

**Arte y oficio del director teatral**

**en**

**América Latina**

*México y Perú*





Gustavo Geirola

**Arte y oficio del director teatral**  
**en**  
**América Latina**

*México y Perú*

*Argus-a*

*Artes y Humanidades / Arts and Humanities*

*Buenos Aires - Los Ángeles*

*2015*

---

Primera Edición: Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.

© Gustavo Geirola, 2004

Primera Edición

ISBN-10: 9871155069 ISBN-13: 978-9871155064

Segunda Edición

ISBN: 978-0-9904445-8-9

© 2015 by **Gustavo Geirola**

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

**Ilustración de tapa: Lucia Urrea**

**Foto contratapa: Geirola en la Feria del Libro en Guadalajara 2014**  
dedicada a la Argentina

**Editorial Argus-a**

16944 Colchester Way,  
Hacienda Heights, California 91745  
U.S.A.

Calle 77 No. 1976 – Dto. C  
1650 San Martín – Buenos Aires  
ARGENTINA  
gustavo.geirola@gmail.com

## AGRADECIMIENTOS

Este libro no hubiera sido posible sin el apoyo brindado por muchas personas e instituciones.

En primer lugar, tengo que mencionar el impulso inicial y los datos precisos proporcionados por el investigador peruano Luis Ramos-García, de la Universidad de Minnesota, y por mi amigo e investigador mexicano Antonio Prieto. Ellos generosamente abrieron sus agendas y me indicaron el camino a seguir al momento de realizar los contactos precisos en Perú y en México, respectivamente. A su vez, ellos también me llevaron a conocer a otras personas que me ayudaron durante el proceso de selección de los directores teatrales a entrevistar. Entre ellos César De María, Fernando Ramos-García, José Manuel Infante, Fernando de Ita y Luz Emilia Aguilar Zinder. A todos, mi más sincero agradecimiento.

En segundo lugar, este libro no hubiera sido posible sin la generosidad y experiencia artística de todos los directores por mí entrevistados. Cada uno a su manera me dio la oportunidad de vivir un momento único, privilegiado, especial, que espero cada entrevista permita hacérselo vislumbrar también al lector. A todos ellos, muchísimas gracias.

Quienes han hecho entrevistas conocen el duro trabajo de la transcripción y armado del manuscrito. En este sentido, quiero expresarles mi gratitud a mis estudiantes de Whittier College, Heidi Lozano y Assen Kokalov, por su colaboración incondicional.

Este proyecto fue parte de otro mayor que comparto con mi amiga e investigadora Lola Proaño-Gómez, quien compartió conmigo muchos momentos inolvidables durante la realización de esta aventura. Agradezco enormemente su apoyo.

Mi gratitud para quienes durante estos años, por una u otra razón, expresaron su interés por el proyecto: Juan Villegas, Osvaldo Pelletieri, Bruno Ortiz, entre otros. Finalmente, agradezco el interés y el apoyo de Jorge Dubatti para la publicación de la primera edición de este libro.

No puedo terminar estas líneas sin agradecer al Endowment for the Humanities y a Whittier College por el apoyo brindado en la realización de este libro.

**Gustavo Geirola**

## PROLOGO

La sola transcripción era una proeza. Aún hoy sabemos que las grabadoras son muy útiles para recordar, pero no hay que descuidar nunca la cara del entrevistado, que puede decir mucho más que su voz y a veces todo lo contrario.

Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* (565)

En abril del 2001, cuando asistía al Congreso de Teatro Latinoamericano organizado por la revista *Latin American Theatre Review* en Lawrence, Kansas, tuve la oportunidad de asistir a una charla dada por el director brasileño Gerald Thomas. Su personalidad arrolladora, sus comentarios y los videos de sus puestas hicieron tal efecto en mí que, al final, cuando se abrió el juego de las preguntas, yo no tenía nada que preguntar, y no porque no hubiera qué preguntar, sino porque me sentía como hipnotizado, obnubilado. Al rato, después de varias preguntas, se me ocurrió finalmente algo y le pregunté, con ese miedo que uno siempre tiene, frente a un artista, de preguntar algo completamente trivial: ¿Qué cualidad tienen que tener sus actores para que Ud. pueda realmente trabajar con ellos? Gerald Thomas me miró sorprendido. Se hizo un silencio. En función de su desenvoltura y desparpajo, yo me preparaba para lo peor, es decir, un ridículo público. Para mi suerte, alguien distrajo su atención con otra pregunta y el disertante se apresuró a contestarla. Pero al rato me volvió a mirar y me dijo: “Me he quedado pensando en tu pregunta. Es muy difícil. Yo nunca había pensado en eso. Pero ahora me doy cuenta que no podría trabajar con actores que previamente no hubieran trabajado sobre Becket”. Esta pregunta y esta anécdota se la conté a cada director incluido en este libro. En cierta forma, esta pregunta fue la matriz de este proyecto.

Sin embargo, no es esta anécdota lo único que me impulsó a la tarea de entrevistar directores de teatro. Tiempo después, en una conversación informal, Juan Villegas, el editor de *Gestos*, me pidió que organizara un volumen especial de su revista sobre la dirección teatral. Según él, yo tenía—en mi carácter de investigador, teórico y director

teatral—la posibilidad de llevar adelante y con éxito una tarea semejante. La verdad es que, en ese momento yo estaba trabajando en otros proyectos y, tengo que confesarlo, no le di a la invitación de Villegas la prioridad que merecía. Pero cuando más tarde me puse un poco a hacer una investigación preliminar sobre el tema, pude apreciar que era muy poco lo que había sobre el arte y oficio del director teatral en América Latina. En general, sólo encontré entrevistas dispersas en revistas que se centraban en algún espectáculo reciente. Los directores—casi siempre los mas canonizados y/o prestigiosos—hablaban de las dificultades eventuales de su puesta y se detenían en los temas de la obra que los ocupaba y su modo de interpretarla, discutían sus posiciones estéticas o políticas, pero era muy poco lo que podía inferirse respecto a su trabajo y a la dimensión general del proceso de dirección y producción.

Así fue que empecé a pensar en la posibilidad de hacer entrevistas. Juan Villegas, no obstante, me manifestó que él estaba interesado en una colección de ensayos sobre la dirección en América Latina. Esa tarea me pareció impensable en ese momento y, debo confesarlo, aún me parece irrealizable. ¿Quién podía escribir críticamente sobre la dirección en América Latina, con un marco teórico y práctico amplio, respetuoso del trabajo de los demás, imparcial? Sólo personas que hubieran dirigido podrían hacerlo, y encargar a un director de un país hacerse cargo de escribir un ensayo con las características apuntadas (de gran amplitud, con base teórica, a la vez crítico, respetuoso e imparcial) era pedir demasiado. Además, en caso de emprender dicho proyecto, iba a tener que seleccionar un director por país y además confiar en que el seleccionado tenía el potencial para tal emprendimiento. ¿Cómo hacer eso desde Estados Unidos? ¿Cómo hacerlo, incluso, desde Chile o Colombia? ¿Cómo seleccionar un director entre muchos si yo, en la mayoría de los casos, no había visto sus realizaciones? Como puede apreciarse y en virtud de mi experiencia en el teatro, simplemente me di cuenta que aún cuando diera con las personas indicadas para dicho proyecto, iban a faltar materiales concretos para la realización exitosa del mismo.

La idea quedó, pues, flotando en el aire. La otra posibilidad que se me ocurrió al tiempo era realizar entrevistas a directores, pero en ese momento dicha posibilidad era impensable por razones financieras. Hasta que de pronto ocurrieron dos hechos que abrieron la puerta a dicha

posibilidad. Por un lado, el Endowment for the Humanities (el famoso NEH) nos otorgó a mi colega Lola Proaño-Gómez y a mí una beca para armar una Antología de Teatro Latinoamericano 1950-2000. Por el otro, Whittier College, la institución en la que trabajo, me otorgó otra beca para viajar a Perú y a México a fin de reunir materiales para una clase sobre Culturas Asiáticas en América Latina, que yo quería incluir en el currículum de la institución donde enseñé. Fue así como, al planificar mi viaje a esos dos países a fin de reunir materiales para la Antología y para mi clase, vi la posibilidad de realizar las entrevistas a directores. Me puse en contacto con varios colegas originarios de Perú y México (concretamente Luis Ramos-García para Perú y Antonio Prieto para México) quienes me dieron los primeros elementos para entrar en contacto con los directores de sus países.

Fue así como nació este libro. Lo alentador es que, con él, se abre una serie, es decir, la posibilidad de otros volúmenes en los que voy a incluir a muchos otros directores y países de América Latina. En el momento en que escribo estas líneas, ya tengo confirmada otra beca para realizar el segundo volumen: *El Cono Sur: Argentina, Chile y Uruguay*. Estoy casi seguro de que cuando los directores de muchos países hayan sido entrevistados, estaremos en condiciones de contar con un material amplio para poder escribir ensayos críticos sobre la dirección teatral latinoamericana.

Este volumen—que ya puedo llamar “el primero”—incluye 17 entrevistas a 18 directores de Perú y México. El objetivo fundamental de este proyecto fue establecer una conversación con artistas ya consagrados y jóvenes promesas de la escena latinoamericana. En un trabajo temprano, Meyerhold comparaba el rol del director de orquesta con el director de teatro y constataba que este último era justamente el que no aparecía en un podio durante la representación. El director teatral está siempre presente y a la vez resulta invisible para el espectador. De ahí la necesidad de conversar con él, de ponerlo sobre el escenario y escuchar lo que tiene que decirnos, no sobre las obras y autores que frecuenta, sino sobre su trabajo.

El lector va a constatar que la conversación con los directores siguió siempre un esquema prefijado a fin de que el libro permitiera una doble lectura: por un lado, una *lectura vertical* que cubriera el rol de cada

director en varios momentos del proceso de la puesta en escena, desde la selección de la obra, las audiciones y el montaje propiamente dicho hasta las instancias de promoción del espectáculo y la recepción por parte de la crítica periodística y académica. Por otro lado, una *lectura horizontal* que permitiera comparar las diversas respuestas a una misma pregunta por parte de los artistas.

La selección de los entrevistados respondió a varios criterios y objetivos. En ningún momento se intentó conformar una lista exhaustiva de la actividad teatral peruana o mexicana. Además, la selección estuvo limitada a las posibilidades brindadas por los artistas y por la factibilidad de realización de la entrevista. No todos los directores que figuraban en la lista original estaban en Lima o en la ciudad de México al momento de mi viaje, como ocurrió, por ejemplo, con el ya mítico Miguel Rubio de Yuyachkani, quien estaba en ese momento asistiendo a un encuentro en el Cuzco y por razones climáticas no pudo regresar a Lima a tiempo, antes de mi partida. No siempre fue posible localizar a algunos directores que figuraban en la lista inicial. A pesar de un obvio proceso de documentación que realicé sobre los directores a entrevistar antes de mi viaje, algunos entrevistados me fueron sugeridos por los mismos entrevistados durante mi estadía.

La selección tampoco respondió a criterios subjetivos. El hecho —inicialmente negativo— de que yo no hubiera visto puestas en escena de la mayoría de mis entrevistados, resultó positivo a posteriori. En efecto, salvo en el caso de Luis de Tavira y de Claudio Valdés Kuri, yo no había visto ningún espectáculo dirigido por mis entrevistados y eso me previno de asistir a las entrevistas con preconcepciones y/o de dispersar la conversación con digresiones sobre alguna producción. En algunos casos, tuve el placer de asistir a algunas representaciones durante mi estadía en Lima y en México, siempre después de las entrevistas. Esta circunstancia, además, me liberó de ciertos compromisos personales y me permitió configurar una nómina muy variada, que no atendía a los éxitos o al prestigio cultural de mis entrevistados.

Mi intención era poder ofrecer, para cada país, un espectro lo más amplio posible de experiencias de dirección. En primer lugar, obviamente, estaban los directores ya nacional o internacionalmente consagrados. En segundo lugar, quería incluir entrevistas a directoras, directores de alguna

minoría étnica o sexual y directores que estuvieran en sus etapas iniciales pero que demostraran ya un potencial artístico sobresaliente. Hice todo lo posible para entrevistar al menos un director de provincia o con experiencia en montajes a nivel provincial. Me interesó también el caso de directores que hubieran desarrollado sus actividades en el teatro independiente o bien exclusivamente a nivel oficial (eventualmente haber pasado de uno a otro) o que hubieran llegado a la dirección teatral desde otras disciplinas, que hubieran pasado del teatro al cine y la televisión o, como ocurrió en el caso de José Luis Ibáñez, del teatro del Siglo de Oro al musical de Broadway.

Creo que esta diversidad de personalidades otorga al volumen una variedad de experiencias que enriquecen la perspectiva presente sobre la dirección teatral en Latinoamérica. En la mayoría de los casos, la generosidad de los entrevistados me permitió no sólo asistir a algunos espectáculos y a la intimidad de sus hogares o de sus estudios, sino también a materiales audiovisuales, tales como fotografías o videos de sus puestas en escena, programas de mano, afiches. La idea original de este proyecto era publicar, junto con el libro, un DVD incluyendo los materiales audiovisuales. A pesar de que por razones presupuestarias el DVD no se pudo realizar, muchos de estos materiales se pueden ver ahora en mi página electrónica ([www.gustavogeirola.com](http://www.gustavogeirola.com)) Lo que me resultó más provechoso—y supongo que lo será también para el lector cuando tenga acceso a esa página—fue la buena disposición de los participantes para ser filmados durante la entrevista y, en aquellos casos en que el director contara con sala propia, como es el caso de Mario Delgado de Cuatrotablas o Wili Pinto del Grupo Maguey, me dejaran hacer tomas de sus espacios de trabajo: de sus salas, sus talleres, sus equipos y sus oficinas. Sin duda, ésta será una contribución más de este proyecto porque, si es cierto que una imagen habla más que mil palabras, entonces estos clips con fragmentos de puestas, con fragmentos de las entrevistas, con fotografías, programas, salas, talleres, darán una imagen más rotunda de lo que es la producción teatral latinoamericana y las condiciones en que se realiza.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A pesar de que no se ha subido a la página la totalidad del material recolectado, los lectores de esta segunda edición, realizada once años después de la primera, pueden ir a las páginas de cada director y cada grupo, donde éstas están

---

Cada entrevista intenta explorar todos los aspectos del proceso de producción teatral desde la perspectiva del director. El libro, en ese sentido, espera contribuir a la difusión de los directores y de su trabajo, no sólo en relación al panorama nacional en el que se sitúan, sino también en relación la proyección de su experiencia en el panorama regional latinoamericano. Además está decir que muchos directores peruanos no conocen el trabajo de sus colegas mexicanos y viceversa. No es necesario insistir en que—más allá de los espectáculos y las giras—la arte y el oficio de unos y otros son muchas veces desconocidos en el resto de América Latina y, en general, el mundo teatral internacional.

Para confeccionar el cuestionario, me basé—además de mi propia experiencia en la puesta en escena—en sendas lecturas de libros en inglés y español sobre la dirección teatral. Dicho cuestionario consiste de varias secciones y cada pregunta remite a muchas otras que le son obviamente derivadas. Las secciones son, a saber:

- a) El perfil y la formación del director;
- b) El director y el público;
- c) El director fuera de su localidad;
- d) El director y el productor;
- e) El director y el texto dramático;
- f) El director y el elenco;
- g) El director dirigiendo;
- h) El director y la promoción;
- i) El director y la crítica.

A pesar de su extensión inicial, la entrevista en acto no llevó nunca más de dos horas de duración ya que muchas preguntas eran contestadas durante el curso de la conversación sin necesidad de que yo insistiera en ellas. Obviamente, algunas no correspondían a la experiencia o al curso de elaboración discursiva del entrevistado y por ello no se le formularon. En ese sentido, el cuestionario funcionó más como un

---

actualizadas y completas.

---

ayudamemoria y una guía para mantener el formato, evitando dispersiones, huecos y digresiones.

En todos los casos, mi acuerdo con los entrevistados fue respetar el diseño de la entrevista en función del volumen futuro y de la totalidad del proyecto. Asimismo, todos generosamente aceptaron mis interrupciones o insistencias cuando fue necesario. Constantemente me atuve a mi rol de “preguntador”, evitando siempre entrar en diálogo con las propuestas de mis entrevistados, dejando a un lado mis ideas u opiniones personales. En todos los casos, advertí con mucha anticipación al entrevistado que, salvo una pregunta inicial, casi autobiográfica, sobre cómo había llegado a la dirección teatral, la entrevista no tenía intenciones de enfocar lo que, para abreviar, designé como su “metafísica teatral”. En efecto, las entrevistas solo oblicuamente dejan entrever las filiaciones estético-políticas de los participantes, ya que no tuvieron nunca el objetivo de abordar históricamente el itinerario artístico y personal del artista. Sólo en preguntas concretas que así lo requerían, se vio la necesidad de ejemplificar con algunos de sus espectáculos. Respondiendo al mismo objetivo, he optado por presentar al lector estas entrevistas sin ninguna elaboración teórico-metodológica de mi parte. Creo que este proyecto va a resultar mucho más útil en tanto abra sus páginas a la elaboración que cada lector realice, organizando a su manera los datos y evaluando las diversas perspectivas explícitas y subyacentes en las respuestas de los entrevistados.

A pesar de estos recaudos, dos entrevistas se salieron de este encuadre. En primer lugar, la entrevista con Ludwik Margules y Rodolfo Obregón. El maestro Margules me había propuesto asistir a uno de sus ensayos y responder las preguntas por mi cuenta. A pesar del desafío, esta experiencia, con todo lo deslumbrante que me parecía, no se pudo llevar a cabo debido a que dicho ensayo coincidía con otra entrevista que yo ya tenía previamente acordada. El hecho de que fuera una entrevista a dos directores a la vez, y que Rodolfo Obregón aportara su experiencia en provincia, especialmente en Querétaro y Xalapa, modificó en parte el formato habitual de la entrevista. La entrevista con Renato de la Riva, en cambio, aunque responde al diseño general, no fue grabada. Este director me invitó a presenciar el ensayo general de una pieza con contenido homosexual a estrenarse esa semana en el Foro Luces de Bohemia, que él

mismo dirige. Debido a dichas circunstancias, acordamos realizar la entrevista por correo electrónico.

Salvo lo ocurrido con Renato de la Riva, todas las entrevistas fueron grabadas y, para evitar algunos problemas al momento de la transcripción, opté por usar dos grabadores. Asimismo, siguiendo la sugerencia de García Márquez, gran parte de dichas entrevistas, salvo un par de excepciones, fueron registradas en video. De dicho registro se extraerán algunos fragmentos para insertarlos en la página electrónica, a fin de que el lector tenga una impresión de la personalidad del entrevistado no sólo por el contenido de sus palabras, sino por su presencia, sus gestos, sus inflexiones. Las transcripciones de las entrevistas, realizadas durante un año con enormes dificultades y gracias a la maravillosa paciencia de dos estudiantes de Whittier College—Heidi Lozano y Assen Kokalov—, fueron luego detalladamente revisadas por mí y enviadas a los entrevistados para correcciones y modificaciones. En todos los casos, mi único pedido fue que no re-escribieran la entrevista manteniendo así el tono conversacional, oral, del encuentro. Obviamente, no todos los entrevistados tuvieron el tiempo necesario para la revisión y es por eso que algunas han sido publicadas en su versión original. En esos casos, se deja constancia en nota de la falta de revisión por parte del entrevistado.

