin embargo, los actores van a esperar y tienen que esperar el habla porque es una función del director, es un rol que le está adjudicado.**

– El actor en realidad tiene Dos Otros, así con mayúscula: uno es el maestro y el otro es el director. A veces puede ser la misma persona pero, aún en esos casos, uno nota que hay un tránsito en el proceso de ensayo. En el caso de Paco (Giménez), por ejemplo, ese tránsito aparece en la imperceptible transición entre el taller y el ensayo, en el estar pensando en un espectáculo ya desde los primeros ejercicios; entonces, el rol del maestro se parece más al de una madre, interviene mucho más desde el cuerpo, sobre todo en el caso de Paco que hace los ejercicios junto con los alumnos. Porque aunque existe toda una direccionalidad,

toda una cantidad de elementos separadores de por medio, hay también, y sobre todo, una generación de un clima de confianza, de angustia mínima y de posibilidad de autorizar al otro y de que el otro se autorice a hacer cosas.

**– Una erótica de la dirección...**

– Exactamente. O sea que hay una situación más parecida a la de otro/madre y, a medida que va progresando el trabajo van siendo cada vez más rigurosas las intervenciones del director; poco a poco se va notando que aparece el Otro, que ya empieza a soplarnos la nuca y que, sabemos, es el público que nos espera sin saberlo. Y ahí también cambian las cosas, tanto en cuanto a la vivencia actoral como a los modos operativos del director.

**– El tejido se va cerrando, puedo entender un poco más la relación director/escritura como una necesidad de fijar y de contar con otro terreno de autorización; en toda relación sexual hay más de dos...**

– Hay siempre por lo menos tres.

**– Unidad de deseo actor y unidad de deseo director: para que haya tales unidades de producción deseante tiene que estar siempre el otro, el otro es quien va a determinar y quien dictará ese desarrollo del deseo porque aun el actor, si no está requerido, no está convocado, no está siendo deseado.**





Grupo Las Dos Lunas (Neuquén)

—Según los momentos. Acá aparece esto vinculado a lo que hablábamos recién: la casi maternidad del maestro frente a la casi paternidad del director, pero también aparece la pregunta de en qué se funda el deseo. A partir de Freud, esa noción da para muchos desarrollos; de ahí Lacan va a tomar una vía posible, va a hacer del Otro con mayúscula alguien imprescindible para la constitución del sujeto. Ahora bien, ese deseo lacaniano, soportado en la falta del Otro, funciona ajustadamente como descripción del deseo neurótico pero tiene muchos problemas para ser aplicado al “deseo del artista”, para decirlo de alguna forma. Esta objeción se vincularía a corrientes como la de Deleuze o Lyotard, donde se critica fundamentalmente el deseo engendrado por una negatividad, por una falta de ser; para ellos, el deseo es una fuerza positiva que no necesita del Otro castrador para existir —“¿Cómo se puede hablar de prohibición cuando el inconsciente ignora completamente la negación como operación lógica?”, se preguntaba Lyotard—; en realidad, lo que el sujeto necesita son buenas cañerías para que el gas a presión que brota de la caldera del cuerpo no quede bloqueado.

**—No se trata, por lo tanto, de lo que me falta, sino de aquello con que cuento...**

—Claro y creo que entre estos dos conceptos de deseo se juega el proceso, porque en un momento dado la obra sí se empieza a neurotizarse, sobre todo cuando hay que mos-

trarla al público, y la ley empieza a pesar muy fuerte, aun en un modelo de trabajo como el de Paco Giménez, próximo a esa visión deleuziana de la que te hablaba. En el caso de Paco, es clave el modo en que va dando las consignas en los ejercicios. Ahí se podría tomar como clave su concepto de trinidad, porque la idea de trinidad es precisamente una manera concreta de proponerle al actor una “máquina deseante” —o las piezas de una máquina deseante en vías de construcción—, que no sólo se compone de flujos sino también de cortes, como decía Deleuze. No son cortes sintácticos que apunten desde el comienzo a construcciones legibles para el público, a cadenas de acciones significativas; creo que es más bien una puntuación primaria, mínima, que permite continuidades y a la vez corta, dejando simultáneamente un tercer punto como línea de fuga. Creo que esa trinidad —que él utiliza como una forma de intervención, de débil coerción para que el otro penetre en el mundo actoral pero no de manera castrante, bajo la ley de la palabra ni bajo la ley del significante entendido lacanianamente, sino más bien como construyendo esas máquinas deseantes que permiten flujos y cortes a la medida del individuo— es uno de los grandes hallazgos de Paco. Lo que las trinidades permiten, sobre todo cuando se empiezan a articular y a formar rizomas, son máquinas deseantes colectivas, por así decirlo. Creo que esto es lo que más pesa en la poética de Paco y, aun

cuando después vienen los momentos de empezar a recortar y a poner la obra más en forma para mostrarla al público, el proceso no termina; el flujo y los cortes siguen.

En ese sentido, **Oh!** (obra dirigida por Paco Giménez estrenada en 2002) me parece que retoma la historia de La cochera como un capítulo más de algo a lo que ya hemos sido invitados a participar, porque existe el mismo lenguaje común, una estética cocheril. Y acá aparece otra historia respecto del director/maestro: cuando decís director/maestro estás marcando el lugar del enseñante de una operación concreta que está sucediendo, y que puede tener como objetivo un espectáculo. Pero una cosa es enseñar y otra aprender —son dos procesos bien diferentes—, y acá enseñar y aprender es crear aunque también se constituyen como cosas diferentes. Porque el enseñar y el aprender están afectados por una condición reproductivista —la escolar clásica—: siempre que alguien dice que es un maestro uno se dispone a aprender, pero cuando alguien dice que es director, uno se dispone a crear a partir de una propuesta.

Alguien decía que en el teatro no hay enseñanza, sólo hay aprendizaje. En el caso de la dirección, —salvo que se instale esto como una carrera institucionalizada— el aprendizaje aparece primero en el rol de asistente de dirección; es alguien que mira la escena desde el mismo lado que el maestro: el asistente está acá, al costado, y el director hace cosas y el otro toma nota, ve... pero el maestro no le quiere enseñar sino que el discípulo debe aprender aun de aquel que no tiene ganas ni capacidad sistemática para enseñar. No es como en el caso del actor y el director, a los que uno imagina en un vínculo frontal. Si se quiere, es una formación perversa que da la espalda o finge mirar para otro lado. Creo que esta pregunta tiene mucho que ver con esa mitología en torno a Paco de que él no forma actores; todo el mundo tiene la sensación de una dependencia con respecto a él que algunos toman como buena y otros no. Pienso que es también parte de una mitología. Hay, por supuesto, una escuela de La cochera de gente que no necesariamente persistió como actor ni en situación de dependencia con los laburos que propone Paco, sino que buscó su propia vía, y, sin embargo, lo sigue reivindicando y reconociendo como el maestro.

# En busca de un teatro que no se parece al teatro

Por Cipriano Argüello Pitt \*



*Para Paco Giménez, el teatro es un espacio para la experimentación donde todo es posible a partir del deseo. Su trabajo propone quitar los moldes de una forma de actuación y para "hacer un teatro que no se parezca al teatro". Por eso prefiere compartir la tarea con actores que no se parezcan a los actores. Esa óptica que lo aleja de lo convencional es parte del extrañamiento que atraviesa sus obras. Giménez asegura que sus ideas le llegan "sopladas" de alguna parte y que su labor busca develar aquello que sus actores traen consigo. Sus obras combinan problemas del teatro contemporáneo y enlazan lo autobiográfico propio de los actores con la representación, dentro de una dramaturgia sustentada en lo que se revela.*

*Giménez nació en Cruz del Eje, Córdoba, en 1952. Es licenciado en teatro, egresado de la Universidad Nacional de Córdoba y fue director de uno de los grupos emblemáticos de la década del 70, La chispa. Luego del exilio en México, durante la última dictadura militar, regresó al país con la apertura democrática y fundó el teatro La cochera y, desde comienzos de los 90, dirige en Buenos Aires el grupo La noche en vela, espacios en los que, conjuntamente con sus actores, desarrolla una poética que se distingue por una marca muy personal. Aunque es difícil establecer principios unívocos en esa poética, debido a que la labor de Giménez está vinculada con los grupos que conduce, la fragmentación, el eclecticismo y lo insólito son los valores que se repiten.*

\* Cipriano Argüello Pitt es licenciado en teatro de la Universidad de Córdoba, docente, actor y director.

## COMPARTIR UN GRUPO

**– La primera pregunta es amplia y quizás un poco absurda, pero me parece que valdría la pena pedirte que describas cuáles son las características generales, los elementos constitutivos de tu metodología de trabajo.**

– Como trabajo fundamentalmente con actores conocidos, soy parte y testigo de cómo va evolucionando el grupo, cómo es esa vida grupal, qué es lo que va pasando y qué es lo que me va ocurriendo a mí. Lo que me va sucediendo en el tiempo es distinto de lo que les va sucediendo a ellos. Soy testigo de cómo la gente va creciendo - no en el sentido de pasar de joven a adulto sino de cómo va pasando el tiempo -, de cuáles van siendo las inquietudes; rescato de qué se habla, qué es lo que gusta y cómo se va llevando esa vida. Y tengo en cuenta las apetencias teatrales que se van conformando a partir de lo que ya hice o de lo que tengo ganas de hacer, lo que ya no quiero hacer más, aquello en lo que quiero seguir insistiendo o lo que quedó como deuda. Es una combinación de todo eso. Propongo una idea que está muy enraizada en ese proceso personal mío y en la vida de mis actores, en la vida que llevo con mis actores.

Suelo proponer un material que adrede no conozco profundamente sino del que tengo sólo alguna intuición, y decido conocerlo a medida que lo van conociendo los demás. Como son los actores los que tienen que encontrar un motivo para actuar, son ellos los que fundamentalmente escarban en ese material, porque tienen que sacar alguna idea o algo para accionar. De esa manera voy conociendo el material a través de ellos, según lo que les va interesando. A veces puedo pedir que miren determinada cosa o, si no hay mucho interés o una lentitud en el proceso, los apuro un poco porque me apuro yo, empiezo a ver el índice,

los títulos... Pero esto no es algo estudiado, es algo que aparece, como una señal. Y así voy entregando ese material y ellos lo escarban por donde sea, lo dan vuelta o incluso lo confunden, lo mezclan; y como no son los responsables del proyecto - en el sentido de que no saben qué se hará con eso - confían en mí, trabajan con el material como a tontas y a locas.