Mi idea original era realizar un libro sobre el arte y el oficio del director teatral latinoamericano capaz de interesar, obviamente, a otros directores, estudiantes de teatro, académicos e investigadores de teatro, tanto en México y Perú, como en Estados Unidos, en América Latina y en Europa. Sin embargo, mi insistencia en mantener el tono de conversación se origina en mi deseo de que el libro pudiera también ser leído por un lector general, ya no necesariamente involucrado en debates ligados a ciertos aspectos controversiales, y hasta personales, de la profesión. Mi experiencia y convicción es que todo director teatral, por la misma naturaleza de su arte, vive y se desempeña en un medio excesivamente panóptico, de ahí que me pareció ajustado evitar detalles muy localizados ligados al medio artístico y, por tal motivo, creí éticamente indispensable someter al entrevistado el borrador de la conversación para que realizara los ajustes correspondientes.

Mi ética sobre las entrevistas—sea en estos casos u otros de materiales ya publicados—es dar oportunidad al entrevistado de ajustar su texto que, como es obvio, tiene inflexiones propias de la oralidad (oraciones incompletas, repeticiones, juicios personales sobre el medio artístico, etc.) y también los riesgos del momento y de la pasión del diálogo. Además, a pesar de mi investigación en cada caso, muchos de ellos mencionaban personas de las que, al momento de la transcripción, yo no podía rastrear datos correctos y, por ende, sus nombres o particularidades aparecían con errores. Gracias a la revisión muchos de estos problemas se subsanaron. Espero haber reducido al mínimo la posibilidad de errores en aquellas entrevistas que no fueron revisadas por el director.

Es evidente (al menos se me fueron haciendo evidentes a medida que se sucedían las entrevistas) que muchas respuestas responden a determinaciones generacionales. Otras, en cambio, resultan interesantes porque, en su coincidencia o convergencia a nivel del arte y oficio del director, de la metodología de trabajo o de las convicciones que subyacen a los ensayos o a la puesta en escena, no parecen conducir a la misma estética o no siempre dan cuenta de una misma convicción política respecto del teatro, del arte o de la sociedad en general. Sin duda, la dinámica de producción teatral peruana no coincide, y hasta me arriesgaría a decir que a veces diverge bastante, con la práctica teatral mexicana. En todo caso, creo que el libro brinda un abanico de posibilidades interpretativas sobre el trabajo teatral desde la perspectiva del director que, espero, contribuirán a futuras discusiones teórico-metodológicas y estéticas y a la formación de nuevos profesionales.

Gustavo Geirola,

Hacienda Heights, Los Angeles, California



**Perú**



## ENTREVISTA A MARIO DELGADO

*Realizada en la sede de Cuatrotablas, Lima, el 16 de julio de 2002, de 9 a 12.*

**Actor, director y maestro de extensa trayectoria. Fundador del famoso grupo Cuatrotablas, líder en el trabajo con la creación colectiva en América Latina, con más de treinta años ininterrumpidos de trabajo teatral y pedagógico. Activo promotor de encuentros, talleres y congresos a nivel internacional, sus espectáculos han recorrido América Latina, Estados Unidos y Europa. Desde *Tu país está feliz* (1971), la primera obra que marcó la línea por la que transitarían montajes posteriores, hasta *La nave de la memoria* (2002), Cuatrotablas y su director constituyen ya un baluarte del teatro peruano y latinoamericano.**

**Gustavo:** *Antes de empezar, déjame agradecerle el desayuno, la charla previa y la visita a todo esto que constituye Cuatrotablas, sus talleres, sus oficinas, su sala. Creo que esto puede funcionar muy bien como un precalentamiento para la entrevista y me ha servido para relajarme un poquito, porque—déjame decirte—es la primera que hago y en la que, bastante arriesgadamente, pongo a prueba este cuestionario que he traído. Te propongo entonces que empecemos con lo del perfil y la formación del director. Luego vamos a ir pasando a otros temas. Como sé que tienes fama de conversador incansable, me vas a permitir (en realidad me han aconsejado que lo haga) que te interrumpa cuando crea que ya me has contestado la pregunta o cuando sienta que vamos por un camino en el que no vea posibilidades de que me la respondas. Tengo la entrevista dividida en secciones: el director y su formación, el director y su público, el director y los actores, el director y la crítica, etc. Aunque las preguntas son muchas, estoy casi seguro que te vas a adelantar a muchas de ellas y, por ende, resultará innecesario que te las formule. La primera es: ¿cómo llegas a la dirección teatral?*

**Mario:** Antes que nada creo que hay que deslindar un concepto, que a mí me aclaró muchísimo Peter Brook en uno de sus últimos ensayos, cuando definía que hay dos directores en estos tiempos. El director director, que tiene sus ideas muy claras, lo que quiere, lo que busca como estética, como contenido, etc., y el director pedagogo. Explicaba cómo es el director pedagogo, donde la dirección es el punto culminante. No sé si él lo definió como yo lo estoy diciendo, quizás es un impulso para desarrollar lo mío. Yo sé que el director pedagogo es lo que más me corresponde porque lo que me apasiona es aprender, investigar, descubrir,

sorprenderme, maravillarme. Yo no tengo nada claro, yo no sé qué quiero decir. Hoy día puedo decir que hay un discurso, porque reflexiono sobre lo que hago—son treinta y un años de trabajo continuo—pero yo no sé qué quiero decir, o sí podría decir: “sé qué quiero decir hoy día, pero yo no sé cómo ni con qué palabras, ni con qué historia, ni con qué cosas nuevas me voy a enfrentar”. Eso es lo maravilloso para mí. Por eso me identifico con las cosas de Peter Brook, porque hay mucha similitud, con la diferencia de que él parte de una tradición extraordinaria que me fascina, la tradición de un director inglés. Entiendo que hay dos Peter Brook, el Brook que llegó a la cúspide de esa tradición y el Peter Brook que deja todo y comienza de cero, de nuevo; y en ese cero de nuevo es donde yo me identifico con él, con ese nuevo director que comienza a contruir. Entonces, cuando leo, por ejemplo, cómo antes él iba con una idea bien clara al ensayo desde el primer día y ahora no, ahora va a jugar y el primer día empieza a jugar con lo más sorprendente, es donde esto tiene que ver conmigo. ¿Cómo asumo la dirección? Yo no la asumo, la voy asumiendo, o sea la vida me empuja a descubrir al director en mí que después, con el tiempo, reconozco que estaba ahí desde que nació. En algún momento de mi vida yo ya dirigía a mis hermanos, a mis primos, a todos los nietos de la familia de la abuela Felicita en su casa, pero yo no sabía que era teatro. Mi única referencia, lo más aproximado a la actuación que yo podía tener eran las radionovelas que escuchaba con mi abuela. Junto a ella, a su lado, de chiquito, yo escuchaba las radionovelas, por ejemplo, *El derecho de nacer*, y después las novelas de aventuras como *Tamakún*, el Príncipe Errante, un personaje del tipo de Emilio Salgari, que tenía aventuras extraordinarias. Cosas de la radio. Después las Veladas Culturales del barrio y finalmente el cine mejicano, que yo veía en el Teatro Municipal del Callao con mi abuela, tías y primas. Los mayores nos llevaban, porque no sabían qué hacer con nosotros, a ver las películas de Jorge Negrete y de Pedro Infante. Después ya comienza la televisión a tener otra influencia, especialmente los cómicos de la televisión. En esa época eran muy populares Cahirulo y Copetón, dos cómicos mexicanos. Y allí comienzo a descubrir la actuación, jugando. Entonces yo los imitaba y lo hacía en la casa con la familia. Después, más adelante, en el colegio alemán, el Alexander von Humboldt, vienen las actuaciones escolares, representación del Nacimiento de Jesús, el Día de la Primavera con reinas y pajes y todo eso. La primera etapa de mi experiencia teatral va desde el

juego más infantil de los tres o cuatro años en mi primer hogar, en la casa de mi abuela (donde jugar era representar la misa, representar a los padres, representar todo lo que pasó en la casa con los primos) hasta la expresión ya máxima en el colegio primario o en el barrio cuando tomo la decisión de recrear los personajes de Cahirulo y Copetón y me atrevo a hacer un sketch en el barrio. Yo ya tenía once o doce años y estaba dirigiendo a mi amigo íntimo, mi pata del alma, con otro que no era tan pata del alma. Es lo que recuerdo. Esto antes de los quince años, después desaparece.

**Gustavo:** *¿Tienes algún estudio posterior más institucionalizado?*

**Mario:** El año 66, después de una etapa muy oscura en mi vida, muy oscura porque es la pérdida de la inocencia, era la adolescencia en el barrio, tan terrible, agresivo, tan violento, salgo de *El jardín de los Finzi Contini*, como en Visconti. Porque la casa de mi abuela era el reducto de la felicidad, afuera era otro mundo y ese mundo era oscuro, violento. Entonces entré en crisis, sale el poeta, me refugio en mí, en mi pequeño grupo de amigos del barrio, el teatro desaparece—porque el teatro era un juego para mí—el teatro no existe más. Y yo quería ser psicólogo, muchas cosas, muchas cosas. Entre todas estas cosas una carrera religiosa, pero me topé con un capellán de la iglesia, en un retiro, en el seminario de Santo Toribio; me contó que había sido confesor de Al Capone en la cárcel de Sing Sing. Esto me impresionó, tanto que sentí su muerte, en un accidente, hace unos años en una carretera de Cajamarca. Me dijo que yo no tenía nada que ver con la iglesia, que mi destino era dar la felicidad en el mundo. Al decirme eso, que mi destino era dar la felicidad en el mundo, fue como empezar a buscar: y ahora ¿cómo voy a dar la felicidad en el mundo? Finalmente pensé que ser psicólogo era mi objetivo, había que comprender a los demás, a la humanidad. Y esto fue cuando apareció el Instituto Nacional Superior de Arte Dramático, para ser actor. Por accidente, porque me enamoré—entre comillas—de una chica guapa del barrio que era mi amiga y era una forma de ascenso machista en el barrio, porque si era el amigo íntimo de la chica más guapa en el barrio, la envidia era general. Entonces por ella llegué al Instituto Nacional Superior de Arte Dramático y empecé como alumno irregular para acompañar a la chica, a los tres meses dejé la universidad, donde iba a estudiar psicología—ya había ingresado o iba a ingresar, ahora ni me acuerdo—y a pesar de que eso era mi obsesión, San Marcos, dejé todo, saqué mis

documentos de la universidad y me inscribo como alumno regular para acompañar a la chica. A los tres meses yo me volví alumno oficial del Instituto Nacional Superior de Arte Dramático y me vuelvo uno de los más obsesivos alumnos del año 66. Pero para actuar; yo no pensaba dirigir. Hasta ahora no hay una escuela de directores en el Perú. (Recién en algunos centros teatrales están creando la facultad de dirección, pero todavía es muy raro y sospechoso). Yo quería ser actor. Digamos, de toda esta inspiración del juego de la infancia, de querer organizar mi vida, yo sentí que lo que más me gustaba era la actuación. Y entonces allí empiezo a estudiar actuación. Yo me voy de la escuela porque llega un momento en que se hace sentir como escuela. No quería andar con la escuela, el curso, la clase, el maestro, la imposición, los cánones. Maestros poetas como Washington Delgado, Pablo Guevara, me desconcertaban, me alejaban de la realidad, la manera ortodoxa y académica de hablarnos de los griegos, de Shakespeare, sin un acercamiento, no comprendía... pasaron muchos años para valorar sus enseñanzas. La escuela en general me encerraba, me quitaba la libertad del juego; lo que yo quería era jugar. El único curso que me obsesionaba era el de práctica escénica, porque me permitía desarrollar mi capacidad de improvisación. Fue con Jorge Sánchez Pauli...nunca nos dirigía de manera tradicional, nos dejaba solos, horas y horas de jugar, de trabajar... Y de pronto ¡esto queda! Nos moríamos de risa...tenía también fama de “Casanova” con las actrices jóvenes y de frustrar grandes talentos con sus ironías; para mí fue un gran estímulo, porque no creía en mí. Con los años fui el único que lo sorprendió; me lo dijo la última vez que lo vi. Más tarde murió, muy solo; fue triste. Y volviendo a mi proceso, tampoco era que estaba en tanto conflicto con la escuela en sí misma, pero sí era algo en mi interior, un conflicto conmigo mismo. Yo podría haber seguido en la escuela siendo un maldito, siendo un iconoclasta. Pero pasa por Lima un grupo de teatro argentino, que venía de la ciudad de Córdoba; se llamaban “El Juglar” Teatro Universitario de la Universidad de Córdoba, en ese momento, dirigido por un tal Carlos Giménez, de veintidós años, un año más que yo. (Un grupo cordobés con María Rosa López, María Eugenia Maza, Marito Lugones, con un actor boliviano Marcelo Urquidi, apellido muy boliviano, y una actriz de Buenos Aires, una diva frustrada de Buenos Aires que nunca llegó a ser diva, Anadela Arzón, seguramente la conocieron algunos sectores de Buenos Aires hace cuarenta años, pero que ahí quedó.

Entonces ellos adquieren esta “diva” maravillosa, que era un ser extraordinario, una mujer muy impresionante. Y este grupo me ve actuando en un experimento sobre *Hamlet*, yo solito, con los textos del monólogo famoso y los poemas de Juan Gonzalo Rose, un poeta peruano muy importante y muy amigo y maestro. Me ven actuando en la Universidad de San Marcos, porque yo me sentía el rey de toda la escuela. Hacíamos teatro político, comprometido. Y me dicen que si quería irme con ellos, porque un actor (Marcelo Urquidi) se regresaba a Bolivia enfermo, y que iban al Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, el primer festival, con Neruda, Asturias, Jack Lang, director del Festival de Nancy, y Buenaventura de jurado. Esto para mí era como un sueño imposible, ¡imagínate! Por supuesto dejé todo y me fui con Giménez. Y es con Giménez que me transformo en su actor y asistente. Nunca nadie tuvo la benevolencia de decirme que yo era muy mal actor. Era muy entusiasta, ponía mucha pasión a lo que hacía, pero nadie me decía que era un mal actor. Y aclaro que cuando digo mal actor me estoy refiriendo a que era muy tímido, demasiado contenido y no me concentraba. Tampoco Giménez me lo dijo nunca. El me decía: “Vas a ser un director”. Yo no sabía qué significaba eso de “vas a ser un director”, yo sólo quería que dijera si era buen actor. Entonces nunca me daba los papeles con la confianza que tú sientes con un director cuando te dice “oye, este papel es tuyo”. Me daba los papeles porque me los tenía que dar, era su manera de agradecer mi lealtad y porque era el motor de este grupo El Juglar y hacía toda esta cosa de asistencia de dirección a su lado; con él hacíamos los libretos, me contaba su versión, yo era su interlocutor, me contaba sus propuestas, me decía “¿qué te parece esto, qué te parece lo otro?” El fue el que un día después de disolver El Juglar e instalarse en el Ateneo de Caracas, con todo el poder económico de la Venezuela de los Otero Silva y de los Juliac de Palacios, empezó todo el proyecto que más tarde sería Rajatabla. Pero todo el proyecto de laboratorio, con la parte dura de investigación, me la dejaba a mí, mientras él ya comenzaba a especular con el poder, con los grandes espectáculos y con los grandes divos venezolanos. Entré en crisis nuevamente con él. En realidad, ya había entrado en crisis antes cuando disolvió El Juglar para meterse al Ateneo. Nos peleamos por tres meses, después volví porque me llamó para su proyecto, me habló de que iba a haber un aspecto experimental de escuela—del que yo me iba a encargar—y el otro, de gran espectáculo.

Pero al final lo que a él le interesaba era el espectáculo. No había la idea de hacer Rajatabla en ese momento, pero nuestro primer laboratorio se llamaba El Búho, después se llamó el Teatro Experimental del Ateneo. Y yo ya tenía conexiones con Lima, tenía mis amigos, viejos amigos de la época de los dieciocho años, que habían sido mis mentores artísticos, uno de ellos administrador, funcionario del gobierno, en la cosa del turismo, es un intelectual maravilloso, extraordinario, que hasta ahora es uno de mis mentores y miembro de mi comité directivo, Carlos Ruibal, uno de los estudiosos más extraordinarios que he conocido en mi vida, un filósofo, un hombre que conocía de la vida y del estudio; su biblioteca es inmensa. Yo no necesitaba estudiar Shakespeare; simplemente él me daba la clase de Shakespeare y de todos los autores, investigadores, de los filósofos del mundo. Y el otro hombre en parte encargado de promoción, de producción, de publicidad, Nelson Núñez, con él armamos un proyecto que se llamaba “ARENA” ¿Qué era eso? El primer granito de arena para intentar un teatro profesional en Perú con espíritu de vanguardia, rescatando la tradición, buscando el aplauso popular y haciendo un teatro profesional de alto nivel. No una compañía, ya que ya habían las compañías de las estrellas, sino una institución de teatro profesional en el sentido de la disciplina y el rigor. Lo íbamos a inaugurar trayendo directores de afuera, y contratando directores de aquí y yo iba a hacer ciertos trabajos experimentales, en tanto era la columna vertebral del proyecto porque mis amigos lo hacían por mí, para que me volviera y lo dejara a Giménez. Entonces estaba entre seguir con Giménez en Caracas —y quizás en el futuro haber armado Rajatabla— o volverme al Perú. Pero no se me ocurre otra mejor idea para inaugurar esta experiencia de Arena, que traer a Carlos Giménez. Contrato a Carlos Giménez, de Caracas, lo hago dejar todo y lo traigo conmigo acá. Contrato también a Rafael Reyeros de Córdoba para que haga la escenografía y montamos *El Cementerio de Automóviles* de Fernando Arrabal. Claro, había una terna para ver qué obra hacíamos. Siempre tuvimos la impresión de que no fue la mejor elección en términos políticos y en términos culturales, porque fue demasiado vanguardista, se adelantó veinte años al mejor teatro peruano. El montaje de Giménez fue alucinante. El público de pie gritaba “¡Bravo!” al final del espectáculo, entre ellos Trudy Kressel, la gran vanguardista francesa de la danza contemporánea en el Perú. Las escenas de un travesti estridente reclamando “El sexo diario de cada día” de la manera más

vulgar, impronunciable hasta hoy la palabrita, en espectáculo público alguno, e interpretado por un inolvidable Juan Pedro Laurie, la inmensa esposa de un general que daba aleluyas de felicidad por haber parido “un gorilita”; cuatro generales cargando en procesión una chola mendiga embarazada transformada en virgen por la revolución de los militares, demasiado, demasiado para la época y para el General, ministro de Educación, que zapateaba lleno de furia, en el piso del escenario: estas tablas son para que las rajen los cholos con sus huaynos, no una sarta de maricones. No, mucho, demasiado, e hizo que explote la furia política de la clase dirigente, los militares de izquierda. Estábamos en 1971. La obra, para colmo, se hacía en uno de los recintos principales del gobierno, en el teatro del Ministerio de Educación. Desató también la furia de la clase cultural que dominaba en ese momento Lima y que sigue dominando hasta ahora—es parte de esta Lima a la que le cuesta crecer y desarrollar—contra la que he luchado, contra el conservadorismo de una clase que no ha sabido en años crear una alternativa a la política y al estado y que por ello seguimos en la misma miseria. Esta misma clase sigue en lo mismo, pero con modernidad y con plata. En esa época de alguna manera se cuestionó el espectáculo. Entró en conflictos personales con Giménez, porque con él y El Juglar, mi grupo, habíamos tenido en el Festival de Manizales una contienda con algunos de ellos que habían ido del Teatro de la Universidad Católica. Se habían peleado por el premio; el público aplaudía a los peruanos del TUC, porque hacían *El centroforward murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani, y nosotros “los argentinos” hacíamos Ionesco, una cosa terrible y furibunda, pero el premio se lo dieron a Giménez, a El Juglar. Yo quedé como un peruano traidor para mis amigos del TUC, hasta ahora mis amigos. Hasta ese momento yo había pensado que era un ciudadano del mundo. Y por otro lado la rabia contra Giménez que luego se volvió ya una cosa personal. Esto llegó a niveles alucinantes, de que poco más Giménez me había secuestrado del Perú, con malas intenciones y ahora, harto de mí, me dejaba botadito, al pobre cholito peruano y se largaba con “toda la fama del mundo”. Esto era extraordinario. Hasta en lo más personal e íntimo se metían, yo un poco más era “el amante de Giménez”. Horrible. Yo decía: “¡Pobrecitos, si supieran! ¡Si tuvieran el mínimo de idea de lo que pasaba conmigo y con Giménez, que era algo así como un proceso extraordinario de aprendizaje! Un maestro y un alumno con diferencia de edad de un año y que lo único

que habían hecho era aprender y haber encontrado ambos un par artístico, algo tan difícil de encontrar en este mundo.