**– Sin prejuicios...**

– Lo que sí crece a veces es el tipo de prejuicio teatral, porque se lo encara de una manera conocida o convencional y ahí es donde me encargo de dar vuelta o de proponer una manera muy extrapolada, muy rara. Por ejemplo, en **Intimatum** (obra estrenada en octubre de 2002), en lugar de extraer una escena, estudiar la letra y decirla, lo que había que hacer era convertir todo, traducir todo en una confesión a los animales, a los perros. Durante mucho tiempo no se logra algo potente, porque ellos no saben cómo hacerlo y les resulta muy complicado. Entonces son apenas unas pequeñas aproximaciones hasta que se va conformando de a poco.

**– ¿Cómo es el primer día de trabajo?**

– Suelo contar lo que a mí se me ocurrió. Entrego libros que he conseguido o comprado, se descubre que alguien ya lo conocía y eso es interesante. Por ejemplo ahora, con **La República** (espectáculo en preparación en el teatro La cochera, con estreno previsto para septiembre de 2003) aparece un actor que era lector en secreto de cosas de filosofía. Cada nueva experiencia de trabajo devela nuevos protagonismos, porque hay algunos que se destacan más, porque alguien está más cerca. Eso me gusta, pero pasa un tiempo hasta que ocurre y la gente descubre lo bueno de eso.

Sería más fácil entenderlo como un trabajo profesional, de roles. Romper esto es muy difícil porque mi modo de

trabajo abisma mucho a cualquier actor; parece que siempre tenemos que empezar como si no hubiésemos aprendido nada de lo anterior. Llega un momento en el que los voy colocando como en renglones, los voy ubicando, voy componiendo, hasta que todo esa fragmentación que se ha ido logrando conforma un circuito orgánico.

## FRAGMENTOS DE UNA UNIDAD

**– Considerando esta idea de lo orgánico, ¿qué es lo que tomás para que lo fragmentario deje de serlo?**

– Tengo que descubrir... Es como el oficio de un plomero o de un electricista que sabe leer los signos de un problema. La intención es descubrir en el material lo que esté indicando continuidad, lo que está pidiendo o sugiriendo prolongación. Entonces voy uniendo, voy armando guiones alternativos, y si no funcionan los vuelvo a armar, los doy vuelta.

**– ¿A que te referís cuando decís que “no funciona”?**

– Es como cuando a la gente le queda mal una ropa o alguien está incómodo y dice: “No, yo así no voy a ninguna fiesta, me muero de vergüenza”. Es una sensación, una cosa afectiva; la escena era linda y de pronto se amortigua porque está al lado de algo que no le corresponde.

**– Pero aun así, lo fragmentario es muy importante en tu teatro.**

– Eso me ha estado preocupando porque leí un artículo donde (Rubén) Szchumacher habla en contra de lo fragmentario, pero al mismo tiempo dice que estamos en una época en la que no hay que tener prejuicios, hay que dejar hacer y que suceda todo. Creo que no hay otra que lo fragmentario. En mi teatro es la única posibilidad. Cuando la gente es diferente y no se puede confluir en una unidad porque si lo hacés estás haciendo política; y si hacés

política, algunos son de tu bando y otros no, y, si querés mantener a todos, tenés que conservar el mundito de cada uno, ¿cómo hacés para mostrarlo si no es por medio de lo fragmentado?

**– ¿Y esto no resulta caótico?**

– Y sí, seguramente. Procesarlo es de una envergadura que asombra a los propios actores. Hablo con cada uno, suelo tomar nota, registro mucho, me acuerdo de cada detalle. A veces, cuando no les hablo a los actores de alguna cosa que han hecho creen que no me ha gustado, pero cuando ha pasado el tiempo traigo a colación lo que habían hecho y digo: “Ahora sí esto es pertinente”. Claro que esto es caótico para procesar y, obviamente, debe sumar en un espectáculo que en principio no sabés cómo tomar o para adónde mirar, porque no te da la posibilidad de unidad o de una línea a seguir. Esto mismo es lo que puede volver atractivo al espectáculo, porque todo el mundo le teme y nadie lo quiere, pero de vez en cuando el público verá eso y le gustará porque es distinto.

Cuando hemos hecho espectáculos así es porque no había otra. También me gustaría jugar con una única interpretación - no me deja de interesar esto-pero no es fácil con gente tan diversa; porque para que salga se tiene que imponer una idea con la que todo el mundo comulgue o jugar a que todos hacemos eso, o porque una obra ya construida tiene esa idea. Si no, yo no veo otra forma con tanta gente diversa, sobre todo con un espectáculo que se va encontrando hacia el final. Y al final ya no podés, ¿cómo derribás a ese que ha estado trabajando?, ¿lo sacás del medio porque te molesta en la historia? No podés.

**– ¿No te preocupa que no exista una historia?**

– Me interesa que haya algo que cree historia, pero si se crea simplemente una especie de dramaturgia de acciones, o de una vibración que le da una continuidad, también es suficiente. La continuidad no necesariamente tiene que ser anecdótica sino que se pueden encontrar otros tipos de continuidad como, por ejemplo, sucederes encadenados.



*Escena de “Choque de Cráneos”*

**– En este sentido tu trabajo está muy ligado a la música.**

– Sí.... escucho mucha música y me gusta, y relaciono cosas con la música. En una época venían unos horóscopos que decían: “Su canción preferida es tal, su color es tal”. Así veo a la gente, con un color, con una música, más cerca, más lejos, más rápido, más lento... como un astrólogo.

**– Como un chamán...**

– No sé... (risas)

**EL DIRECTOR Y EL DOCENTE**

**– Tu trabajo está muy ligado a la relación maestro/ director - alumnos/ actores, ¿cómo es esa relación entre la enseñanza y la dirección?**

– Hay un vínculo muy concreto entre estas dos cosas, porque como no transmito algo que les pueda servir para trabajar en otro lado... Los caliento porque tengo que consumir algo con ellos, se tiene que poder concretar en algo. Por esto decidí cortar con los alumnos, porque era tremendo, era como tener un harén, un montón de concubinos a los que hay que estar atendiendo.

**– ¿Y qué diferencia hay con actores de grupos más profesionales, como los de Los delincuentes o los de La noche en vela?**

– Aparecen todos los problemas de los matrimonios, con las cosas buenas y las cosas malas. Lo reconocido y lo vicioso de la relación no nos permite muchas veces entusiasrnarnos; los entusiasmos son momentáneos. Por otro lado, tener un proyecto es como una costumbre, porque uno quiere mostrar que está unido, porque le interesa estar unido. Esta cotidianeidad no tiene esa urticaria, esa efervescencia que tienen los romances, entonces hay que bancársela, hay que sostener. Y en esto, si bien me canso mucho, sostengo a los actores; si yo no tuviera la paciencia de sostener y ellos de querer, ni Los delincuentes ni La noche en vela existirían.

**– Esto les debe permitir profundizar en otras problemáticas...**

– Sí, claro; la riqueza que me devuelven estos actores no es la misma que la de actores que recién empiezan, que dan esa efervescencia pero que no me devuelven nada porque no hay una historia común.

– **También hay una técnica, no es que sólo se conocen como personas...**

– Sí, claro; tanto los actores de *Los delincuentes* como los de *La noche en vela* afortunadamente se han nutrido en diversos lugares. Lo que hacen conmigo florece después de que se han restringido a lo mío; si tiene valor es porque primero han pasado por el lugar que les he restringido y ellos han florecido porque poseen un alma amplia como actores, tienen riquezas. No harían lo mismo afuera. Al mismo tiempo, mi idea se potencia por el trabajo con ellos, que influyen la idea y la enriquecen, y hasta pueden hacer que se dispare para un lugar impensado. Y entonces, el espectáculo puede contener las diferencias. A mí me gustan esas diferencias porque me sirven, porque tomo de aquí y de allá, viendo esto o lo otro, y ellos mismos se han serenado frente a las diferencias. En cambio, los actores más jóvenes son más apasionados, hacen alianzas y no saben que en el acto de serenarse hay algo bárbaro, que allí hay un caudal muy grande. También la selectividad tiene sus buenos resultados, aunque yo no la

he transitado. Por ahí si les preguntás, te dicen: "Porque tal actor hace esto"; tienen sus opiniones desfavorables frente a los otros pero dejan que suceda. Después, cuando comienzan a ver que se va tomando un poco de esto, un poco de lo otro, se dan cuenta de que aquello que parecía tonto, puesto al lado de otra cosa, no lo es. Son como las cosas de la vida, como una persona, como un objeto que puesto en un lado es imprudente y en otro es útil y bárbaro. También uno se podría preguntar para qué hacer toda esta experiencia de juntar a este diferente con el otro y hacerse un quebradero de cabeza. Y bueno, esto es lo que me ha tocado a mí: estar con gente distinta. Y no tengo ganas de ponerme a seleccionar gente y quedarme con los que estén de acuerdo con una línea - ni con una ni con otra-. Ese no ha sido mi camino.

– **¿Por qué te interesa esto?**

– La verdad es que no me interesa, es mi cruz. Así me ha salido, así desarrollé lo mío y así también logré hacer algo, me parece, que tiene un rasgo distinto.

### **PROVOCANDO A LOS ACTORES**

– **¿Cómo convivís con la idea de la creación colectiva, donde cada actor trae su material, su historia, su manera de ver y la dirección?**

– Lo que pasa es que eso no es tan así. Yo llevo el material, voy provocando a los actores y en determinado momento comienzan a tener una cierta independencia. Tienen dos caminos: ser tan autogestivos como para hacer su propia combinación de cosas con los materiales que les di, y con los materiales propios que traen, o tardar, demorar y ganarse quizás las mejores escenas, porque en la combinación con los otros ha quedado algo que hace falta hacer y entonces se lo entrego a ese actor.