**Gustavo:** *Y ahí comenzaste a ser director.*

**Mario:** Y ahí empiezo a ser director. Me quedo en el Perú. El me deja acá, rompo con la clase cultural conservadora y me veo obligado por las circunstancias a hacerme cargo, ya no de Arena—porque Arena se disolvió; fue una catástrofe económica—sino de mí mismo. Porque el segundo montaje que estaba programado era *Tu país está feliz*, con el texto de Antonio Miranda, que yo había estado trabajando con estudiantes de la Universidad de Caracas. Antonio Miranda era un poeta, miembro de la Junta Directiva del Ateneo, pero Giménez ya había hecho arreglos con él para hacer su propia versión y yo hice mi propia versión acá. Al tiempo que él estrenó en Caracas, que fue un éxito extraordinario, Antonio me manda la cinta, me sugiere montarla en Lima y yo lo hice en el Corral de las Comedias de Miraflores un 16 de setiembre de 1971. Al principio yo iba a dirigir, no iba a actuar. Estaba actuando en el papel protagónico un amigo, un yugoslavo, Stojan Vladic, hoy catedrático en la Universidad de Costa Rica, que fue el compañero más apreciado de la Escuela de Arte Dramático; luego él se fue empujado por circunstancias personales muy dramáticas y yo me quedé actuando su rol. Dirigí con la ayuda de todos, pero el director fui yo. El día del estreno, cuando terminó la obra y todo el mundo aplaudía, yo quedé desconcertado; mi personaje, por mi propio montaje, se quedaba atrás y el elenco adelante. No podía creer los aplausos y menos que yo había dirigido eso. Entré en una crisis, de dolor, de llanto, porque era una ruptura en mi vida, me costó entender al director. Creo que me he pasado, desde ese momento del aplauso hasta hoy, tratando de entender qué diablos significa ser el director.

**Gustavo:** *¿Cuál es el rol del director para vos? ¿Cómo definirías lo que tiene que hacer?*

**Mario:** Para mí tiene que ser... ¡ay, qué difícil! Yo puedo decirte lo que es para mí ahora. Tiene que ser una especie—no me gusta mucho esta palabra, por los prejuicios—una suerte de madre, que es el equivalente al proceso creativo, porque es el proceso de aprendizaje, de nutrición, de alimento, es el momento como cuando nace un bebé, en donde el personaje se comienza a gestar. Es un proceso maternal, más femenino

que masculino, así en términos más esenciales de lo que es la masculinidad y la feminidad. Entonces tengo que ser como mi abuela, como mi mamá, es decir, cuidarlos y quererlos para que el actor se haga cargo del proceso y dé lo máximo y lo mejor de sí mismo. Así la dirección es casi invisible. Mis esfuerzos, mis imágenes, mis ideas, el concepto que tengo de la obra, mis sueños, mis alucinaciones, todo lo que yo les digo, quedan invisibles. En su trabajo, el director es mudo, a veces solamente consiste en sentarme y últimamente quedarme dormido, mientras ellos crean. Muchos dicen: “Mario se duerme”. “Pero son treinta y un años sentado mirando actores, ¿Ud. cree que no me voy a dormir cuando comienzo a ver lo mismo que veo todos los días de mi vida?” Pero yo no me duermo, yo estoy soñando. “Piensen que sueño, y cuando ustedes comiencen a hacer algo interesante, que para mí es nuevo, que nunca he visto, me voy a despertar”. Ahora, cuando me duermo, no es porque no me gusta lo que están haciendo, sino porque lo he visto mucho, y ya sé lo que va a pasar. “Cuando me despierto comienzo a trabajar en mis ideas”. Hoy día uno de los jóvenes de las últimas generaciones me dice: “Maestro, ahora entiendo que es un privilegio tenerlo durmiendo en el ensayo”.

**Gustavo:** *Se trata de la presencia, ausencia.*

**Mario:** Estar ausente. Es algo maravilloso que he aprendido de Grotowski. Es eso. Y eso es la madre, dar el alimento en el momento preciso, dar el gesto, dar el calor, dar el continente, pero luego, hay un veinte por ciento del proceso, a veces solo un diez, en el que aparece el director padre: se acabó el cariño, se acabó la vaina, aparece el látigo, la agudeza, la precisión, la ley, no hablas, no dices nada, no discutes, no comentas, se acabó tu tiempo, ahora es el mío. Así con la misma energía con la que te estoy hablando. Y es terrible. Pero cuando funciona, es maravilloso. Y así en los últimos quince días se puede armar el espectáculo, con una facilidad en los actores—cuando empieza a entrar la locura, el ritmo—porque ellos saben que después van a meter todo lo que han trabajado. Eso es lo que, creo yo, coincide con lo que dice Peter Brook del director pedagogo. Ese es mi director. Eso soy yo.

**Gustavo:** *¿Esa es tu marca personal?*

**Mario:** Sí, ésa es mi marca personal. Y debo agradecérsela a Mathy Ureta de Caplansky, mi asesora de laboratorio; de alguna manera, mi espejo terapéutico, mi maestra, algún día vamos a tener que escribir ambos un

libro sobre esta extraordinaria experiencia humana, inédita en el teatro peruano.

**Gustavo:** *¿Cuál fue—desde tu perspectiva—tu mejor puesta en escena? ¿Y cuál, a tu criterio, fue la peor y por qué fue la peor? Esto no tiene nada que ver con el éxito o no de público.*

**Mario:** Yo sé lo que me dices. Está perfectamente claro y lo pienso todos los días. La puesta más importante fue *La agonía y la fiesta*. Fue un producto que hice en el año 82, donde trabajaba Maritza Gutti, que está en el cielo, que se fue hace poco, y que llegó a ser una promotora extraordinaria del talento en la TV peruana, Pilar Núñez (de la segunda generación) hoy directora de teatro de la Universidad de Lima, Carlos Cueva (de la primera), y que ahora es un director de teatro importante en el Centro Cultural de la Universidad Nacional de San Marcos, José Carlos Urteaga, que también fue parte de un proyecto que creó el Grupo Magia, experiencia fundamental de la vanguardia de los 80” y ahora es el director administrativo de la Escuela Superior de Teatro y Arte de Cuatrotablas y Eduardo Llanos, psicólogo que, después de ser alumno, actor, cantante, artista plástico, ahora es el asesor de nuestro proyecto. Estos cinco actores maravillosos, con la asistencia de Alfonso Santistevan, “el hombre más inteligente del teatro peruano”—como dijo ayer en el foro<sup>2</sup> Roberto Angeles. Con Alfonso—que siempre ha sido nuestro dramaturgo—hicimos esta obra sobre César Vallejo. El pretexto era Vallejo, el pretexto era el Perú, en un proceso de creación colectiva que, para mí, definió el método, lo que nosotros podemos hoy llamar “método” después de treinta y un años. Yo creo que fue la puesta más importante, no sólo por lo que se hizo, cómo se hizo en su momento, cómo se actuó, sino por la manera de la actuación que devino en cierto modo un modelo. Y se los digo a todos. Les cuento sobre *La agonía y la fiesta*, para que vean cuál es mi modelo, para que sepan qué es lo que quiero. Yo creo además que fue importante no sólo por lo que produjo, sino que lo que produjo fue parte de un proceso casi perfecto de producción. Yo creo que—en ese momento de la historia de Cuatrotablas—se dieron las condiciones ideales. Que creo, si no me equivoco, estoy construyéndolas de nuevo.

---

<sup>2</sup> El día anterior a esta entrevista se había realizado en el Instituto Británico de Lima un foro sobre la actuación, en el que participaron Mario Delgado, Roberto Angeles, Wili Pinto, entre otros, coordinados por Ruth Escudero.

Con la diferencia de que han pasado veinte años, y que ahorita no pienso en una creación colectiva sino en una obra de autor, pero un autor que escribió—estoy absolutamente seguro, no sé desde dónde, quizá desde sus genes, desde el inconsciente colectivo de este maravilloso país—para mí, para Cuatrotablas. Te puedo ampliar esto después, te puedo contar luego la historia de él y de esa obra. Lo importante ahora es decirte que creo que esta obra, *La nave de la memoria*, va a ser el tránsito a un proceso de creación colectiva más ambicioso, que viene más adelante, otra vez con Santistevan y con los viejos de Cuatrotablas—no sé si todos, pero con algunos de los viejos—sobre un gran tema histórico del Perú. Entonces *La agonía y la fiesta* es el modelo no sólo del producto final sino de procesos, fue el proceso perfecto donde vivíamos los actores en comunidad, teníamos una productora, María Castro, artista plástico y marchand de arte, que era muy particular porque ella producía para que nosotros comiéramos y creáramos. Su objetivo era que todos los días hubiera plata para la comida, para pagar los gastos de la casa y que estuviéramos el día entero creando. Nada más tenía esa mujer como objetivo en todo ese año. Mientras ella producía, iba creando una estructura afuera, de protección del producto que iba a salir, pero tan perfecto, que fue un éxito. Se programaron quince funciones, nada más, que es un modelo que sigo tomando. De *La nave de la memoria* hice, por ejemplo, quince funciones en diciembre del 2001 y hago dieciocho funciones en agosto 2002. Se trata de pequeñas temporadas estructuradas, protegidas. Eran las condiciones perfectas, María Castro organizó para *La agonía y la fiesta* en 1982, toda una parafernalia espectacular, como la exposición de quince plásticos peruanos que habían asistido al proceso de creación y pintaron a partir de él. Participaron seis o siete de los famosos de ahora, y de los más iconoclastas y rebeldes de aquel tiempo. Entre ellos Vainstein, Humareda, Pazos, Velarde, Hastings. Era tan organizado que la gente peleaba por las entradas para ser el privilegiado que iba a asistir a una de las quince funciones. Llegamos al estreno con todo vendido. Era para setenta y cinco espectadores y no podía haber setenta y seis. Eran setenta y cinco asientos y no había un lugar más. Creo que fue tan organizado y tan perfecto, que fue ideal para el teatro que queríamos hacer. Había algo radical: el espacio escénico era circular, no existía el espacio del público. El público estaba camuflado entre los objetos y los muebles, como espíritus inmóviles, dentro del espacio escénico que era el

cuarto - habitación de un supuesto Vallejo: dentro de ese cuarto estaba su dormitorio, su comedor, su cocina, su biblioteca y su sala de estar. Los cinco lugares, con la cama al centro y en las esquinas los cuatro restantes. En ese entorno que, de alguna manera, simbolizaba la casa de cada uno de nosotros—con su adolescencia, su infancia, la casa de los abuelos, de los padres—se daba la vida de Vallejo, la historia de ese gran poeta que significa tanto para nosotros. Pero a su vez todo esto era un pretexto para que habláramos del poeta desde nosotros. Porque los personajes, incluso, eran muy interesantes, muy simbólicos. Eran Yvette, la extranjera, todo lo que significa el ser extraño, el ser que irrumpe con otra mentalidad, con otra cultura, en un mundo tan cerrado como el peruano. Felipe de los Pobres, que era el bardo criollo, el criollito de los años 20 o 30, con las canciones del vals sentimental, que soñaba con París y las borracheras bohemias de París, ésas con las que soñaban todos los poetas desde los años 30. Abraham, el viejo tronco, que simbolizaba el viejo tronco paterno de los abuelos y bisabuelos, esos terribles personajes como los de la familia Buendía, como Aureliano, pero en Perú, andinos. María de la Esperanza, la madre, la sirvienta, la abuela, la que hacía toda la chamba dura de la casa: barría, limpiaba, cocinaba, preparaba, recogía el arroz. Y el Poeta de los Caminos, el joven que iba por los caminos, a la ventura, buscando, soñando, imaginando, el niño, el niño de la casa, el niño bien, el privilegiado, el intelectual. Esos eran los cinco personajes. Todos eran Vallejo y todos no eran Vallejo, todos eran familiares de Vallejo y no lo eran, ya que era nuestro Vallejo inventado por nosotros en nuestra alma. El otro aspecto del éxito de esta experiencia fue la producción, el contexto y también el proceso de creación que permitió por primera vez, de una manera casi perfecta, escribir nuestras historias personales en el tono de la biografía de un poeta. Todo era una vida imaginaria del poeta pero a partir de nuestras biografías personales. Podíamos hablar, a través del poeta, de nosotros mismos. Esa identificación de ser uno mismo con el personaje fue perfecta.

**Gustavo:** *¿Cuál fue la peor experiencia que registras desde la dirección?*

**Mario:** Hay dos aspectos que es difícil para mí de decir “la peor”. Te aclaro: en toda la línea creativa de Cuatrotablas hay las propuestas que surgen de los diversos grupos, porque los grupos en Cuatrotablas están marcados por las generaciones. Y hay siete generaciones. Cada generación

va conformando un nuevo grupo, integrando a los nuevos y los “viejos”. Eso va conformando un discurso que viene del actor, del grupo, del director. Desde un autor clásico, como Shakespeare o Brecht, hasta la creación colectiva del grupo, cómo oye una obra, histórica, un clásico de más de treinta años, una obra de agitación social producto de las coyunturas en cada una de sus versiones, hasta un autor peruano como Ore, o latinoamericano como Adoum. Depende entonces de lo que el grupo o el director necesitan expresar. Ha habido paralelamente otros proyectos donde se ha mezclado lo que llamamos “los encargos”. Siempre aparece un poeta, como Buendía, alguien nuevo que conocimos como Morote, nos pide montar su obra y entonces generalmente eso es ya otra cosa. Yo no puedo hablar de fracasos o éxitos en estos casos, porque son encargos, que se hacen con mucho esfuerzo y dedicación, pero no es un producto que yo reconozca de Cuatrotablas. En el proceso de Cuatrotablas hay un aspecto que creo que es el más difícil de lograr y es este punto: cuando la experiencia personal tiende a transformarse en personaje, en metáfora a través de la dramaturgia. Es un problema dramaturgico. Así como eso que hicimos en el 82, lo de Vallejo, *La agonía y la fiesta*, fue perfecto—antes habíamos hecho la *Opera de tres centavos*, una versión atrevidamente libérrima de la obra brechtiana, donde también aparecían nuestras historias personales; se llamaba *La verdadera historia de amor de la Señorita Polly Peachum y el Señor Mackie Navaja*. En ese caso fue una experiencia basada en un autor y no como en *La agonía y la fiesta*, enteramente basada en nuestras experiencias personales. Con mi amigo Santistevan, en el año 92—diez años después de *La agonía y la fiesta*—realizamos un sueño mío; muchas veces yo soñaba mis espectáculos. Una noche, una noche especial, muy particular, de nevada inmensa en Wuppertal, Alemania, la tierra de la Pina Bausch, en medio del bosque, de la nieve, no podía dormir, y entonces comencé a soñar y a escribir todo lo que soñaba e hice un guión poético. Varias veces me pasó así. Ese guión se lo traje a Santistevan y a él le pareció maravilloso. Y ahí trastocamos lo que era la esencia de Cuatrotablas. En ese momento era difícil, era el año 1992, con un grupo no totalmente integrado; tenía a los actores en un proceso difícil de diáspora por cuestiones económicas y, además, yo me aventuré—y aquí fue cuando el espíritu vanguardista chocó con el producto. Yo quería abrir Cuatrotablas; ya es hora de que Cuatrotablas comience a invitar a actores que les gusta nuestro trabajo, que son similares,

que podemos intercambiar, que vienen de otras escuelas. E invitamos a José Carlos Urtega, que era un egresado de Cuatrotablas, de la segunda generación. José Carlos había hecho diez años de su experiencia en “Magia Teatro de Grupo”, su proyecto personal, con el cual se graduó (en el Distrito de Magdalena del Mar), y era importante volverlo a tener para ver qué traía de nuevo después de 10 años. A Ethel Mendoza, que venía del TUC. Ethel había hecho su experiencia profesional con Quinta Rueda; nos gustaba mucho su experiencia actoral, más emocional, más stanilavskiana, si tú quieres. Y finalmente Luis Felipe Ormeño, que era actor y fundador del Teatro del Sol junto con Alberto Montava, que nunca habían estado con Cuatrotablas, que habían participado de los primeros talleres pedagógicos que hicimos en 1977, que estaban cerca por su manera particular de usar el cuerpo, sus emociones y el trabajo del actor. Esto nos pareció interesante. Yo creo que ahí hubo confusión: por un lado, un sueño que yo quería volverlo dramaturgia tradicional, es decir, un texto escrito y, por otro lado, experimentar una apertura. Y no funcionó, porque un sueño de esa naturaleza tiene que ser hecho con gente que ya está imbuida totalmente del proceso grupal, que mínimamente tenemos que tener dos, tres o cuatro años trabajando en grupo, donde las relaciones personales y profesionales que hemos construido son profundas, para así poder engarzarnos e irnos juntos al fondo del ser. Y por otro lado el dramaturgo no estaba dentro, estaba en su casa y le mandábamos todo por encargo, por computadora. Alfonso, yo y los actores hicimos lo mejor que pudimos. Y el cuarto error de ese proyecto no fue tanto haber mezclado los integrantes en una cosa que debió haber sido más grupal, sino que el hecho de que el dramaturgo estuviera lejos. Que no estuviera totalmente metido dentro del proceso hacía que él intelectualizara. Al irse fuera, intelectualizaba en su computadora el producto de la improvisación, del guión y lo volvió un producto demasiado intelectual. Claro que luego los actores trataban de destruirlo y él lo aceptaba, pero era muy difícil. Y el último aspecto, gravísimo—que aparecía por primera vez en la historia de Cuatrotablas—era que no aceptábamos que no teníamos ni un sol. Entonces, en vez de querer hacer el espectáculo con lo que teníamos, intentamos hacerlo con lo que no teníamos. Al principio empezamos con el material de reciclaje, como siempre. Yo me acuerdo de una frase de mi asesora—porque quiero hablar más tarde de mi asesora, ya que detrás de todo esto hay una gran

mujer, Mathy Ureta de Caplansky, que ya te mencioné, asesora de Cuatrotablas desde hace más de treinta años, psicoanalista, la más importante de este país, a mi juicio. Por eso, si uso terminología particular y menciono a Freud a veces, es por esto. No pude ser un psicólogo, pero “psicoanalizo” toda mi experiencia y la del proceso grupal. Ella me dijo: “Déjalo todo como está, con los tachos, con cualquier cosa”, refiriéndose a todo ese material reciclado que usábamos durante los ensayos. Pero yo no, yo quise aventurar también en otros aspectos. Demasiadas aventuras en un proyecto que debió haber sido más modesto. Como había gente nueva, actores nuevos, también queríamos aventurarnos en la propuesta ideal. Ya no ser nosotros los inventores de todo, sino que así como teníamos el dramaturgo y los actores que venían de todas partes, ahora queríamos tener lo que llamamos “el asesor plástico” de la obra. No traer un escenógrafo, un utilero, sino un artista que asesorara sobre el vestuario, escenografía, luces, toda la parte plástica. Entonces trajimos al mejor, a Rafael Hastings, uno de los grandes pintores de este país, perfecto, su pintura es perfecta. Es mi amigo, muchas veces nos había asesorado y ayudado un poquito y esta vez podíamos decirle “Rafael, toma esta obra y haz la puesta en escena”. E hizo una cosa maravillosa, ¡un vestuario, una escenografía! Tú vez la película del espectáculo y compruebas que todo era precioso. ¡Y lo que costó! Las luces eran algo increíble. Cuando fuimos al Odin Teatret en Dinamarca con esta obra, la gente se jalaba los pelos y nos decían: “Hemos tenido que dismantelar cuatro salas para hacerte las luces en una salita de ochenta personas con treinta y ocho reflectores de mil cada uno”. Yo había hecho un espectáculo unos años antes, con la tercera generación; se llamaba *Aquí no hay Broadway* y expresaba la esencia de Cuatrotablas: tres cómicos ambulantes metidos en una banquita en un parque haciendo Broadway. Aquí no había Broadway, pero ellos hacían Broadway. Y con este proyecto del que te hablaba, irónicamente quise competir con Broadway, ese Broadway imaginario que subyace en lo más profundo del alma del actor, luces, fama, dinero, ilusión. Y para hacer ese proyecto necesitaba mucho dinero. Ese fue el error más grave. Le pedí a mi mejor amiga alemana Kordula Lobeck—la más querida, mi representante y empresaria, la que nos llevaba a la gloria en Alemania, la que nos organizaba todas las giras—que acababa de recibir una herencia de su tía, que me prestara \$ 16.000 dólares. ¡Habíamos recorrido toda Europa con espectáculos que costaron \$ 800 dólares! ¡*Aquí no hay*

*Broadway* costó no más de 100 dólares y recorrió Europa desde Budapest a Paris, de Berlín a Brescia! ¡Y habíamos ganado fortunas! Ahora invertíamos \$ 16.000 dólares en el peor momento de la historia de Perú, en el momento casi de la batalla final de Sendero Luminoso y del Estado. Todo era perfecto: teníamos un cálculo increíble. Otra vez con una excelente productora, las entradas a 10 dólares para 60 personas. Compramos las sillas que hasta ahora tenemos, construimos las tarimas que hasta ahora tenemos, construimos un teatro. El primer mes estaban reservadas las tres primeras semanas y pagadas por el público. Entonces el cálculo era que en seis u ocho semanas que duraba la temporada, a diez dólares la entrada, pagábamos “la deuda externa”. Pero Sendero Luminoso nos destrozó los sueños, todo. Porque fue el momento de la bomba en Tarata, que fue el suceso más terrible del ataque de Sendero, aunque ya en realidad habían habido muchas bombas antes y consecuentemente muchos apagones y había empezado el toque de queda. En plena guerra interna, de tener tres semanas llenos, ganando 600 dólares diarios, pasamos a la mitad de la taquilla y luego a suspender, porque se suspendían las reservaciones hasta llegar, en el mes de julio, a diez u ocho héroes que venían a ver la obra. Porque en esos momentos era casi imposible salir a la calle. Entonces nos vamos a Europa, pensando que allí recuperábamos la inversión, y en Europa, otra crisis: caía el Muro de Berlín. Los espectáculos de Cuatrotablas en ese momento se cotizaban de 2000 dólares para arriba por función, en toda Europa, más todos los gastos. Yo llamaba a una agencia de viajes, me daban los pasajes y a los quince días les mandaba el dinero y pagaba toda la deuda. Armadita la gira de 18 funciones, se redujo de repente a once; cancelaron 7 funciones. ¿Por qué? Porque venían todos los grupos del Este a raudales, se ofrecían cuatro funciones por los 2,000 dólares, que era lo que nos tenían que pagar a nosotros por una. Como era una época en que no había contratos sino que todo era de palabra, de buena fe, se cancelaron. Nos quedamos así con 8 ó 9 funciones que no cubrieron ni los gastos. Hasta hoy día debo \$ 10.000 dólares. Pagué seis mil con mi trabajo. Este es el más grande fracaso económico y por ende artístico de Cuatrotablas. Pero, de todos modos, es una obra que adoro: se llama *El pueblo que no podía dormir*. ¡Cómo iba a dormir este país que aun no es feliz! El modelo de éxito de nuestro laboratorio es, pues, *La agonía y la fiesta*, teatro pobre, grupo profesional a tiempo completo.

**Gustavo:** *¿Qué arte ha influido más en tu trabajo? ¿La danza, la música, la arquitectura?*

**Mario:** Las artes que más han estado detrás siempre han sido la danza y la plástica. Paradójicamente, a pesar de que cuando empezamos se llamaba Taller de Teatro y Música, fue la danza la que he sentido progresivamente más cerca de mi trabajo. La música para mí era fundamental, porque yo sentía que los jóvenes se iban a interesar por el teatro si la música era parte del alma del espectáculo. Yo desde ahí nunca dejé que la música me abandonara. Pero desgraciadamente nunca la traté bien, porque como no tengo una educación musical, ni me he preocupado de estudiar música, sino por oído: lo que siento, lo que me conmueve. Escucho música todo el día pero no me detengo a estudiarla, entonces, según algunos de mis asesores, “la he maltratado”. Algún día escribiré sobre “Las bandas sonoras de Cuatrotablas”, que son mi música. Donde sí me he detenido con mucha atención es en la danza, porque está más cerca de la expresión del cuerpo que nosotros buscamos. Siempre decimos que un actor que entrena es un actor que danza. Tanto es así que de aquí han salido proyectos del actor-bailarín del ahora director Jaime Lema. No quiero que dejen de ser actores. Son los actores los que deben usar su cuerpo como si fuera una danza, como poetas que escriben con su cuerpo en el espacio. Pero lo más secreto mío es el cine, yo veo un espectáculo mío como si fuera una película. Me lo imagino que es cine. Siempre he tenido esa influencia, es mi cultura más importante, porque en mi vida he visto más cine que teatro. Todo, desde el más malo—aunque ya ahora no soporto el cine malo. En una época veía todo, desde la película más espantosa de terror hasta todos los Bergmans, los Viscontis, los japoneses, orientales, que haya habido y por haber. No sé si mi teatro tiene que ver con Ingmar Bergman, pero siempre pienso en él. ¿Será por eso mi profundo cariño por Mario Pozzi-Escot, cineasta al que le permito que escudriñe los más profundos pasajes de mi búsqueda desde hace más de 25 años?

**Gustavo:** *¿Qué directores de teatro te parecen interesantes? A nivel internacional ya mencionaste a Peter Brook. A nivel nacional o regional latinoamericano, ¿quién te parece interesante? No porque lo admires, sino porque te interesa su propuesta o has aprendido algo de él o ella.*

**Mario:** A nivel nacional, me gusta el director libre, independiente. Me gustaba mucho Alberto Isola, en sus propuestas independientes, es decir,

cuando sus propuestas eran de él y de su grupo y estaba arriesgando con propuestas personales. Yo sé que ahora está dirigiendo muy poco. Ya no veo que él dirige independientemente, me da pena, hubiera preferido que él siguiera con su grupo y con sus proyectos personales. Se metió en la universidad, entonces ahora es actor o dirige en el Centro de Artes Escénicas, tanto que ya la imagen de Isola director independiente se me perdió un poco. Sé que recientemente ha dirigido el *Pinocho*, lo último, y no he podido verlo, debido a una serie de circunstancias. Pero siento que él como director con continuidad se me perdió. Lo que me gustaba mucho de Isola era su perfección, su detallismo y por eso me da pena no ver sus propuestas anteriores. Y el otro director que a mí me gusta mucho verlo, porque siento que está aportando muchas cosas también, es Roberto Angeles. Yo lo quiero mucho, me siento su amigo. Porque si bien no hace un teatro que a mí me satisface plenamente—en términos de lo que yo quiero hacer—tiene una propuesta muy profesional. El mismo lo ha dicho en público, no quiere mayores riesgos. Es el paradigma del profesional, está preocupado de todo, desde la producción, del actor, del casting, la obra, la propuesta, el montaje. Y veo una propuesta, una línea y lo siento independiente, siento que es un hombre que hace lo que él quiere. Siempre está montando las obras que él quiere, no veo que hace cosas por encargo o por ciertas circunstancias. Son los dos directores que me interesan, así, digamos, los más inmediatos. De Miguel Rubio, director del grupo Yuyachkani, no puedo hablar tampoco, porque siempre lo veo muy grupal. Además ellos lo plantean así muy colectivo, entonces no lo puedo definir como un director, no le he visto una propuesta personal. De los directores jóvenes me gusta, admiro muchísimo y me conmueve, el Jorge Villanueva de *Opalo*. Su búsqueda personal, profunda y honesta. De los populares, César Escuza de *Vichama*, Villa El Salvador por su pureza. Su *Esperando a Godoy* de Becket en los arenales es impresionante. De los directores salidos de Cuatrotablas: Carlos Cueva, Lucho Ramírez, Ricardo Santa Cruz, Pílas Núñez, Jose Carlos Arteaga, Jaime Lema, Juanita Sudario, Ivan Sánchez, el Cholito Iván, José Ruiz, Juanca,...y...son temas para un libro. De teatro latinoamericano, vi mucho, pero hace muchos años. El teatro chileno—he visto mucho teatro chileno—hace veinte o treinta años, era algo que tenía muy cercano. Cuando empecé, aprendí mucho del teatro chileno, que venía a Lima a cada rato, cuando yo tenía unos dieciocho o veinte años. Después fui a Chile y vi alguna cosa. De los

últimos, Raúl Osorio, es un director de teatro y TV, que hace teatro de investigación en Chile, que vino a los Encuentros de Ayacucho del 78 y 98, me han gustado sus propuestas; él es parte del movimiento internacional de teatro de grupo, es parte de los encuentros de Ayacucho. Digo Osorio porque es con él, que tengo una relación más personal, no puedo decir si hay otros. Vi algo de un director muy joven, una obra—*Maratón*, creo—que me impresionó mucho como actuación, como dirección, como montaje. Y después de Argentina, soy muy amigo de Agustín Alezzo. Lo conocí por intermedio de Mathy Ureta de Caplansky, mi asesora de laboratorio, que lo conoce desde que Agustín era muy joven. Estoy muy cerca de Agustín, cada vez que voy a Buenos Aires me cuida, me protege, o voy a su casa o voy a un hotelito cercano a su estudio y él es quien me lleva a ver todo lo que hay en Buenos Aires, él sabe que me gusta todo. Pero siempre me lleva donde más me gusta y me dice: “Yo sé que esto te va a gustar”. Hay un director argentino, Alberto Félix Alberto, que tiene una sala pequeña, con espectáculos muy personales, muy extraños. Traté de averiguar de él, porque me impresionó tanto; inmediatamente cuando algo te gusta, uno quiere conocer al director, pero me asustaron. (*Risas*.) Yo vi su espectáculo cerca del 98, cuando estuve por Buenos Aires. Agustín me llevó a ver uno de los espectáculos de Alberto que era extrañísimo, en el que hablaban un alemán inventado. A mí eso me llamó inmediatamente la atención, porque yo he vivido gran parte de mi vida en Alemania y cuando escuché ese alemán quedé sorprendido, desconcertado. Y también me gusta Alezzo, que es un maestro en lo suyo, muy notable. De otras partes de América Latina, puedo mencionarte como el más notable a Santiago García. El y “La Candelaria” de Colombia, desde hace 30 años me sigue provocando. Influencias desde siempre: María Escudero, Atahualpa del Cioppo y mi entrañable Carlos Jiménez.

**Gustavo:** *¿Qué crees que el espectador espera de ti como director? No del espectáculo, sino del director. ¿O crees también que es una figura muy invisible para el espectador?*

**Mario:** Yo creo que es una figura muy invisible. El público que viene a ver a Cuatrotablas, me agradece a mí y yo siento que le está agradeciendo al grupo a través de mí, porque conmigo tiene más contacto, pues yo lo recibo, yo lo despido. Siempre le digo a los actores que cuanto menos se reconozca al director, cuanto menos se aplauda al director, cuanto menos

gloria yo tenga, más ganan Uds., más grande la obra, ése es el mejor director.

**Gustavo:** *Como ya hay una tradición Cuatrotablas, gente que ha venido durante mucho tiempo, que hay varias generaciones, me gustaría preguntarte si cuando estás trabajando en un proyecto, tenés en mente un perfil del espectador, que obviamente está presente durante el proceso.*

**Mario:** Eso es algo muy extraño. Siempre hemos discutido sobre el público, pero nunca le hemos dado mucha importancia. Estamos convencidos de que lo que nosotros hacemos resulta interesante para el público. No sabemos para cuánto, sino para el público, en abstracto. Nosotros hacemos el teatro que queremos hacer. El público tiene que encontrarnos. Como estamos en una sala, ese público se vuelve una tradición, tú sientes que es un público que sabe de Cuatrotablas, y sabe que viene a Cuatrotablas a encontrar rigor, disciplina, seriedad, honestidad, algo nuevo que lo va a cuestionar. Así dicen: “Continúen, necesitamos peruanos como Uds.” Es una percepción muy modesta, pero nos da la certeza de que estamos alimentándolo con algo que los mantiene vivos.

**Gustavo:** *Como director, ¿te interesa, con tu teatro, instruir, deleitar, cuestionar, subvertir, entretener?*

**Mario:** Un poco de todo. Lo que más me interesa es que eso—que para nosotros es tan fascinante, que es hacer teatro desde el grupo, desde el actor, desde la experiencia personal, pero que a la vez toque las raíces del país, de la identidad, del ser social y del ser individual— que lo que nos fascina a nosotros, fascine también al público: que se quiera más, que quiera más a su país, que se llene de optimismo y de alegría. Si logramos eso, es lo importante, aunque eso implique que no se entienda la obra. A veces hay obras que se entienden demasiado, pero lo importante para mí es el proceso. A veces queremos que la gente entienda cosas bien claras, porque es un momento político que así lo exige. Y otras veces queremos que el público se ilumine y salga trascendido.

**Gustavo:** *Cuando vas a un festival o a una sala de provincia, cuando sacás la obra de este espacio que es tu sala, ¿qué es lo que más te preocupa? ¿Reproducís exactamente lo mismo o, en cambio, hacés muchas modificaciones? Y si modificás, ¿cómo vivís ese proceso de modificar?*

**Mario:** En cuanto al espacio, no hay tanto problema porque en Lima nuestro objetivo es producir, porque aquí es la fábrica donde se expone nuestro producto. Pero siempre estamos sacándolo y exponiéndolo a mutaciones y a cambios a veces violentos, a veces perfectos. No es un problema en sí. No trabajamos para la sala, trabajamos para el país. Buscamos el público, estamos buscando un nuevo público e incluso más, estamos buscando nuevos espacios. Siempre la idea del espacio fijo nos molesta y siempre estamos inventando. Toda la vida hemos inventado nuevos espacios. Ahora es difícil, no es tan fácil como antes. Antes era fácil encontrar un galpón y transformarlo en un lugar maravilloso, pero ahora eso es difícil. Indudablemente, cuando vamos a un festival, tratamos de que no nos lleven a la sala tradicional, a la sala a la italiana; tratamos, en la medida de lo posible, de encontrar espacios parecidos al nuestro, originales, teatrales. Pero depende de la obra. Tenemos dos visiones del espectáculo, que es producto del proceso de laboratorio: uno, que es “el teatro capilla”, cuando el producto no es un producto popular, abierto, grande, espectacular; es elitista, porque es para poca gente, ése es un producto muy difícil de llevar a un encuentro de teatro. A veces se lleva, pero hay que protegerlo mucho, porque requiere de un público que está muy cercano. Pero está el otro, que es “el teatro tribuna”, que es un teatro que es producto, que ya está digerido, que se entiende todo o trata... Puede ser un Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, o cualquier otra obra y en ese caso nos conviene un teatro tradicional, espectacular, porque crece mucho más el espectáculo. Respecto al lenguaje, no tratamos de modificar en nada; en la medida de lo posible, aún cuando estamos trabajando el espectáculo para acá, tratamos de que el código sea el más universal posible. Que estemos hablando del Perú, de los indios, de la historia, como si estuviéramos hablando a un chino o a un japonés. No nos interesa el público peruano, sino el público universal. Y ahí es cuando más le llega al público peruano, y eso hace que cuando nos invitan afuera, no modificamos nada, muy raro, muy poquito. Porque los grandes teatros del mundo que yo he visto, que más me han impresionado, han sido en polaco, en ruso, en francés, en inglés, y he entendido todo.

**Gustavo:** *¿Hay en el Perú un marco gremial para el actor?*

**Mario:** No y es una pena. Se siente. Durante la década del 80 al 90 tuvimos la posibilidad extraordinaria de hacer el Movimiento de Teatro

Independiente (MOTIN) uno de los gremios más creativos y originales de la región; pero la mezquindad, mal nacional, heredada de la clase dirigente, nos hizo perder la brújula, y además la falsedad política de los que tuvieron en sus manos apoyar este impulso. Es cierto que las crisis políticas de los últimos 20 años han influido, en particular la guerra de Sendero; pero siempre responsabilizamos al otro de nuestros fracasos. Este es un país de proyectos sociales truncos. Solo los proyectos individuales e independientes han dado gloria al país, y también buen teatro. Incluyo a Cuatrotablas, por supuesto.

**Gustavo:** *El teatro “pobre”, ¿es para ti una estética, una determinación o una fatalidad?*

**Mario:** Es una estética, para mí es perfecto. Los espectáculos más pobres son los que más me han maravillado. Estoy hablando de espectáculos pobres desde Arienne Mnouchkine, pasando por Peter Brook, Grotowski, son espectáculos “pobres”. Si tú ves espectáculos de los grandes maestros, aparentemente hay un poquito más de plata, lo que lo hace aparentemente rico, comparado con nosotros; pero es pobre en el fondo. Como Grotowski lo planteaba, lo esencial para la grandeza del espectáculo, especialmente del actor, está más ligado al “actor pobre”. No es una fatalidad, es una determinación en términos de que éste es mi objetivo. Hay que hacer teatro pobre. El teatro debe ser pobre. Yo creo que el teatro griego fue pobre, que el teatro isabelino fue pobre, el teatro rico es un invento de los grandes imperios, de los grandes fascismos y de la época actual, fascista también. Porque, ¿a quién le interesa hoy más que nunca comprar todo, invertir en todo? Al capital. Este invierte en el espectáculo para alejarlo al hombre del teatro de arte, de lo esencial. El capital ya no tiene rostros, solo quiere crecer y crecer—son las grandes transnacionales que invierten en un teatro fascista, de parafernalia, que trivializa los grandes mensajes desde *Jesucristo Superstar* hasta *Los miserables* y desde ahí todo es posible. Lo fascista es una forma de eliminar toda dimensión humana del hombre. El teatro de arte está hecho en la medida de lo humano. Cura al hombre de los grandes mitos, de sus heridas sociales. Y que conste que yo empiezo a reconocer mi pequeña alma fascista, y quien diga que no la tiene, se engaña. Es como negar el racismo, y claro, ¡si eres “blanco”, qué te importa lo que no lo son!