Los espectáculos son idea y dirección de Paco Giménez y creación de *La noche en vela* o de *La cochera*, lo que quiere decir que aglutina a todos. En otros espectáculos han sido fundamentales los aportes de Graciela Mengarelli con respecto al movimiento y al uso de objetos. O, en los talleres, a veces una escena creada por un actor predestina todo el espectáculo. No se puede decir: "Cincuenta gramos de este, cincuenta del



Escena de "Choque de Cráneos"

otro, tres cuartos del Paco que le puso la música y dio idea del espacio, puso los bichos...". Hay espectáculos en los que he sugerido muchísimo y hay otros en los que primó el alma que los actores pusieron sin darse cuenta. Cada vez ha sido distinto.

– **¿Qué pensás de esta denominación contemporánea de "dramaturgia de actor"?**

– Eso está bueno; es que al no haber una obra escrita, ¿qué otra cosa queda?. Que cada uno vaya haciendo la suya, se vaya creando a sí mismo. A veces hay que incentivar, hay que inspirar, iluminar al actor para que tenga chispazos, para que se le vayan ocurriendo cosas.

– **¿Para vos el trabajo teatral se centra en el trabajo con los actores?**

– Sí (hace una pausa). No soy de estar diseñando personalmente, armando cosas, sino todo lo contrario. Voy llevando cosas de aquí para allá, voy de un lado para el otro, ubico a la gente para ver dónde le da el reflejo... Y decís "¡Oh!"... Algo así, sabiendo que hay veces en que, sin querer, me han hecho ver cosas a mí. Y otras veces he estado iluminado de entrada. Siempre es muy distinto.

## EL TEATRO COMO INVENCION

– **En varias entrevistas decís que no te interesan los actores que se parecen a los actores.**

– Y tampoco el teatro que se parece al teatro.

– **¿A que te referís?**

– No he aprendido a querer al teatro como cultura, como tradición, como cosa demostrada. "Me han enseñado el teatro bien hecho y quiero eso que me han enseñado, y se lo transmito a otros porque quiero que eso se siga repitiendo tal como está": ¡No! He tenido que inventar, porque la verdad es que hasta el día de hoy no sabría cómo manejarme dentro de esos parámetros. Sí podría inventar, para eso sí me da el cuero. Pero me pesaría mucho ponerme en la situación de un profesional del teatro y que me den un proyecto y el 30 de abril tengo que estrenar. Me cago entero, no sé lo que puede salir de eso. No es mi meta. Entonces, lo que me queda es buscar algunos materiales que me peguen en alguna parte, justamente en las que me encienden, porque me sienta, o porque me provoca. Me gusta indagar, inventar. Entonces no sé qué se puede hacer con un actor que se sabe actor y que usa los recursos de un

actor y hace cosas de actor. A lo mejor me gustaría ponerlo como criatura en un espectáculo, pero para usarlo, como un objeto. Cuando algo se parece demasiado al teatro me parece que lo que estamos haciendo es, en todo caso, como un homenaje o una parodia; es, por un instante, darse el gusto de hacer algo que ya está hecho, pasar por ahí. No amo el teatro que existe, ni las cosas como tradición.

– **Es un poco paradójico ya que en el último espectáculo citás cinco clásicos de la historia del teatro.**

– Cuando empezamos con *Los delincuentes*... ¿Vos viste *Delincuentes comunes* (estrenada en 1985 en el teatro La cochera)?

– **Sí, tenía quince años...**

– ¿Y te acordás?

– **Me acuerdo de la escena en la que todos iban pasando con una manzana, tengo imágenes sueltas...**

Ese espectáculo lo hice renegando de lo que se hacía en ese momento en Córdoba. Quería que no se pareciera a nada de lo que se hacía. Así soy de malo. En esa época, en Córdoba, se representaba *La Nona* o *El gran deschave* igual que en Buenos Aires. Los elencos independientes copiaban cosas y tenían productores. Yo dije: "Acá, ni vestuarista, ni escenógrafo, ni productor, ni nada". Partí de cosas muy básicas. Por ejemplo, estaba en mi casa y ponía música, bailaba, me bañaba, corría desnudo, cantaba. Me di cuenta de que hacía muchas cosas sin que nadie me viera, clandestinamente, adentro, y me preguntaba: "¿Los demás actores harán eso o trabajan de actores nada más?" o "¿No tienen tentaciones?, ¿se miran al espejo sólo por el gusto de hacerlo?". Esa fue la consigna y a partir de allí empezamos a improvisar sobre cosas que uno hace y no se las ha dicho a los demás: así surgió *Delincuentes comunes*.

Después, en *Uno* (estrenada en diciembre de 1987), una alumna me trajo música de Philip Glass, a quien jamás había escuchado y, cuando en un ensayo la puse, algo explotó en nosotros porque era como el andar, como la danza, algo así; a mí siempre me había gustado trabajar sobre el movimiento. Nosotros siempre queríamos conmover y, cuando terminamos *Delincuentes comunes*,