**Gustavo:** *Cuando empiezas el proyecto de hacer un espectáculo, ¿tienes fechas fijas de estreno, tienes un organigrama muy ajustado?*

**Mario:** Bastante. Convenzo a los actores —especialmente a los nuevos para que aprendan eso— que hay que tener un organigrama, fechas, pero se estrena cuando estemos absolutamente convencidos que ya no da para más, que ya está todo y que solo se necesita que venga el público porque estamos contentos, satisfechos. Ese día que sentimos que ¡ya!, ¡mañana! ¡Que se abra el telón! A veces es imposible, porque tienes que avisarle al público, pero a veces nos organizamos de tal manera que faltando una semana, se anuncia. Pero si estamos a una semana del estreno y no estamos listos, no nos importa. Se posterga lo que haya que postergar. Desde el año 96, con *Sueño de una noche de verano*, adoptamos esta perspectiva. Porque antes casi siempre había esta frustración, de que el organigrama no correspondía al proceso. A veces acertábamos, pero otras, nos lamentábamos con un ¡qué pena!, porque la obra recién funcionó después de un mes o dos meses. ¿Por qué tenemos que sufrir un mal estreno? ¿Para quién actuamos? ¿Para el público de teatro? ¿Para la crónica? Si el público es el que viene a vernos igual, merece el mayor cariño nuestro; entonces, primero amémonos nosotros, si amamos a ese público. Porque detrás del crítico o de la gente de teatro—que es el peor público—viene el otro pobre público, que se va a sentir frustrado, porque no lo emocionamos como debería ser. Y él viene para que el teatro le cambie la vida.

**Gustavo:** *Y después que estrenan, ¿hay una etapa de ajustes, o vos o el grupo ya están trabajando en otro proyecto?*

**Mario:** Desde el año 96, que estrenamos cuando sentimos que el espectáculo ya estaba, ya casi no tengo mucho trabajo después. Lo veo siempre. Ultimamente me escapo si hay un compromiso, alguna reunión, pero les tengo que decir a los actores. Yo no puedo irme sin que ellos sepan a dónde voy y por qué voy. A mí me dice Isola: “¿Y cómo haces? Yo estreno y no quiero saber más nada”. Yo no puedo, es como un hijo. El proceso natural desgasta la obra, el actor se regodea con la improvisación, con cosas nuevas. Hay que limpiar, siempre hay que cuidar que no se ensucie. En general, obligo a los propios actores a que no se hace la obra si antes de cada función no se repasa toda. Hay un ensayo de

tres o cuatro horas antes de la función, sea cuando fuere y eso hace que ellos limpien.

**Gustavo:** *Cuando trabajas con un texto extranjero, ¿cómo enfrentás la traducción? ¿Te preocupa buscar la mejor traducción? ¿Mandás a hacer una traducción? ¿O simplemente tomás una cualquiera y la recreás?*

**Mario:** Hasta ahora, de autores extranjeros, el único que hemos hecho es Shakespeare. Y Shakespeare es bien concreto. O haces Astrana Marín y usas ese lenguaje, exacerbando esa cosa que le han cuestionado tanto a él y que fue delicioso—buscar lo que escondía Astrana Marín y lo que tenía Shakespeare, y eso es todo un trabajo de provocación muy fuerte—o, definitivamente, buscamos alguna traducción más correcta. En el caso de *Sueño de una noche de verano*, buscamos la del instituto de Barcelona, el Instituto Shakespeare, que hay en España. De todos modos, son las traducciones más interesantes para mí. Ya es tiempo de que empecemos también a sacar traducciones nuestras.

**Gustavo:** *¿Qué trabajos haces antes de iniciar los ensayos? Si tienes una especie de visión del espectáculo, ¿se la comunicas a los actores al inicio del proceso, o bien esperas?*

**Mario:** Depende de los procesos. Cuando a veces el proyecto surge del laboratorio, estamos trabajando imágenes y de pronto estamos haciendo un espectáculo. A veces una idea. En los últimos tiempos hemos partido más de textos, como en el caso de Shakespeare o *La nave de la memoria*. En este último caso se trató de un proyecto que pergeñamos con el dramaturgo y con una actriz, entre los tres: Ricardo Ore, Margot López y yo.

**Gustavo:** *¿El dramaturgo viene a los ensayos?*

**Mario:** En este caso, el dramaturgo Ricardo Ore falleció. *La nave de la memoria* fue un proyecto de siete años y cuando faltaban cuatro meses para estrenar, falleció. Es una obra con un sino trágico; la obra es una tragedia, es la tragedia de Perú. Pero ahora entiendo, es paradójico y cruel que tuviera que morir. Siete años trabajamos para conseguir el apoyo para una obra de teatro sobre el Perú. En general, el teatro peruano solo interesa a los autores peruanos. Y a los que queremos representarlo. Hasta un concurso nacional nos escamoteó el premio de manera dudosa, en las bases nunca se puso que el proyecto debería ser de poco costo, realistamente financiable. Ganó otra de tres actores y no tan ambiciosa

como nuestra obra. Al morir Ricardo, la decisión de sacar adelante el proyecto de *La nave de la memoria* se volvió una tarea imperiosa, un legado de un peruano extraordinario, un compromiso para el Perú. El propio canciller, Allan Wagner, lo escribió así en el programa. Vivo en una etapa de mi vida que tengo una comprensión de las partidas, de la muerte, muy especial.

**Gustavo:** *Cuando enfrentas un trabajo con un texto, ¿mantienes una relación de fidelidad o de subversión, de libertad, de ruptura?*

**Mario:** Trato, en lo posible, de ser lo más fiel. Odio las tijeras, odio a los actores que dicen: “Córtale ya, reduce todo a una hora”. Me parece el actor más malo, el más cobarde. Los espectáculos más grandes que he visto han durado más de dos horas. Y a veces hasta tres y cuatro horas. Por eso les digo: “Si Uds. no son capaces de mantener al público despierto dos horas mínimo, entonces no sirven”. Yo quiero que mis actores sean capaces de mantener al público despierto, vivo, atento cuatro horas, es mi ideal, aunque suene demasiado exagerado. Con *La nave de la memoria* logré tres horas, incluso con un público escolar, adolescente, que vino una noche, y que al comienzo de la obra estaban irritadísimos, porque en la obra hay mucho cholo, según ellos, mucho indio, mucho huayno, que es una de las músicas más tradicionales de la sierra, pero no necesariamente cercana a su experiencia. Ellos eran todos mestizos y jóvenes. A los veinte minutos ya estaban fascinados y al final, después de tres horas, se pusieron de pie y empezaron a gritar “bravos” a los actores. Esto me dio la pauta de que la obra funcionaba. Si un público adolescente la vivió tres horas y la aplaudió de pie, el que venga y no la goce, es porque es un insensible o un despistado que se equivocó de teatro. Volviendo a tu pregunta, creo que lo importante es la fidelidad, fidelidad al autor, a la propuesta. Cuando yo corto, cuando uso la tijera, es porque la cirugía es inevitable, de lo contrario se me muere. Especialmente cuando hay algunas cosas que pueden ser un poco reiterativas. Jamás corto porque no entiendo. Debo entender. También hay a veces un texto que no se entiende, un chiste que era algo de la época y si no se puede encontrar un equivalente, se saca.

**Gustavo:** *¿Cuándo consideras—en los ensayos—que una escena está terminada y decidís pasar a otra escena?*

**Mario:** Cuando estoy sentado y me aburro, es porque todavía le falta. Cuando la miro y siento que estoy todo tenso, es porque ya funciona. Si yo no me divierto, si yo no me la creo, entonces no sirve. Todo debe pasar por mis nervios, mis músculos, por mi espina dorsal. Mi columna vertebral debe estar comprometida como espectador, casi como en el cine.

**Gustavo:** *Con la gente de Cuatrotablas, cuando estás armando un proyecto, ¿cómo seleccionás a los actores, cómo les asignás los papeles?*

**Mario:** Hay dos momentos. Cuando el grupo se vuelve comunitario y estable—hay momentos en que esto se ha dado, aunque ahora es muy difícil porque es muy difícil mantener permanentemente a los viejos; a los jóvenes se les puede mantener dos o tres años, que es lo que dura el proceso de aprendizaje del método—el proyecto se hace en función del grupo. Lo bueno es que el grupo lo toma con una potencia enorme; malo en el sentido de que a veces tengo que forzar el proyecto para esos actores. En *Sueño de una noche de verano*, la obra tiene muchísimos personajes, pero los actores que yo tenía eran solo seis. ¡Y tuvimos que hacer una dramaturgia de la acción y salió maravilloso! Imposible imaginar un séptimo actor. Pero en otras obras, como en *La nave de la memoria*, los personajes son muy precisos, muy concretos, entonces tengo que pensar en los actores. Si necesito actores mayores, tengo que llamar a actores de Cuatrotablas. Y cuando no están ellos disponibles, tengo que invitar a artistas del gremio. Esa actriz que ha estado esperando que yo la llame y yo esperando que ella estuviera disponible, de pronto un día la encontré y le propuse un personaje de *La nave de la Memoria* muy importante. Lo hizo primero una alumna, después lo iba a hacer una actriz de Cuatrotablas, Pilar Núñez, pero se embarazó. Entonces llamé a esta actriz, Flor Castillo, siendo que no daba para el personaje según mis clisés a nivel físico, pero como es una actriz extraordinaria, sabía que ella iba a lograrlo. Ella tenía otros compromisos, pero se vino volando y ahora estamos, como quien dice, en pleno romance. Durante diez años ella quiso trabajar conmigo y yo también quería, pero no se daba la circunstancia. (Está el caso de otra actriz que hace casi cuatro años que no tiene personaje en Cuatrotablas, y ya le he inventado un proyecto para ella que se llama *La Celestina*, algo que va a hacer con los jóvenes.)

**Gustavo:** *¿Diriges igual a la mujeres que a los varones, a las actrices que a los actores? ¿Sientes que tienes que dirigir en forma diferente?*

**Mario:** *(Largo silencio.)* En el momento de la dirección, no. No podría decir que siento una diferencia, hombres y mujeres son igual. En el proceso, el cuidado que tengo que tener con las mujeres es diferente al que tengo con los hombres. Trabajo más con las mujeres, menos con los hombres. Con los hombres es más distante, más directo. Con las mujeres es un proceso más cuidadoso. No sé, es una cosa de mi ser. Es más, en mi proyecto las mujeres han sido una presencia más fuerte que los hombres. Incluso mi asesora principal, como te dije, es una mujer, valga la redundancia.

**Gustavo:** *¿Qué cualidad tienen que tener los actores para que puedas trabajar con ellos y sin la cual no podrías trabajar?*

**Mario:** La más importante y sin la cual yo no puedo hacer nada, es la confianza. Tienen que tener la capacidad de confiar. Si el actor no confía, es imposible. Cuando yo logro tocar, tocarlo, tocarlo con todo mi cuerpo, físicamente, es cuando yo puedo realmente dirigirlo. Cuando yo, desde que lo abrazo, percibo que él o ella están tensos, entonces todo se hace muy difícil.

**Gustavo:** *¿Y sientes diferencias cuando trabajas con actores ya profesionales, con mucha experiencia, en relación a cuando lo haces con actores que se están formando, digamos, menos consagrados, menos profesionales, más amateurs?*

**Mario:** Con los jóvenes hay que darles todo y con los que ya son profesionales, cuanto más juntos hemos trabajado, a través de los años se ven los resultados. Los actores que hay logrado esa relación profunda con el grupo, el método, la estética, con mi dejar hacer, etc. ya no se les tiene que dirigir. Todo es tácito. Es diferente con los nuevos con experiencia. Yo los dejo al proceso, les doy mucha confianza para que ellos me propongan. Como esta actriz maravillosa de la que te acabo de hablar, que acaba de ingresar a un proceso que ya lleva un año y medio, ella tiene apenas una semana y ya me está proponiendo no sólo a mí sino a todo el grupo. Y sus aportes son muy precisos, muy puntuales. Aportes técnicos, por ejemplo, que son muy bienvenidos, cómo afinar una canción o cómo afinar una idea que no está totalmente realizada, y ella da el concepto. Dejar que me aporten. Esa es la idea. Cuando alguien nuevo llega para aprender, hay que dejarlo que exprese todo lo que trae. Primero vaciará

sus valijas y luego yo lo haré con las mías. En la mayoría de los casos siempre siento que conocen mucho mi trabajo y en este caso de la actriz profesional, ella tiene una afinidad conmigo. Incluso ella viene sabiendo lo que yo quiero. Por ahí encontré algún actor, de los famosos de afuera, con el que me frustré, porque esperaba mucho y luego no era lo que yo esperaba. Pero fue también un error mío en ese caso porque me di cuenta después que no lo había seleccionado por ese vínculo, sino por lo que él expresaba, por el tipo. Y ése es un error grave. Por lo general, lo que importa es eso que se llama “la química”, esa gente que cae a un espectáculo tuyo o lo encuentras en la calle, lo abrazas, te toca, muy físicamente, con un cariño que, luego, no me sorprende que termine trabajando conmigo. El abrazo es el mensaje (*Risas.*)

**Gustavo:** *Una pregunta que no va directamente orientada a tu grupo sino al teatro peruano en general. ¿Crees que hay mucha discriminación racial, sexual, religiosa o política en la conformación de elencos?*

**Mario:** Una cosa que me extraña siempre es por qué nunca hay personajes negros. Cuando Peter Brook hace un *Hamlet* con un negro, con ese concepto él está rompiendo un esquema del mundo, yo no creo que sea una pose. Ahora lo imitan y ponen un negro o un latino porque sí. Es como una moda. Aquí no lo hace nadie, ni por moda. Tanto que hubo que reconstituir un teatro negro, de negros, que había en ciertas épocas. A nivel del teatro nuestro, Luis Sandoval—Lucho, como le decimos todos—ha hecho su grupo “Milenio”, que empezó con un proyecto más ecléctico, pero ahora se concentró en el teatro negro y está incorporando a la gente negra a su espectáculo y está investigando en eso. Cuatrotablas es un grupo mixto, fundamentalmente, en muchos momentos indio, cholo, urbano. Los actores de Cuatrotablas, la mayoría viene de provincias, traen sus ancestros, sus giros; he conocido el Perú a través de mis integrantes, toda la cultura nacional que yo he aprendido, la aprendí esencialmente de mis actores, en todas las generaciones. Muy pocos limeños, mestizos limeños. Los “últimos limeños” ya son todos provincianos, serranos, que han venido acá. Yo sí siento que a nivel general todavía hay discriminación, especialmente con este tipo de limeño. No en Cuatrotablas, porque aquí siempre hubo mezcla racial, algo que tiene que ver con mi propia historia. Me extraña no tener negros, que nunca los negros se hayan acercado a mi grupo, cosa que sí hicieron otros, cholos,

indios, mestizos. En otros proyectos grandes, institucionales, creo que la imagen del andino se ve de una manera muy especial. En algún momento a un actor que es andino se le ha dado un personaje tipo Don Juan, para crear un galán. Y fue un escándalo, pero muy hipócrita. Yo sí creo que hay discriminación, que es un tema muy difícil en el Perú. En teatros más institucionales, que son un producto de la burguesía, allí se nota mucho. Se pone lo blanquito. Lo cholo, lo indio, es exótico.

**Gustavo:** *Con la experiencia de todos estos años de trabajo, ¿tienes ya como un método, cierto tipo de etapas?*

**Mario:** Hay un método que se inventó en el año 75, en la primera generación y es el que se aplica hasta hoy. Siempre lo tengo presente, siempre lo tiene presente el grupo, lo tiene presente cada actor. Es un método que define un proceso, tiene reglas, que son cambiables, reglas dramáticas, del proceso, que pueden transformarse. Puede ser que empecemos por la cuarta o por la tercera etapa, pero siempre hay que cubrir la primera y la segunda. Te explico en qué consisten estas etapas. Hay principios que no se pueden cambiar, los principios en el método son inexorables. No se puede improvisar si no se ha calentado, no se puede improvisar si no se ha construido, no se puede construir si no se ha aprendido. Primero calentamos, que es, en términos físicos, tener lista la columna vertebral, plástica, caliente, dispuesta, con mucho rigor y disciplina, a base de ejercicios que deben tener un principio, un proceso y un final, perfecto, y de ahí armar una secuencia. Para armar una secuencia tiene que haber un ejercicio perfectamente aprendido. El ejercicio es el vehículo para aprender el ritmo, las contradicciones físicas, las tensiones, para eliminar los impulsos mecánicos, para concientizar la acción, el peso del ejercicio, el equilibrio, para cambiar los pesos, para jugar con el equilibrio. Hay tanto para investigar en un ejercicio, que un ejercicio puede ser el determinante para realizar un espectáculo. Yo puedo decirle al actor: “construya tres acciones en una secuencia y con esa secuencia determinar toda la movilización de un espectáculo”. El actor no puede pasar al aprendizaje si no es calentando. Aprender es analizar el ejercicio, utilizar el ejercicio a título de conocimiento. De todos los elementos que componen el fenómeno de la actuación, el estar en una posición que no es la cotidiana del cuerpo, es decir, no mecánica, lo define la antropología teatral, son principios aprendidos de todos los maestros, de Eugenio

Barba, de Jerzy Grotowski, de todos los maestros de Oriente que hemos traído a nuestra casa, para talleres, a veces compartidos con Yuyachkani, con la Católica, con otras gentes. El teatro Noh, el Kathakali. Me parece un lujo, una avaricia traer un maestro de lujo a nuestro país y aprovecharlo nosotros solitos. Por eso compartimos, porque es parte de la idiosincrasia de Cuatrotablas compartir, abrir, dar, es nuestro espíritu. Volviendo al método, no se puede construir, si no se conoce el ejercicio, si no se ha calentado y aprendido. La primera es una etapa física, pura secuencia física; la segunda es una etapa dramática, son secuencias de acciones para el personaje para después, en una tercera etapa, que ya es de la creación, con la improvisación y, al final, el montaje. La creación o la improvisación son lo mismo; es el momento donde el actor improvisa con lo construido, tanto en la etapa física como en la etapa dramática. ¿Qué es la etapa física? Peso, tensión, equilibrio, y el dominio de las contradicciones del cuerpo. ¿Qué es la etapa dramática? Cuando este cuerpo construido se confronta con algo, desde el vestuario, con un objeto, con un gesto o un texto, una imagen del personaje, una asociación, una historia. El entrenamiento físico se transforma en dramático cuando entra cualquier elemento externo al cuerpo que provoca imágenes, asociaciones. Para el entrenamiento dramático, tanto si es Vallejo o si es Shakespeare, es con el material que nos da el autor. Por supuesto que, paralelo a los materiales que da el autor, hacemos la investigación. Porque para hacer una obra de Shakespeare o de Ricardo Ore (el autor de *La nave de la memoria*) hay que investigar la historia del Perú, si es Ore, o todo el teatro isabelino, todas las obras de Shakespeare, todo lo que se ha dicho sobre Shakespeare, otros conceptos sobre Shakespeare, si se trata de Shakespeare. Todo ese material se da en el proceso de la segunda etapa. Primera etapa, entrenamiento físico; segunda etapa, entrenamiento dramático y para la tercera etapa, que es de creación, tenemos la improvisación y finalmente la cuarta, el montaje. Cada etapa tiene sus fases. La primera fase del método es el calentamiento; luego el aprendizaje, la construcción y la improvisación, sucesivamente. Y este proceso se aplica a las otras etapas también. El momento de la creación o de la improvisación es la etapa primordial. Creo que el montaje, la etapa final, es el producto de la liberación. Te lo digo con esa convicción. Para mí el montaje es el momento en que se acaba la felicidad, a partir de allí vamos al tramo más difícil y lo que vamos a dar al público es la nostalgia de la libertad. A través de ese producto que

llamamos espectáculo y que el espectador ve, nosotros manejamos una energía que nos recuerda esa libertad que tuvimos. *La agonía y la fiesta* se creó en ese ideal. Hay un calentamiento también intelectual en el proceso de la creación. El calentamiento intelectual es cuando leemos, estudiamos, conversamos, escuchamos música, es el calentamiento que hace el actor en función de lo intelectual, del espectáculo. En *La agonía y la fiesta* incluso se diseñaron los vestuarios, se diseñó el espacio, se diseñó el objeto; pasamos días y meses, cuando todo estaba armado, y teníamos la idea y miles de materiales en la cabeza, nos metimos a improvisar. Se improvisó treinta y seis veces y desde la primera hasta la última, vino el público. Ese fue el sueño. Otras veces hicimos también improvisaciones frente al público, pero esta vez era algo organizado. En la primera de esas improvisaciones en el año 1982 estuvo el primer músico de Cuatrotablas, Alberto Chávez, y Norma Aleandro, actriz argentina, amiga de años, desde el 69 cuando trabajaba con Carlos Jiménez en Córdoba, había estado aquí en Lima en 1982, para hacer *La señorita de Tacna*, y venía a entrenar con nosotros en las mañanas. Entonces, a cambio de eso, le dijimos: “La primera improvisación, a manera de intercambio, vas a tener que soportarla tú”. Y fue fascinante. A la séptima improvisación, la productora las organizó profesionalmente y la gente pagaba diez dólares para ver una improvisación, que era solamente para diez personas. Esa para mí fue la época más fascinante del proceso creativo de Cuatrotablas.