Estrella Rosthock apareció un día con un grisín y mostrándolo dijo: "Uno". Y yo dije: "Así se va a llamar el próximo espectáculo y lo vamos a hacer sobre las comidas", porque nos llevábamos muy bien comiendo. Pero el grupo no tenía productor ni asistente, todo lo hacíamos nosotros; así que una sola vez llevamos comida y después nadie más se puso a preparar comida para ensayar. Bati Diebel hizo un postre con servilletas y decidimos trabajar con todos los elementos de la mesa, pero la comida todavía no había llegado. Así empezamos a bailar con los elementos, a tirarlos y, otra vez, escuchando la música, se me ocurrieron los coros. Durante cinco minutos cantaban "Ah, ah, ah, ah!!!" y seguía, seguía hasta que algo tenía que reventar, así que dije "Vamos a la calle" y abrimos las puertas. Todas estas son visiones, alucinaciones más a partir del trabajo. Lo primero



Escena de "La Noche en vela"

que hicieron los actores fue decir: "Yo no voy a estrenar esta obra así, la gente nos va a decir de todo". Bati Diebel fue la primera en decirlo. En **Delincuentes comunes** tuve que ir a buscar a Beatriz Gutiérrez a la casa porque no quería venir. Así era todo; aunque eso no tiene que ver con lo que ellos terminan brindando, a mí me toca la parte de decir "¡Vamos!". Por suerte, hasta ahora me siguen, siguen confiando en esos arrebatos, sino estarían trabajando con otra gente.

En la tercera obra queríamos hacer algo, pero nada, todo el mundo hablaba de sus enfermedades, sus problemas; todo el tiempo estaban sentados. Estrella estaba pensando en hacer un unipersonal en una cama, donde el público llegase a visitarla y entonces dije: "Bueno, todos enfermos" y salió **Enfermos del culo** (estrenada en 1994). Todos en cama porque nadie movía un dedo. De esa coyuntura saqué la idea de que, en lugar de ponernos en movimiento, lo único posible era estar en cama porque estábamos inertes; era asumirlo y, a partir de estar en la cama, sucedía que nos queríamos levantar porque nos hartábamos y de allí salía el movimiento.

**Intimatum** tardó mucho en tomar forma; queríamos hacer algo grande, queríamos ofrecer personajes tremendos de la historia teatral. A mí nunca se me hubiese ocurrido hacer, por ejemplo, **Madre Coraje**; nunca podríamos hacerla porque, primero, no te dan los derechos de autor; después, no tenés plata para la producción ni actores para hacerla ni directores para dirigirla. Era como darse el gusto. Eso es lo que creo que hago, dar la oportunidad de darse el gusto pero no por el lado que los actores esperarían. Sé que esto es medio decepcionante, porque - si bien pueden estar contentos y orgullosos- después de tantos años, y a esta altura, veo que querrían sentirse "la señora actriz tal, el señor actor, haciendo contratos por aquí y por allá". En 30 años he seguido trabajando con la misma dinámica, poniendo plata, regateando o cobrando una entrada miserable.

**Pero también hay una realidad teatral en la Argentina, y particularmente en Córdoba, que lo permite. Existen pocos grupos y actores que viven del teatro...**

La verdad es que no le puedo ofrecer a nadie la satisfacción del profesional. Ni yo mismo la quiero, porque quiero estar acá escuchando música en lugar de estar obligado a poner la obra en no sé dónde. Si antes hubiera estado en esa dinámica, se habría convertido en una costumbre, estaría al salto. Ahora nadie me saca de esto, salvo que nos inviten a hacer funciones en otra ciudad.

## CREAR UN SER REAL

### ¿Cómo es la relación entre lo biográfico de los actores y lo que representan?

Me encargo de hacer una combinación. Como son espectáculos de creación, de algún lado hay que extraer la elocuencia, lo genuino y lo hondo, porque sino uno hace una cagada, una superficialidad. Porque no se trata de una obra de autor que te ofrece unidad, profundidad en el tema, desarrollo; entonces es inevitable que combine cosas a partir de lo que capto de las personas, y parece que fueran coincidencias. A la vez, no son cosas tan predeterminadas, cosas como el color que te queda mejor a vos que a otra persona. Es así, cuando le doy un personaje a uno y no a otro por algún motivo es.

## ¿No hay creación de personajes?

En verdad la caracterización no me gusta mucho. No me gusta la idea de personaje en el sentido convencional de la palabra, de lo que está muy codificado; esas cosas que dicen como "se te está yendo el personaje". Me da asco todo eso. ¿Por qué hay que estar trabajando así?! Ya en la vida es demasiado horrible tener que estar sosteniendo una máscara para determinada cosa... ¿también va a ser así en el teatro?, ¿ahí también vas a ensayar para que no se te vaya el personaje? Me gusta poner o sacar, que parezca uno pero que en realidad sea otro; esas combinaciones sí me gustan. Pero hay obras que no lo resisten; tienen que ser hechas con otro tipo de procedimientos, lo que no quiere decir que no trabaje con la idea de la transformación.

**Intimatum** había estado planteado así: al principio hicimos fotos carnets para que el artista plástico hiciera unos diseños sobre el rostro y los transformara con el fin de que, cuando apareciera cada actor a hacer su parte, la gente se preguntara quién es. Pero esto no daba porque era mucho trabajo, había que tener dinero, todos los días tenía que venir alguien a maquillarlos... no daba. Nada de eso





da para esta manera que tenemos de trabajar, salvo que alguna vez digamos: "Nos damos este mes y hacemos la obra". Alguna vez deberíamos hacer algo así para ver si nos da el cuero. El problema es que el tiempo pasa y se va cayendo todo lo que era producción.

#### **Todo lo que era urgente deja de serlo...**

No, sino que uno a veces dice: "Quiero trabajar con algo que se mueva y que lleve un contrapunto con tal cosa". Entonces uno lo hace un día y al otro día ya nadie lo puso y, al diablo, ya no sirve.

#### **Por ejemplo, en tu versión de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, ¿había construcción de personajes?**

Puede ser, pero lo que en realidad ves es una faceta poco conocida de ese actor a la que es proclive, pero que no ha desarrollado anteriormente porque no hubo oportunidad. Por otro lado, hace y dice cosas que en otro espectáculo no puede decir ni hacer porque no es **Un tranvía...**

#### **A ver si entiendo: se trata de ajustar la biografía al personaje...**

Claro.

#### **El actor Toto López se parece a Stanley.**

Sí, hacía rato que yo estaba con ese proyecto. En el 85' se empezó a ensayar, la iba a hacer con Iris Vicentini y otra gente. Y bueno, siempre me lo imaginé a él, y él se fue como por un tubo por ahí... Son las cosas que uno haría si fuera ese personaje.

#### **Un saco que le queda bien...**

Sí... Bueno, son cosas distintas. Puede ser interesante, de pronto, hacer gimnasia y proponerse cambiar toda la estructura del cuerpo; comenzás a usar ropa que no hubieras usado nunca y la gente te mira y le producís algo que antes no le producías. Así como eso es fantástico, también puedes decir: "Pero esta ropa a mí me queda re-bien" y te la ponés contento de haber encontrado algo a tu medida sin necesidad de cambiar nada. No me ha tocado tener que pujar por algo muy distinto de lo que hemos hecho. Va pasando el tiempo y hay una compenetración de la realidad y la fantasía, de lo que se quería hacer. Porque si no, se hace muy difícil instalar un cambio total, hay que tener una producción, gente que vele por esa modalidad nueva.

#### **¿Te interesaría?**

Para ver qué pasa. Lo que me gustaría, aunque me daría muchos celos, es que vinieran otros directores y que la gente de La cochera tuviera otras exigencias. A mí gustaría que gente del medio se acercara, aunque a la vez suena a oportunismo.

#### **¿Oportunismo de quién?**

Qué se yo... Suponte que el (Gonzalo) Marull escribiera algo... pero por ahí digo, ¿no será que uno quiere comerse a los otros, digerírselos?

#### **Antropofagia...**

(Risas) Claro, a lo mejor está bien que no se contaminen con nosotros, que hagan la suya. La verdad es que no lo sé.

Pero por ahí de ese encuentro o choque surge algo interesante...

Sí, claro, del cruce... ¿Ves?, ahora lo digo y parece que estoy lleno de inquietudes. Y las tengo... pero esta dinámica cordobesa provinciana hace que sean proyectos; es algo que uno quiere, es pura bohemia, porque como no se une con una cosa profesional hay algo que no termina de funcionar.

## Los espacios

### **¿Cómo construí los espacios?**

El ejemplo más raro ha sido el caso de **Intimatum**, porque estábamos trabajando con el espacio igual al de **Oh!** (estrenada en mayo de 2002), con las tribunas puestas mirando hacia la puerta, usando todo el espacio de La cochera. En cada ensayo se trasladaba el piano y todo estaba lejos. Hasta que en determinado momento sentí que, por más que fuera interesante ver el espectáculo con esa disposición espacial, no había nada para poner ni para hacer porque no estaba el ambiente; porque el espectáculo no tiene desarrollo, es para estar ahí. Entonces dije: "No, al revés, a la fosa, a un hueco, porque esto es lo que puede hacer sobrevivir lo que tenemos para poder hacer un espectáculo". Y se me ocurrió lo de las ropas colgadas y todo lo demás. Después, Giovanni Quiroga terminó pen-

sando en tres colgantes, uno rojo, uno blanco y uno negro, y los puse en ese espacio. Sin esto, el espectáculo no hubiera existido. Se ve que sintonizo los elementos justo en el lugar donde la gente puede reconocerlos y entonces comienzan a entenderse porque están en el sitio adecuado. Esta es la parte que me toca a mí.

### **¿Por qué decidí que el espectáculo no existía antes de esta decisión sobre el espacio?**

Por lo que planteé al principio: estos personajes eran irreconocibles en sus aspectos -¿por eso lo de las fotos carnets-¿ y se confesaban ante los animales, que eran los únicos testigos de sus miserias, pero para esto había que traducir el mundo y el mambo de los personajes en una idea que fuera lo mismo que decir "Por transar me mataron al hijo" (texto de **Madre Coraje**, de Bertoldt Brecht. En el

espectáculo, Galia Kohan dice: "Me achucaron los chicos por pichulear"). Bueno, en dos años los actores no pudieron hacer esto, ni yo se los puse porque me faltaba ánimo para que se concretara lo que estaba ideado.