**Gustavo:** *La siguiente pregunta me la has contestado en parte, pero te la voy a formular para redondear el tema. ¿Cuándo entran los técnicos—si es que éstos son externos al grupo—o cuando los integrantes del grupo asumen roles técnicos? Quiero decir, ¿en qué momento del proceso se piensa en luz, en sonido, en musicalización, en colores, escenografía, vestuario, maquillaje?*

**Mario:** Nunca hemos tenido técnicos; siempre el grupo ha resuelto todo, el vestuario, los objetos, la escenografía, hasta las luces. Cuando ya hemos hecho todo eso y tenemos la oportunidad de llamar a los asesores (así les llamamos), o sea al plástico, por ejemplo, lo hacemos también. Siempre tuvimos una persona encargada en luminotecnia, que usa el equipo y entonces ilumina; pero no es lo mismo con un plástico, que hace un diseño. El sueño de Cuatrotablas, así como logramos crear nuestro dramaturgo propio, Alfonso Santistevan, es tener también nuestros artistas como asesores. A propósito, Santistevan acaba de escribir una

obra didáctica, a pedido de un proyecto de tipo político de Cuatrotablas, que consiguió los auspicios de una fundación americana, con el esquema de la obra *Oye*, histórica y paradigmática creación colectiva de Cuatrotablas. En base a esa estructura dramática él ha escrito esta nueva obra, en treinta días, improvisando con los actores, y hemos hecho un espectáculo político-didáctico, para los colegios secundarios. Se está representando con un éxito notable ya en treinta y dos colegios de Lima y ahora nos han contratado para treinta y dos colegios más, y estamos llevando educación cívica a los estudiantes con *Oye, ¿qué es el congreso*, que así se titula esta pieza. Ahí he desarrollado una nueva propuesta estética y un tipo de administración nueva, que es muy conmovedora para mí, porque por primera vez he trabajado con dos directores, uno, Fernando Fernández, que se ha encargado del proceso madre, el que durante un mes nutrió al grupo de los jóvenes y los ayudó a construir los personajes. Y luego una segunda etapa en que vine yo y precisé el concepto escénico de la obra con ellos y delineé las pautas de dirección antes de irme de viaje a Europa. Finalmente, con los personajes y la improvisación, un tercer momento en el que ha intervenido el otro director asistente, Paul Ruiz, que dirigió toda la puesta en escena en base a ese concepto. Cuando vine de mi viaje, vi un solo ensayo y he puesto mi firma. Tipo Armani, tipo Versaci, tipo Walt Disney. (*Risas*.)

**Gustavo:** *Cuando llega el momento de salir al público ¿Es importante el consenso de todos en cuanto a lo que se está diciendo en el espectáculo?*

**Mario:** Claro, pero yo soy el que asumo la responsabilidad total, por eso pongo la firma, pero solamente cuando todos están de acuerdo, contentos y prohibido mentir, porque no hay ningún apuro con eso. Y aún así nunca un espectáculo está totalmente claro para nosotros, es algo muy subjetivo, la conciencia de lo realizado se va dando en la respuesta del público y por supuesto que para que todo eso se diera, el grupo actual, por ejemplo, había trabajado dos años, en tres proyectos de creación extraordinarios. Se dieron las condiciones perfectas para que funcionara, el método confianza.

**Gustavo:** *La promoción, ¿la hace la producción, la hacen Uds.?*

**Mario:** Siempre la ha hecho el grupo. Solo cuando hemos tenido productores, casi siempre mujeres, ellas se han ocupado de todo. Y a

veces yo debo hacerlo, así funciona este país, en base al individuo. Si yo me pongo en primer plano, la promoción funciona.

**Gustavo:** *¿Cómo enfrentan la crítica?*

**Mario:** Existe el público—que no sabe uno cómo catalogarlo—el público del prejuicio, a favor o en contra, pero del prejuicio. Y el otro, el que está obligado a comprender, que es el público profesional, que es el crítico. Pero el crítico en nuestro país es un tema difícil, porque no hay una escuela de críticos. Es muy triste, pero no existe “una escuela” en la que haya un proceso de desarrollo de una crítica teatral. Sara Joffré, la dramaturga, los dividió en una época—en un libro muy interesante que se llamaba *Críticos, comentaristas y divulgadores*—justamente en esas tres categorías. En el Perú hubo un crítico, que incluso Sara le hizo un libro, recopilando veinte años de su crítica. Es el más respetado y más admirado por mí y lamentablemente estuvo muy enfermo y falleció en enero de éste año. Pero él ya aportó muchísimo al teatro peruano con sus críticas; fue un crítico muy exigente, muy duro y complicado, demasiado intelectual para mucha gente. Sin embargo, a mí, si bien me desconcertó en sus momentos, sobre todo en mis espectáculos iniciales—y lo percibí gracias a mi asesora de laboratorio--percibí el cariño que nos tenía y que me tenía, y no por mí, sino porque percibía algo en lo que hacíamos que a él lo alimentaba. Le rindo un homenaje a Alfonso La Torre en este momento, porque me conmueve. Porque creo que el crítico tiene que ser un intelectual completo, complejo en sus análisis, un verdadero artista del conocimiento, un poeta de la escena que debe estar a la vanguardia. Cuando Cuatrotablas cumplió 25 años, decidió celebrar y agradecer a través de determinadas personas, a todo el movimiento de teatro y de la prensa, porque existíamos gracias también a esa contradictoria relación de público y críticos. Y uno de los homenajes fue a Alfonso La Torre, que fue una revisión escénica de las cuatro únicas críticas que nos hizo, una devolución creativa de sus conceptos, una experiencia única y extraordinaria, que el dramaturgo y periodista Benjamín Sevilla definió como una nueva dramaturgia, algo que debemos revisar alguna vez. Felizmente están los videos.

**Gustavo:** *Para terminar, ¿hay alguna pregunta que nunca te hayan hecho y quisieras que te hicieran?*

**Mario:** ¿Cuál es mi sueño, mi ideal de teatro? Mi ideal de teatro a estas alturas de mi vida, pensando en todas las respuestas que me has sacado de manera tan provechosa, gracias a tus inteligentes, pensadas y ordenadas preguntas, es poder hacer algo así como lo realizado por los geniales actores de la Comedia del Arte, la improvisación permanente como técnica profesional, el riesgo infinito de un actor que es capaz de ponerse en crisis gracias a su técnica y rigor, una técnica del conocimiento, con un público profesional, que conozca los mecanismos profundos del actor moderno. Un teatro hecho a la manera de los comediantes del siglo XVI en cuanto a su profesionalismo, que el teatro vuelva a ser el centro terapéutico del mundo—como me dijo mi guía Sócrates en mi primer viaje a Grecia, en Epidaururo. Ese es mi sueño y, además, ese teatro ya lo he visto.

## ENTREVISTA A RUTH ESCUDERO

*Realizada en el Hotel Libertador, de San Isidro, Lima,*

*el 16 de julio de 2002, entre las 15 y las 17:30.*

Egresada del teatro de la Universidad Católica y el Teatro Estudio de Madrid, España. Su pasión por el teatro la entrega también desde la pedagogía teatral y la dirección escénica. Es fundadora del grupo de teatro Quinta Rueda, con el que trabajó desde 1978 como directora artística. En 1990 y 2002 participó en dos experiencias con el Théâtre du Soleil en París, bajo la dirección de Arianne Mouchkine. Integra el plantel de profesores de actuación del Centro de Formación del Teatro de la Universidad Católica. Entre sus más importantes montajes están *Tres marías y una Rosa*, de Javier Benavente, *Isabel tres carabelas y un actor*, de Dario Fo, *Escorpiones mirando el cielo*, de César de María, *El jardín de los cerezos*, de Chejov, *El día de la luna*, en Bulgaria, de Eduardo Adrianzén, *Un juguete*, de Segura, *Quillor Ritti*, de Delfina Paredes, *La Celestina*, de Fernando de Rojas y *Clase Maestra*, de Terrence McNally. Fue directora del Teatro Nacional del Instituto Nacional de Cultura del Perú, desde 1995 hasta el 2001

**Gustavo:** *Mi primera pregunta es cómo llegás vos a la dirección teatral. De acuerdo al material que tan gentilmente me enviaste por email, tengo entendido que empezaste tu carrera como actriz.*

**Ruth:** Efectivamente, yo me formé como actriz.

**Gustavo:** *¿Y cuándo fue que te interesaste por la dirección? ¿Cómo te fuiste involucrando en la dirección?*

**Ruth:** Antes de formarme como actriz yo empecé a estudiar decoración en la Universidad Católica en el Instituto Femenino de Estudios Superiores que quedaba en Camaná, una calle en el centro de Lima, en cuyo frente estaba el Teatro de la Universidad Católica. Entonces un día apareció una notita en la oficina de mi instituto que decía “Ricardo Blume, director del teatro de la Universidad Católica, necesita secretaria”. ¿Tú sabes quién es Ricardo Blume? Ricardo Blume es nuestro maestro. El está ahora en México, pero él es el formador del Teatro de la Universidad Católica. El fue muy importante. Ricardo era hermoso, hermoso como la luz, era jovencito, y yo recién empezaba la universidad; él era la persona

más bella de la tierra y ahora necesitaba una secretaria. ¿Yo voy a ser su secretaria, la secretaria de Ricardo Blume? Yo estudiaba en las mañanas y ellos pedían una secretaria justo para el otro tiempo que yo tenía libre, así que fui, di examen y me tomaron. Yo no sé cuantas habrán dado el examen pero yo fui elegida. Y entré a ser su secretaria en ese año, que fue un año maravilloso. Ricardo acababa de llegar de España y a veces cantábamos (a mí me gusta mucho cantar; yo canto, sobre todo música española, que me fascina). Hacía todas las tareas de la secretaria, pero me empezó a encantar la escuela. Y es lógico porque, desde chiquitita, participaba en todo en el colegio: recitaba, cantaba, hacía las poesías, teatro. Un día le dije a Ricardo que yo quería dar mi examen e ingresar para ser actriz. Así fue como di mi examen e ingresé a la Escuela, pero terminé mis otros estudios de decoración. Nunca ejercí la decoración, y me metí al teatro, que ya me devoró. Después, también por recomendación de Ricardo, me fui a España, gané una beca del Instituto de Cultura Hispánica y estudié en el Teatro Estudio de Madrid con Miguel Narros, debes conocerlo. Conocí allí también a William Leyton, el profesor que nos introdujo a Stanislavski, y luego volví a Lima, vine al TUC (Teatro de la Universidad Católica). Te tengo que contar por qué entré a la dirección, ¿verdad? Oriéntame, porque con estas evocaciones me pierdo. Al regresar a Lima empecé a enseñar en el TUC. Tomamos el TUC por unos años porque Ricardo se fue a México. Luego formamos un grupo. Salimos un grupo de gente de la Católica y formamos el grupo Quinta rueda. Después del primer año de trabajo, el director viajó a Europa. Entonces nos quedamos con un solo montaje, *Los saltimbanquis*, de Luis Enríquez y Sergio Bardotti, que es los *Músicos ambulantes*, la pieza que Yuyachkani ha transformado y recreado maravillosamente. Nosotros hicimos la obra original. Entonces mis compañeros, que éramos unos 6 ó 7, plantearon: “acaba de nacer el grupo y no vamos ya a morir porque no tenemos director; pues entonces tú tienes que dirigir”. Ellos decían: “tú, Ruth, enseñas (yo hacía teatro aplicado a la educación con niños, toda esa época me encantaba hacer eso; trabajaba la propuesta de Boal con estudiantes e el Pedagógico), tú eres la que está un poquito más relacionada con lo que finalmente le pasa al director, es decir, la relación con el actor y la creación del espacio, por lo tanto tú tienes que dirigir porque de lo contrario, ¿quién va a dirigir? Nosotros somos actores y nada más que

actores”. Yo dije: “Yo no sé lo que es dirigir pero, si éstas son las circunstancias, puedo intentarlo”.

**Gustavo:** *Después de eso dirigiste muchas obras.*

**Ruth:** Sí, efectivamente. Después de eso dirigí, seguí dirigiendo.

**Gustavo:** *¿Volviste a actuar después?*

**Ruth:** Actué unas veces más hasta que dejé de hacerlo.

**Gustavo:** *Desde la perspectiva de hoy, de tu experiencia de todos estos años, ¿que sería lo que, a tu entender, consideras tu mayor aprendizaje como directora?*

**Ruth:** Cuando trabajaba como actriz, miraba o enfrentaba la obra de cierta manera. Como directora, miras desde el espectáculo. Como actor miras la obra o la ves desde la mirada del actor y por más que tú estudies la obra totalmente, tu trabajo es desde la mirada del actor. Por lo menos “era” lo que yo hacía. Entonces, cuando empecé a dirigir, comencé a mirar el todo, lo que significa la totalidad de la obra en tanto mover a todos esos personajes para contar la historia. Encontré lo que son las relaciones dentro de la obra. La responsabilidad frente a los actores, el sentido total del texto. Hubo un momento que yo cambié radicalmente. Porque yo, ¿cómo me he formado como directora? Pues dirigiendo, leyendo, pidiendo consejos a los compañeros, así me he ido formando pasito a paso. Entonces realmente una formación como directora no la tengo. Yo he ido dirigiendo un poco con la intuición hasta que vi a esta mujer, Arianne Mnouchkine, en el Théâtre du Soleil en París y entendí lo que era dirigir, entendí lo que es el presente, lo que es el aquí y ahora, lo que es lo orgánico, lo que es la forma, la relación entre actor y director, todo lo que me dijeron tanto, de golpe lo entendí y no sólo lo entendí sino que descubrí una manera de llevar eso a la escena. Creo que eso es lo más importante que aprendí a pasar de lo que se piensa hacer al hacer mismo, a llegar a lo teatral en la escena.

**Gustavo:** *En el caso tuyo, tu experiencia anterior era la actuación. ¿Vos creés que un director tiene que tener esa experiencia actoral previa o tiene que tener otras experiencias? ¿Puede venir de otras experiencias hasta llegar a la dirección teatral?*

**Ruth:** Creo que la experiencia del actor es importante para el director porque es como haber vivido el hacer del teatro y te ayuda a entender la vivencia de la creación. Pero no sé si esto es determinante. Tal vez si una

persona que viene de otra experiencia y tiene una actitud abierta para mirar, escuchar, recibir, puede guiar al actor y orientarle.

**Gustavo:** *¿Has tenido, por ejemplo, alguna de las artes como guía? Quiero decir, ¿crees que alguna de las artes, por ejemplo, la música, la arquitectura o la pintura, ha incidido en tu estilo, en tu aproximación a la dirección?*

**Ruth:** No. Yo canté siempre pero no estudié música. No dibujo. Recité siempre. El ritmo, el baile para mí es esencial.

**Gustavo:** *¿Y no crees que eso ayuda a tu idea del ritmo, que eso tiene incidencia en tu manejo del ritmo escénico?*

**Ruth:** Debe tener, pero no es consciente. Yo creo que esto va pasando en el proceso de creación. No es que yo me plantee “ahora hay que atacar el ritmo”, no, no hay nada de eso. Hay la sensación de que algo está pasando y hay que intervenir en eso que esta pasando.

**Gustavo:** *¿Qué otros directores te han parecido interesantes? Por ejemplo, a nivel internacional, nombraste a Mnouchkine. ¿Hay alguna otra figura a nivel internacional que te haya provisto de ciertos elementos para tu trabajo como directora?*

**Ruth:** Yo creo que el que me dio el inicio de la ética teatral, del sentido, de lo que es la profesión, del amor, de la entrega, de la creencia total en lo que se hace, eso nos lo dio, me lo dio Ricardo Blume cuando me formé como actriz. El vuelco de la comprensión de lo que es el trabajo de dirección lo percibí físicamente en la experiencia con Arianne Mnouchkine.

**Gustavo:** *¿Y a nivel nacional? ¿A nivel regional latinoamericano?*

**Ruth:** A nivel nacional, como te dije, Blume es nuestro maestro. A nivel latinoamericano, el maestro Atahualpa del Chiopo, cuando estuvo en Perú y pudimos estar cerca de él. Omar Grasso, ¡grande Omar! A Augusto Boal. Sí, creo que de mi primera experiencia son los maestros que recuerdo con más cariño.

**Gustavo:** *¿Hay alguna obra que siempre has soñado dirigir y por distintos motivos nunca pudiste?*

**Ruth:** Sí, sí, *Electra*.

**Gustavo:** *¿Por qué nunca se pudo? ¿Por razones materiales?*

**Ruth:** Sí, por miles de razones de la vida y ahora último que es tan difícil producir, es casi imposible.

**Gustavo:** *¿Has escrito alguna obra?*

**Ruth:** No.

**Gustavo:** *¿Has dirigido un espectáculo en el que también vos estabas en la escena, sobre el escenario?*

**Ruth:** No, no. Me parece imposible. Me parece una cosa que no se debe hacer.

**Gustavo:** *¿Has dirigido un clásico?*

**Ruth:** Sí, Chejov. Manuel A. Seguro, que es el padre del teatro peruano, nuestro clásico. Y ahora también *La Celestina*, de Fernando de Rojas.

**Gustavo:** *Cuando trabajas con textos traducidos, ¿cómo te arreglás con la traducción? ¿Te preocupa buscar una buena traducción?*

**Ruth:** Sí, claro.

**Gustavo:** *¿La adaptás?*

**Ruth:** No, no me atrevo, sabes, no sé, no sé dramaturgia. Sin embargo he recordado que realicé una adaptación de Lorca. Con fragmentos de tres obras armamos un espectáculo, cuando enseñaba en la Escuela del TUC. Finalmente, el director siempre hace un poco de trabajo de dramaturgia. Con las obras peruanas sí, las he trabajado, he cortado y me he metido un poco más a hacer una propuesta, esto con la anuencia del dramaturgo o dramaturga. Pero con Chejov, no. En esos casos, incluso con obras clásicas españolas, las he tomado de la mejor traducción o en la mejor versión que se podía encontrar en mi medio. Y a lo mejor al ir haciéndolo, ir descubriendo problemas de texto, ir descubriendo en el hacer mismo, me he atrevido a cambiar o eliminar algo. Para el montaje de *La Celestina* (estrenada en mayo del 2003) trabajé con una compañera actriz, una adaptación a partir de varias adaptaciones españolas.

**Gustavo:** *¿Has dirigido cine o televisión?*

**Ruth:** No.

**Gustavo:** *¿Qué es lo que más te gusta y qué es lo que menos te gusta del trabajo del director?*

**Ruth:** Lo que más me gusta es, en el ensayo mismo, el descubrimiento de la obra que uno va observando a través del trabajo de los actores; la entrega de algunos actores me fascina y admiro la capacidad y el talento de algunos de ellos, que son geniales y que me hacen sentir inmensamente feliz de verlos. Y lo más duro y lo que menos me gusta en una producción es justamente eso, el trabajo con la producción, la angustia del dinero, de esos regateos con el productor cuando te dice “no se puede porque ya no tenemos” y tú insistes diciendo “pero es pequeñito lo que quisiera”, en fin, ésa es la parte más desagradable, muy triste.

**Gustavo:** *Supongo que durante tu carrera como directora, ya hay un público que te conoce, hay mucha gente que va a ver tus obras, que también ya ha visto otras producciones tuyas. ¿Creés que ese espectador espera algo en especial de tí?*

**Ruth:** No sé, la verdad, no sé. El público es un misterio. De vez en cuando uno se encuentra con alguien, con una persona que te asombra diciéndote emocionada “he visto tu espectáculo”; también te encuentras con otro que te pregunta por qué no haces otro espectáculo ya, por qué no están en este momento en la pelea, por qué no continúan haciendo teatro, en fin, te encuentras con gente, poquita, pero que te dice esas cosas. Y también jóvenes; a mí me ha tocado encontrarme en mi clase de francés con un joven que me dijo que había visto una obra mía. Pero él no sabía que era mía, y entonces señalaba que la obra tal era maravillosa, que “me cambió la vida” y cosas por el estilo. Ese joven estudiaba, y era cuando nosotros hacíamos difusión con jóvenes. “Me cambió la vida al ver este grupo de teatro” insistía. Y luego me preguntó “¿de quién es el espectáculo y quien es Ruth Escudero?”. Entonces yo le dije “yo soy Ruth Escudero”. Y el chico se puso rojo, se impactó. De pronto tu corazón se pone grande cuando sientes que has hecho algo en alguien y que eso ha sido bueno para él y que así lo reconoce. Entonces, esos pequeños ejemplos sí he vivido, pocos pero sí he vivido.

**Gustavo:** *Cuando estas considerando, por ejemplo, los aspectos de la puesta y de la diagramación del espacio, ¿tienes en vista una sala en especial o ya estás trabajando en una sala que tú sabes que tiene o atrae a un determinado tipo de público? ¿La figura del perfil del espectador influye en tu proyecto de puesta?*

**Ruth:** Mira, yo nazco del teatro, primero hecho en la escuela. En ese tiempo sabíamos que trabajábamos para transformar el mundo, para el

pueblo, para colaborar a la construcción de una sociedad diferente y justa, y salíamos con nuestro teatro. Después vengo del teatro de grupo. Para nosotros, el modo de hacer teatro era discutir la idea, buscar la obra. A mí me ha pasado, sobre todo cuando empecé a dirigir, de enloquecerme con la obra, de fascinarme con la obra; luego empezaba a hacer el trabajo de fascinación con mis compañeros, de volverlos locos también, o sea que fuera imposible no hacerla. Y yo tendría que mentir, decirte que he pensado en el perfil del espectador en ese momento. Creo que ése es el problema: el no haber pensado en el perfil del espectador y que por eso, Dios sabe si por eso algún espectáculo fue bien o fue mal. Ahora, después de mucho tiempo, ahora, al reflexionar, digo que finalmente si a ti te mueve, si a ti te conmueve, si tú logras un algo que te toque, no tienes que tener un tipo de espectador a tocar, no. El que se acerca a tu espectáculo, tú esperas que sea tocado por tu trabajo puesto que formas parte de esa sociedad con la que te quieres comunicar. En el Teatro Nacional trabajamos para motivar a un nuevo público: escolares, universitarios. Pero esto no me obligaba a determinar un tipo de obra. El propósito era llegar a ellos con el teatro peruano.

**Gustavo:** *Cuando estás preparando una obra, ¿qué es lo que más te interesa: entretener, instruir, iluminar, adoctrinar, impactar? ¿Qué es lo que buscas?*

**Ruth:** Mi vida esta hecha seguramente en mil etapas pero, en cuanto al trabajo de teatro, yo siento que he sido marcada en dos momentos grandes. Nosotros hemos nacido en los 70, en la época en que hacer teatro era creer firmemente y apasionadamente en que el teatro iba a contribuir al cambio social. Entonces, cuando nosotros tomábamos una obra, estaba directamente pensado que esa obra iba a instruir. Brecht, hemos hecho Brecht cuando éramos chicos, creyendo que saliendo a las zonas marginales, llevando ese espectáculo, íbamos a afectar la vida de esa gente. Ahora lo miro y casi estoy segura que no haya entendido nadie nada. Pero en ese momento era vital para nosotros hacer lo que llamábamos ‘el teatro de difusión’, o sea, hacer el espectáculo y salir, con Brecht o con Buenaventura. Sí, creíamos que nuestra tarea colaboraría al cambio social desde lo intelectual, desde la razón. Paso a paso, ahora, tú te das cuenta humildemente de eso que te dije antes, esa felicidad que tienes de que tu espectáculo toque a uno, su corazón. Ya no pretendes, como en los 70, cambiar el mundo, sino que alguien que está ahí, se sienta

identificado o conmovido, o que esa vivencia de ese día en el teatro, le haga pensar en algo y le haga a lo mejor mover su pensamiento o sentir algo mejor por el otro o descubrir a su padre que.... No sé, algo más de afecto, de emoción y de concreto de relación del uno con el otro. Y ahora pongo especial fuerza en el proceso de creación, en lograr un espacio de libertad creativa para el equipo, un espacio para ejercitar conductas, un lugar de crianza y de respeto. Creo que si se logra ese espacio, éste podrá transmitirse al espectador, él podrá sentir lo teatral que pasa en el escenario como un espejo. Le legará a movilizar nuevas emociones. Creo que paso de apelar a la razón del espectador a apelar al corazón.

**Gustavo:** *Cuando has diseñado una obra para una determinada sala y luego has tenido que salir a un festival o a un teatro de provincia, ¿que problemas te trae eso? ¿Pones condiciones mínimas antes de desplazarte o vas, llegás y ves qué modificás?*

**Ruth:** Sabes, Gustavo, estamos en nuestro país, en Perú. Mi grupo, o por lo menos yo, no hemos sido de las personas que han tenido una vida internacional muy desarrollada, como la de algunos compañeros que seguramente vas a entrevistar, quienes sin duda han salido y van a poder darte una respuesta más concreta. Nosotros no hemos salido mucho, hemos sido un grupo de teatro de aquí, no hemos tenido la conexión que se requiere en estos casos. Porque tú sabes que para salir tienes que estar dentro de una cadena, dentro de una conexión. Nosotros con Quinta Rueda hemos ido dos veces al Festival Internacional de La Habana, en Cuba, y esta última vez al Festival de las Artes de San José, en Costa Rica. Y en estas tres veces que hemos ido, he sido recibida con tanto afecto, he sido recibida en teatros que tenían todo. Que tenían luces, que tenían un conjunto de trabajadores de tramoya, de luces, de utilería, de vestuario, todos ellos con gran disposición y de excelente calidad. También he ido a Bulgaria. Fui invitada a dirigir con actores búlgaros una obra peruana. En Bulgaria, el teatro tenía su plantel, que implicaba todo: entraba el director y todos estaban a tu servicio. En Bulgaria, obviamente, trabajaba con un traductor; en todos los otros lugares, con el afecto que brinda el cubano, el costarricense. Yo no podría decir que tuve problemas para montar la obra fuera de la sala original; al contrario, me han resuelto cosas que aquí, en mi país, no había logrado resolver. Cuando fui Directora del Teatro Nacional, hicimos encuentros en Cuzco, Trujillo, y ahora con *La Celestina* hemos ido a varias ciudades del norte. Hemos encontrado que los teatros

están abandonados. No tienen luces, ni equipos de sonido, ni tramoya. Cuando vamos a un teatro de una ciudad de nuestro país, tenemos que llevar todo. Hasta ahora el teatro no ha ingresado en el corazón de nuestra gente. Y, claro, ni en el de las autoridades.

**Gustavo:** *Pero me imagino que has tenido que verte obligada, por ejemplo, a modificar algo de la obra o de las propuestas originales.*

**Ruth:** Lo que hemos hecho las veces cuando hemos salido es simplificar la escenografía. Utilizar los elementos que nos proporcionaban, porque el traslado de la escenografía—si no eres un grupo muy reconocido o muy importante—es muy costoso. Entonces es necesario modificar, simplificar, tratando de mantener lo que pasa en el escenario, y de utilizar los elementos que se tienen. Aunque debo decirte que en Costa Rica me hicieron la escenografía. No puedo más que agradecer a los compañeros, especialmente de Latinoamérica, a aquellos gobiernos y estados que entienden lo que significa el teatro para la formación de sus ciudadanos y que favorecen, con sus políticas culturales, la existencia de esos espacios.

**Gustavo:** *¿Has dirigido la misma obra en dos momentos muy alejados entre sí de tu vida o dos momentos diferentes del teatro peruano, de la realidad peruana?*

**Ruth:** Sí, he dirigido la misma obra, aunque no con tanta diferencia de tiempo. Creo que es mejor decir que fue un remontaje. Estrenamos *Escorpiones mirando al cielo*, de César de María, en el 93 y la hemos retomado el año pasado (2001) para el Festival de San José de Costa Rica. Hubo cambios. Esencialmente, cambié el espacio escénico y la escenografía. Cambió una actriz, entonces se recrearon las relaciones. Esto nació de la incorporación de esta nueva actriz que movilizó al resto de los actores. No fue un cambio muy radical para la misma obra.

**Gustavo:** *Cuando has trabajado con productor, ¿te ha impuesto ciertas limitaciones o reglas?*

**Ruth:** Te contaré también los momentos. Cuando nosotros estábamos jóvenes, todos éramos todo, todos hacíamos todo y completábamos el trabajo. Pero pasito a paso, en Quinta rueda, al interior del grupo—ya que fuimos quedando poco a poco mujeres—fuimos aprendiendo, fuimos como especializándonos en tareas. De ahí nace Maritza Kirchausen, que es dramaturga, de ahí nace Hilda Valencia, que es productora, de ahí las actrices se afirman como actrices, yo me afirmo también como directora.

Yo siento que ese pase de quince años de trabajo constante, de relación constante con el grupo, me ha afirmado como directora. Ahí empezamos a aprender quién produce, quién dirige y quién actúa, a dividir la tarea y a especificar los roles. Dificultades no hubo aquí. Hemos aprendido juntos. En el Teatro Nacional, donde hay que administrar un dinero, allí es donde empieza el problema: quisiéramos para esto o lo otro, pero no se puede. Cuando hay un poco de dinero para administrar, hay limitaciones, claro que sí. Y si se lleva mal la relación con la producción, si no hay claridad en lo que se quiere, puede realmente ocasionar un caos.

**Gustavo:** *¿Prefieres trabajar en instituciones oficiales o con el grupo más independiente?*

**Ruth:** Mi experiencia ha sido bien variada. Yo he estado en una escuela, protegida por la universidad, en un grupo de teatro, Quinta rueda, librados a nuestra propia fuerza, y he trabajado seis años y medio en el Teatro Nacional del Instituto Nacional de Cultura, que ha sido otra experiencia fascinante. En todos estos espacios he aprendido. Yo te voy a decir que en el Teatro Nacional luché a brazo partido por hacer, por crear el espacio de teatro dentro de la institución: el Instituto Nacional de Cultura, que—dicho sea de paso—no les importa: si yo me hubiera sentado solamente a escribir memos hubieran estado felices, porque yo lo que hacía era molestar a las diferentes instancias. Pero soy una persona muy aguerrida, muy energética, entonces de pronto luchar era una cosa que me gustaba, hasta que me cansé, a los seis años me agoté. En este caso, te alegras con los éxitos. Llamo éxitos aquí no a la alegría de llegar al estreno, al éxito del espectáculo, sino a esa cosa maravillosa en la que tú pones mucha lucha para lograr algo y que finalmente lo logras. Movilizar a la burocracia es fascinante. En el grupo de teatro es un poco más suave, el trabajo es menos guerrero en el sentido del conseguir apoyo, pues dependemos de nuestro empeño. Hay otro tipo de dificultades, tal vez, porque somos muy amigos, las relaciones se mezclan, a veces no se sabe diferenciar la tarea, el rol del actor como actor y el rol del amigo como amigo, después a tomar café, a veces eso se mezcla y hay sufrimientos que yo no quisiera que lleguen y a veces llegan. Porque en el momento que estás en la dirección, a veces llegas a una emoción que puede ofender a alguien si no comprende el rol de la dirección ni el suyo propio. En la escuela era una felicidad, porque ahí no te preocupas por nada, todos trabajamos. Son cosas que yo

he hecho con mucho amor y con mucha pasión, siempre. Tengo la virtud—he aprendido ahora con la vejez—de hacer en el presente y gozar del presente.

**Gustavo:** *¿Has rechazado alguna propuesta que te hayan hecho porque no te parecían adecuadas las condiciones?*

**Ruth:** Cuando me han ofrecido otros grupos trabajar con ellos, creo que lo que más ha pesado en mi decisión fue el gusto de trabajar con esa gente con la que nunca había trabajado, el placer de descubrir otra obra que yo no he elegido y que de pronto voy a tener que aprender a querer. Me ha pasado cuatro veces por lo menos en mi vida; me han llamado a dirigir diciéndome “ésta es la obra que vamos a hacer” y lo he hecho. Siento que cuando estás frente al texto y abres tu corazón y entras, ya no sabes si eres contratado o si tú elegiste, porque creo que ya tiene que ver contigo mismo. Claro que si no me gustara esa obra, si fuera horrible, si planteara algo en lo que no creo, entonces yo no aceptaría. Algo recuerdo de una obra, digamos, un poquito *light* para mi mirada, y que yo no rechacé, sino que les dije: “busquemos juntos otra obra, si a ustedes les parece”. Me encantaba la idea de estar con esas actrices maravillosas, pero no la obra. Pero no logramos encontrar otra cosa.

**Gustavo:** *¿Trabajas con fechas fijas de estreno?*

**Ruth:** Siempre. Y eso tiene que ver con una tragedia que es que no hay teatros. Sé que vas a hablar con los compañeros que tienen su teatro y entonces ellos van a decirte algo diferente. Yo me hago una autocrítica en el sentido de que nosotros no hayamos tenido la fuerza para conseguir nuestro espacio. No lo hemos tenido nunca y estamos sometidos a pedir un teatro y entonces te dan las fechas, vas a estar ahí del 1° de julio al 31 de agosto y entonces lo tomas o no lo tomas, y si tu entras al teatro el 5, ya perdiste una semana. Por eso siempre he trabajado con fecha.

**Gustavo:** *¿Vas al estreno?*

**Ruth:** Adoro el estreno.

**Gustavo:** *Una vez que la obra se ha estrenado, ¿tú sigues yendo a las funciones, sigues trabajando la obra?*

**Ruth:** Sí, sí. Te explico. ¿Sabes lo que me pasa en los estrenos? Me desligo, me pongo de espectadora y generalmente me divierto. ¡Qué

vergüenza! Siempre miro y gozo, admiro a los actores, me maravillo. No te digo “¡parece extraordinario lo que yo he hecho!”, no, al contrario, me olvido de lo que yo hice y me maravillo con los actores y me gusta ir a las funciones. Me gusta mucho. Y cuando empiezan a hacer cosas raras—porque los actores son muchas veces voluntariosos—cuando empiezan a desarmar o a querer hacer lo que creen que el público les demanda, entonces me fastidio un poco, me reúno con ellos, doy notas, reflexionamos, a veces reviso escenas. Sí, hago ajustes, me gusta hacerlos.

**Gustavo:** *Cuando has trabajado con una pieza de autor vivo, por ejemplo con una pieza de César de María, ¿te gusta que el autor vaya a los ensayos? Si él o ella van por su cuenta, ¿los dejas? O prefieres que no vayan.*

**Ruth:** El caso de César es un caso excepcional. César es extraordinario. Me dio su obra y me dijo “yo les regalo mi obra a Quinta Rueda” y nos dejó la pieza. La obra que me dio fue *Escorpiones mirando al cielo* y era así (*hace un gesto para indicar que la obra tenía un gran volumen*), yo la trabajé y la hice así (*hace un gesto que indica que la obra fue reducida*). Le enseñé, por supuesto, lo que había hecho, por cuestiones obvias de respeto, y le encantó, sugirió cosas. Yo hice un poquito de dramaturgia con él. En general, prefiero que no esté el dramaturgo, porque le pasa al dramaturgo una cosa terrible y es que él imagina lo que es su obra (no a César), y entonces empiezan las dificultades. Yo tengo una creencia respecto a la obra de teatro escrita; yo creo que es un ente auténtico y total, único. Tú la lees. Pero aquello que pones en el escenario de ese mismo texto es un ente también único y total, que ha pasado por las venas y la sangre no sólo del director sino de todo el equipo. Ha pasado por su imaginación, por sus sentimientos, por sus emociones. Lo que resulta es un espectáculo que el autor debería ir a disfrutar, creo yo, y si no le gusta, pues a aceptarlo como algo nuevo.

**Gustavo:** *¿Qué aspectos tienes en cuenta para hacer esa transformación que va del texto a la puesta en el escenario? ¿El espacio, la sala, las condiciones tecnológicas, el nivel del presupuesto? ¿Cómo haces tus decisiones sobre la puesta?*

**Ruth:** A ver. Tú hablaste de dos campos, creo, que se oponen. El campo económico y técnico y el campo de la puesta misma en la escena. Lo que se hace en nuestro país es que tú ensayas en un espacio equis—el espacio que logres—y después pasas al escenario tres días antes del estreno, unos

días más, si tienes suerte. Yo no decido antes, yo dejo que la creación vaya tomando día a día su propia forma y es en el día a día que la ‘decisión’—entre comillas—porque yo creo que más que decisión es como el fluir de lo que va pasando o esos impactos sensibles que tú tienes sobre el texto, que antes eran imágenes, luego se van haciendo formas con la participación de todos. Si quieres, las decisiones previas a lo mejor son sólo imágenes que uno sueña, ves una escena. Esta obra me hace sentir la necesidad este espacio, esta otra obra me pide otro, entonces no es una decisión previa lo que me lleva. La obra pide su espacio. En cuanto a las salas, las condiciones técnicas son casi las mismas: pocas, hay que adaptarse. Y al presupuesto igualmente, hay que hacer magia.