El proyecto original que ganó en la Municipalidad estaba escrito pero después todo cambió, porque no podía ser. Los actores llegaban y no habían ni siquiera leído el texto, solo querían decirlo. Ya para ese entonces teníamos los juegos, el piano, que tenía un siglo. Así, llegado el momento, había algo que se debía relajar porque yo no me podía enojar, ni ponerme a reprochar porque no hay cosa peor en una familia que hacer eso. Había que ver por dónde estaban yendo ellos, seguir el tren, total, yo después tenía vías por las que subirlos. Los busco por otro lado y los termino metiendo por el andarivel que yo quiero pero, al mismo tiempo, busco por el lado de ellos.

## La oportunidad del instante

– *¿Cómo es el tema de la repetición, cuando aparentemente en tus trabajos queda tanto espacio para la improvisación?*

– Se puede repetir sólo lo que se ha hecho alguna vez. Los actores saben lo que se tiene que hacer. La oportunidad del instante es una combinación entre el sentido de la ocasión que poseen los actores que tienen un sentido dramático creado y la sintonía que hago yo, porque es afinado cuando he logrado sintonizar una secuencia con la otra. Esa vibración se mete adentro y ya no la olvidás porque no es arbitraria.

– *Pero queda mucho librado al azar, ¿o no?*

– El azar siempre aparece porque los actores siempre se dan un margen de improvisación y siempre siguen metiendo cosas, que a veces degeneran un poco y otras veces enriquecen.

– *¿Los actores tienen bien marcados los pies, esa convención teatral de que “si no me das el pie no puedo decir mi parte”?*

– No, porque antes de encontrar un pie hay que encontrar qué es lo que está pasando, lo otro son sólo acuerdos. Lo importante es que algo pasa porque, ante la falta de un texto escrito, tienen que desarrollar las antenas y estar atentos.

– *¿Los actores no te piden lo contrario?*

– Hay veces que te lo piden y en definitiva está bien, porque algo de sentido tiene que tener pies, pero en otros momentos hay que descubrir otro tipo de cosas, porque si no sería fijar algo sólo para que el otro esté tranquilo.

– *Entonces la obra nunca se hace igual...*

– Y... no; se desbalancea. Algunas partes son más importantes que otras, se procesa hasta que se decanta y queda de una forma que ya todos los actores conocen.

## Inspiración y trabajo

– *¿Como elegís los textos?*

– Hay algunos textos que tengo hace mucho. Los textos de **La República** los estoy haciendo a partir de comentarios de mi hermano en la mesa. O estamos viendo un noticiero y el trae a colación algo que ha leído y yo le pregunto “¿Cómo es eso?” y me interesa. Lo de Roberto Arlt (la obra **Choque de cráneos**, estrenada en 1990) apareció a partir de leer un epígrafe que decía “Los siete locos”, y como me gustó ese pedacito...

Porque a mí me da para leer esos pedacitos, todo lo otro me da mucha fiaca. Mirá, ahí tenía casi cuarenta años y no sabía de la existencia de **Los siete locos**, y lo descubrí; conseguí el libro, que me vibraba en la mano, y dije: “Esto vamos a hacer”. Pero yo no lo había leído. Así me pasa siempre. Entonces, como generalmente me ha salido bien, lo hago con total impunidad, no me pongo a hacerlo de otra manera. Digo “¡Vamos a hacer esto!” y aún no lo puedo ni comprender ni abarcar; es como un llamado que me hacen, qué sé yo, no sé...

– *Bob Wilson dice que nunca lee las obras sino que le pide a alguien que se las cuente...*

– Bueno, ¡así hago yo! Yo no había leído ni **Casa de muñecas** ni la otra ni nada; para mí, son los actores los que tienen que estudiar. Después ellos hablan y se enrollan y dicen: “Porque el marido tal cosa”, “La culpa la tuvo tal otra” y no sé qué... Toda una cosa doméstica que aborrezco porque yo no lo hago ni en la vida. Pero ellos se ponen en esa y después un día leo el libro y pasando las páginas marco las partes y digo: “Esta parte es para vos, esta otra parte para vos”, pero a mí el libro me había llegado a partir de ellos y a vuelo de pájaro había ido deglutiendo la obra. Lo que no pude hacer antes, por la urgencia, lo hice en un par de días, pero ya estaba preparado para tragármelo. ¿Cómo sé que soy capaz de hacerlo?: confío en eso y no en el “80 por ciento de trabajo y 20 por ciento de inspiración”. Bueno, no es así. Es al revés, 80 por ciento de inspiración y 20 por ciento de trabajo. O quizás el 80 por ciento de trabajo son los tres años que son una aguantadera. Pero sino, creería lo contrario, con toda la ilusión de tener un 80 por ciento de inspiración y un 20 por ciento de trabajo.

– *Claro, pero cuando hablás de inspiración suena como si te iluminaras o como si alguien te soplara al oído...*

– Bueno, ¡así me siento yo! Y digo: “¿Cómo se me ocurrió? ¿Si no lo he pensado en mi casa ni nada!”. Pero es que me vuelvo verborragico -ðy ðyo no soy verborragico-, me vuelvo como una matraca, hablando y hablando. ¿De dónde me viene todo esto? No me doy cuenta de que estoy trabajando. Mi trabajo es el tiempo de aguante, de cumplir, de ir, de poner plata para que el otro vaya haciendo esto... Ese es mi trabajo.



Paco Giménez

MAGDALENA VIGGIANI