**Gustavo:** *Cuando estás con una obra determinada, ¿tiendes a respetar mucho el texto, o más bien tiendes a subvertirlo, a cambiarle el sentido?*

**Ruth:** Soy una fanática del texto. Así me formé. A nosotros—digo a nosotros porque no fui yo sola—nos formaron en la escuela antigua del “bien decir”, de la preocupación por la música de las palabras, del respeto al texto. Esto parece ya viejo, yo creo que ahora la gente rompe con todo esto, no sé... Por ejemplo, nosotros hemos hecho un texto de Segura de 1860, en verso, un verso con las usanzas del castellano de 1860, un modo de hablar limeño, y yo he respetado todo eso. Y los actores han transformado no el texto sino el hacer corporal del texto, las emociones en el espacio que te hacen ver y entender esos textos, compuestos por el señor Segura en 1860, con una claridad de la luz, para ahora. Soy una amorosa del texto, y me gusta respetarlo hasta el límite de lo posible. Claro, si es necesario sacar una escena o un momento, lo hago, porque eso se siente, tú vas sintiendo cuando hay algo que no es necesario, entonces sacas un trocito, sacas una escena a lo mejor o un monólogo, que es mucho, lo escarbas y aprendes. Mi trabajo es lograr que lo más profundo que puso el autor en su texto surja y se vea y se comprenda y te conmueva.

**Gustavo:** *O algo que puede decirse hoy con otro lenguaje, no necesariamente el verbal. A mí me ha pasado, por ejemplo, que frente a ciertos textos antiguos, siento que hay cosas que ya no necesitan verbalizarse y que puedo por ello mismo trasladar eso a otro lenguaje, como la luz. En textos que son más antiguos, me parece que hay cosas que se pueden transferir a otros lenguajes que, además, están más de acuerdo a cierta*

*experiencia del espectador actual, mediante el uso de ciertas tecnologías teatrales que hoy están disponibles.*

**Ruth:** Te confieso que tengo cierto odio a todas las cosas electrónicas y debe ser ya una pelea generacional con el aparato eléctrico. Por ejemplo, yo sería la mujer más feliz de la tierra si siempre en mis espectáculos pudiera tener la música ahí, en vivo. Y la tengo en muchos de ellos, en los que he logrado que el músico trabaje con el actor. No es ya ese aparatito que se pasa y que está como funcionando independientemente del actor. Eso me pone nerviosa. No sé hacer ese cambio que tú me cuentas que eres capaz de hacer; en todo caso, un texto que es largo, prefiero sacarlo. O transformarlo sí, pero por el trabajo del actor y en la relación con el otro actor en el espacio escénico.

**Gustavo:** *¿Qué tipo de trabajo haces antes de iniciar los ensayos? Por ejemplo, el primer día que te reúnes con el elenco, ¿les contás tus proyectos?*

**Ruth:** Yo hacía antes eso. Siempre te estoy dando el antes y el después, es simpático, a mí me fascina descubrirlo contigo ahora. Como ya te dije, yo antes enamoraba a los actores con mis imágenes. Entonces, la primera reunión era contar la locura que yo tenía dentro respecto al texto, a la obra. Yo veía los rostros—no te olvides que yo también soy actriz—y tu ves ahí si está contento el espectador, tú ves si te está siguiendo. Y cuando yo los tenía imaginando lo suyo—que yo lo comprendo ahora—estaba en un nivel de poder estudiar la obra y hacer todo el proceso de objetivos y análisis, el personaje, cómo es, cómo es trabajar con cada actor, discutiendo, viendo, toda una parafernalia que aprendí. Luego yo cambié. ¿Sabes lo que hago ahora? Agarro el texto, lo leemos una o dos veces, yo estoy muda, casi quisiera desaparecer y empiezo a escuchar y me maravillo de escucharlos a ellos imaginar y decir esto y lo otro. Escucho y después, al escenario. Nada de análisis. Claro, si la obra toca un tema que podemos ver tratado en una película o el video de determinada obra de teatro, ver fotos, ver estas imágenes, leer sobre el autor o sobre temas de referencia, o ir a La Victoria (barrio de Lima en el que se ubica *Escorpiones mirando al cielo*) a mirar a las viejecitas (como en el caso de *Escorpiones*, a visitar el orfanato y observar a los niños), ese trabajo sensible sí lo hago y trato de que los actores lo hagan o lo hacemos juntos. Leemos textos o poemas, algo que abra compuertas y luego a la escena. Y es ahí dónde se resuelven las cosas.

**Gustavo:** *Durante el ensayo, ¿cuándo sientes que la escena está terminada? ¿Tienes un timbrecito interior que te diga “esta escena ya está lista”?*

**Ruth:** Antes.... (Risas) ¡Qué feo, yo voy a hablar de ahora! No, porque yo creo firmemente que las escenas se van alimentando y realimentando. Como el personaje mismo, se van realimentando, es decir, si tú has trabajado hoy la escena 14, sin ninguna duda, cuando tú agarras la 15 o agarras la 4, va a haber una transformación y un cambio en el presente, en el reencuentro con las emociones que el actor ya vivió con el personaje en la 14. Entonces, como hay una mutua alimentación de las escenas, constante y en el presente de cada día, yo creo que esta maduración va llegando en la totalidad de la obra. Eso sí lo sientes.

**Gustavo:** *¿Cómo seleccionas tu elenco?*

**Ruth:** Cuando yo trabajaba en nuestro grupo ya estaba el elenco. Invitábamos a uno que otro actor si era necesario completar. Y esto sí es de siempre, siempre hemos llamado a las personas que tenían cierta ligazón humana con nosotros, relación personal, cierto cariño, cierto respeto, cierto afecto, no por el gran actor sino por el buen compañero. Eso se ha ido agudizando en mí a través del tiempo; creo que es central que el actor sea una persona que afectivamente tenga algo que ver contigo. Ahora lo que hago es invitar a mucha gente y hacer una primera etapa de intercambio de personajes, de juego, de cambio roles. Un taller. Así descubro a los actores que están dispuestos a recibir la propuesta y, en ese momento, creo que la obra va seleccionando sus actores y que estos personajes se van asentando en los actores. Así he hecho *Escopiones*, así he hecho *Un juguete*, así he hecho en *Quillor Ritti* y así he hecho los últimos espectáculos desde el 90. Los personajes se van posesionando y se van asentando en actores y, de esta manera, todos los actores han podido enriquecer los diferentes personajes por los que han pasado. No determino un actor, porque yo ya no creo que, por ejemplo, tú que eres alto, delgado, con tus canitas, das para, por ejemplo, el padre de Melibea, porque de pronto te veo que estás haciendo el niño que juega a las canicas y no lo puedo creer. ¿Pero cómo es que tú, que ibas a ser de Pleberio, ahora estás haciendo de un niño? Es que lo que ha ocurrido es que tú descubriste a ese niño. Y el que iba a ser de niño está haciendo de Pleberio. Yo creo firmemente que no es el físico lo que determina, sino las

emociones que tu descubres del personaje, que se visualizan en tu conducta.

**Gustavo:** *¿Tienes distinta relación con los actores que con las actrices?*

**Ruth:** No con los actores o con las actrices, sino de repente con ‘unos’ actores y con ‘unas’ actrices. Si amo, me enamoro de una actriz o de un actor, me fascino, y eso es un pecado, no debería pasar, pero me pasa porque admiro su capacidad. No diferencio hombres o mujeres, pero sí amo sus genios. Intento, pues, equilibrar, ése sí es un esfuerzo consciente y razonado. ¿Tú sabes para eso quién está? Tu asistente. Siempre le digo a mi asistente cuando conversamos el contrato del asistente: “te pido que me mires, te pido que me controles, te pido que me reflexiones, te pido que te des cuenta qué me está pasando a mí y con tu mirada de observador me ayudes”.

**Gustavo:** *¿Hay alguna cualidad que tus actores tienen que tener sin la cual tu no podrías trabajar con ellos?*

**Ruth:** Sí, claro. El desnudarse en el escenario, es decir, la de abrir su corazón, la disposición, el estar en el presente. Hay quienes no están, quienes no están dispuestos y quienes no se entregan y quienes no abren su corazón. Tengo que confesar que yo, en el trabajo he tenido a esos actores, he tenido que trabajar con ellos así. He tenido que plantear otra manera de guiar. Hay actores que cubren su interior y que caracterizan de fuera, y tú no tienes más remedio que ser capaz tú también de ser dúctil y trabajar de otra manera. Porque la otra cosa sería conversar con él y decirle “muchas gracias, el contrato ha sido disuelto, yo te quiero mucho, tú también a mí, seamos amigos siempre. Lamentablemente no podemos trabajar juntos”. Pero no he podido hacer eso, he tenido que ser dúctil y trabajar de otra manera. Es penoso ¿no?

**Gustavo:** *¿Hay alguna escuela o método actoral con el que te sientes más a fin? Por ejemplo, con el método de Stanislavski.*

**Ruth:** Una vez más, son dos etapas. En mi primera etapa ése es el método del que partí, al inicio del aprendizaje. Con Ricardo hemos hecho un trabajo más bien intuitivo, más bien de texto, de saber caminar en el escenario, una cosa muy concreta que nos hacía aprender Ricardo. Después aprendí el método Stanislavski en España y estrictamente el método de Lee Strasberg. Me parece un pecado lo que te voy a decir: que

no uso el método de Stanislavski. Creo que para entrenar actores es importante porque sensibiliza, porque juega con la imaginación, porque es un entrenamiento que un actor debería conocer. Sin embargo, como método de trabajo en escena, yo creo, en el presente, en el aquí y ahora, en el texto en la mano, en la relación de cada instante con el otro actor, en el encuentro de un actor con el otro a través de la mirada y el escuchar, en la verdad de las emociones que surgen en el aquí y ahora, sin anticipar nada, pues eso no funciona.

**Gustavo:** ¿Has trabajado con el método de la creación colectiva?

**Ruth:** Soy una ignorante total en la creación colectiva. Ahora, te voy a decir algo, cuando yo empecé en el teatro, pertenecía al grupo de teatro Yuyachkani cuando se iniciaba, hace 30 años (que son los 30 años que yo llevo de casad y como yo no podía dedicarme totalmente—la característica del grupo era la dedicación de la totalidad de la vida y del tiempo al teatro—tuve que salirme. Yo estaba empezando mi vida de esposa, me casé y yo tenía mucho amor, lo tengo por mi esposo y quería mucho estar con él y debía tomar una decisión, porque el teatro era salir de viaje y ensayar a las 10 y ensayar a las 11 y venir a las 2, luego reunión de grupo y asamblea, era total. Yo entiendo lo que es el teatro, la dedicación total al teatro, pero yo siempre he caminado por un delicadísimo equilibrio, en el filo de la navaja, entre mi vida familiar—tengo dos hijos—y el teatro. Entonces en Yuyachkani, en lo que yo podía colaborar era los domingos—porque también se formaba gente en las zonas marginales, hicimos una escuela en una zona, el Agustino, iba con una compañera del grupo, íbamos todas las tardes de los domingos a trabajar con los chicos y ahí hemos ejercitado, de esto hace mucho, la creación colectiva con ellos. Creamos la historia de La Invasión, de cómo se formó esta zona, su pueblo. Ellos escribieron, aunque nosotros colaboramos en la creación. Y realmente crearon... creamos escenas. Es la única vez que yo me he atrevido con libertad e inocencia a crear, pero nunca más.

**Gustavo:** *¿Qué rol tiene la disciplina cuando estás en un proyecto?*

**Ruth:** Central. Pero también hay que conversar sobre qué es la disciplina. Pienso que al entrar al teatro entras a otro mundo, a otro espacio en el que hay reglas, en el que hay formas y en el que hay maneras de estar. Entonces yo pienso que si el actor cree en que el teatro es un espacio

sagrado, es un espacio ritual, es un espacio que lo compromete desde su alma a su cuerpo, íntegramente, no hay la necesidad de decir la disciplina, el horario. Porque eso está en ti, porque no puedes negarte a algo que te compromete íntegramente, porque eso crees que es el teatro. La disciplina es una palabra un poco dura, un poco occidental, un poco jerárquica, el que marca, el que ordena... Y no, yo creo firmemente en que hacemos esto, porque queremos hacerlo y que estamos acá, porque queremos, yo a ti no te he obligado. Tú estás aquí porque tú quieres. Si además nos pagan, ¡qué maravilla! Pero tú estás porque tú has decidido, yo no tengo por qué imponerte a ti nada. Tomar acuerdos comunes que ayudan a trabajar, eso por supuesto que es necesario.

**Gustavo:** *¿Crees que hay algún tipo de discriminación racial, sexual, religiosa en la conformación de los elencos en el Perú?*

**Ruth:** ¿En Perú? Claro que hay discriminación en Perú, los bonitos van a la televisión, los feitos se van a su casa. Yo ya te dije cómo amo yo a mis actores y cómo me enamoro y cómo los admiro y ellos pueden ser de cualquier manera. Yo no creo en la belleza física, en el tipo para el personaje. Yo creo en la capacidad de transformación de un actor en algo que tú no creías que podía aparecer y aparece. Que la discriminación existe en nuestro país, existe, y fuertemente, claro que sí.

**Gustavo:** *Cuando empiezas ya el proceso de dirección, ¿te planteas, por ejemplo, distintos tipos de etapas? ¿Tienes algún método? Me imagino que tendrás el de antes y el de después. (Risas)*

**Ruth:** Sí, pero no vamos a hablar del de antes, que es el común. Mira, sí y no. Sí, porque al comienzo estoy en el momento de la apreciación del juego, del descubrimiento. Siempre son los actores lo que empiezan a sacar el texto y hacérmelo ver. No duermo, porque descubro escenas que yo no me imaginaba que de pronto han aparecido. Entonces sí hay un primer momento de descubrimiento, de conversación después de las escenas, de discusión, de afirmación o de contar qué está pasando, las relaciones que han encontrado en el hacer de la escena, qué ha descubierto tal actor y el otro en el intercambio de personajes, las formas que van apareciendo. Poquito a poco esto se va definiendo, pasito a paso, no es a un tiempo—a veces depende de los actores—entonces se va definiendo y empieza el otro momento en el que vas profundizando un

poco más, ya con los actores que han quedado para los roles. A veces, por ejemplo, no hay regla, a veces dos personajes que parece que ya están agarrados de los actores, de repente otro actor, que todavía está jugándolo con dos o tres personajes, surge con algo increíble. No hay una regla definitiva que determine en qué momento esto se engancha. De pronto se engancha. Ahora, claro, llega el momento en que hay que ajustar porque tienes tu estreno fijado.

**Gustavo:** *¿Cuándo aparecen los técnicos? Quiero decir, ¿en qué momento del proceso vislumbra el uso de la luz, del color, de la música...?*

**Ruth:** Mi sueño es empezar con todo el equipo y mi sueño es que esté el luminotécnico, que esté el escenógrafo, que esté el vestuarista desde el inicio, porque yo trabajo desde el primer día con trapos, con ropa, elementos, con transformación, con juegos. Entonces mi sueño es que los actores vayan como incorporando al personaje, a la situación, a lo que está pasando, al mismo tiempo que la ropa, el espacio; por ejemplo, al mismo tiempo que va surgiendo la luz, la música, la escenografía. Porque el movimiento con unos blue jeans es diferente al movimiento con una bolsa, el movimiento con un sombrero y la emoción que te viene es diferente a la que tienes con un gorrito. El vestuarista, cuando mira, también él va jugando con las emociones que va recibiendo. A veces logro un sueñito, por ejemplo, el de la música: a veces, el músico tiene tiempo, entonces viene más a los ensayos y se da la mutua alimentación. Así que a veces logro un sueño más que otro, realmente no es siempre total. El tiempo de que disponen los técnicos es siempre poco.

**Gustavo:** *¿Hay algunos valores que vos te fijás para la puesta, por ejemplo, quieres que tu puesta sea clara o precisa o espontánea? ¿En qué ponés más énfasis?*

**Ruth:** Yo trabajo hacia el no-realismo. El realismo es para el café, dice Ariane. La actuación para mí requiere otro ajuste físico. Yo busco que las emociones se expresen en extremo, que el movimiento se aleje del realismo y que se exprese físicamente en la escena. Sí quisiera (aunque no siempre lo logro) que mis espectáculos fueran lo más opuesto al modo naturalista de hacer teatro.

**Gustavo:** *En general, ¿sueles basarte en el modelo de escenario y plateas enfrentados, tipo sala a la italiana, o te interesa crear otros tipos de relaciones con el público?*

**Ruth:** Sí, sí, me interesa, pero termino casi siempre haciendo a la italiana. A lo mejor no soy suficientemente atrevida para hacerlo en espacios que no sean teatros, o a lo mejor terminamos pidiendo un teatro y sometiendo al formato tradicional la obra que pensábamos hacer en casas viejas. Por ejemplo, alguna vez nos hicimos un proyecto de *Lisístrata* en un edificio semidestruido y eso nunca lo hemos logrado. Siempre termino haciendo las obras en una sala de teatro. Aunque estando en nuestro país, al hacer difusión con las obras, ponemos el espectáculo en lugares alternativos, como canchas de deportes, conchas acústicas, patios al aire libre, donde se pueda hacer. Pero claro, esos espacios no se conocen desde el inicio.

**Gustavo:** *Ahora, en tu aproximación al teatro, a la puesta, ¿tiene algún peso, alguna influencia, la experiencia o la estética del cine o de la televisión?*

**Ruth:** No de la televisión. En realidad, no porque odio la televisión, sino porque creo que es un modo de actuar completamente distinto al que debería de haber en el teatro. Y el cine en general, aunque es una maravilla tampoco tiene influencia en el teatro que hago. Pero la estética de Kurozawa, por ejemplo, es grandiosa, su teatralidad me maravilla, o Chaplin o Búster Keaton son maestros, para mí siempre ejemplares, por la misma razón.

**Gustavo:** *¿No tienes a veces como imágenes cinematográficas para tus puestas?*

**Ruth:** Creo que no.

**Gustavo:** *En general, ¿antes de los ensayos haces algún tipo de precalentamiento físico, vocal?*

**Ruth:** Dejo que los actores hagan su trabajo. He descubierto que el momento que se suele llamar el calentamiento, es el momento en que el actor acepta—es lo que propongo—que al llegar elige un personaje, se prepara para un personaje diferente al que se preparó el día anterior, el niño, mamá o el viejito. Se prepara, se maquilla, se viste jugando con trapos, elementos en la cabeza, con zapatos. Ese momento —si el actor lo hace con concentración, imaginando su personaje (a lo mejor siguiendo fotografías o imágenes que ha descubierto)— es lo que yo llamo el calentamiento. Es cuando tú te vas transformando pasito a paso en otro. Y esto lo va descubriendo el actor. Es hermoso, cuando comprende vivencialmente que eso ocurre si hay una actitud ritual del actor y luego entra al escenario, entra en ese otro que ya no eres tú. Por supuesto que

un actor que está entrenado en danza, canto, esgrima, que hace entrenamiento corporal, estará más dispuesto para esa transformación.

**Gustavo:** *Hablaste hace un ratito del asistente de dirección. ¿Cuáles son las tareas que le das al asistente del director?*

**Ruth:** Yo diría que cuidarme. Querermé, mirarme con ojos de afecto, comprenderme, ser mi otro yo. Es la persona a la que se puede decir lo que se siente, cosas que a lo mejor no puedes decir a todo el elenco, sean tanto alegrías de un momento como horrores y dolores. Ese es el compañero con el que sin duda discutimos la obra y los personajes, y que además me apoya en reunir a los actores, con el que se puede siempre compartir un rato, ¡que sé yo, tantas cosas! Pero lo central es que me quiera y yo a él, claro.

**Gustavo:** *Ahora pasemos a la parte de la relación del director y la promoción. ¿Tú te encargas de la promoción, te involucras, cuándo la empiezas...?*

**Ruth:** Sí, es un tema difícil, es un tema triste en este momento porque, si no tienes promoción, desapareces, no existes. Por otro lado, para tener la promoción, necesitas dinero. En este momento en nuestro país la promoción cuesta más que el espectáculo. Lo que hacemos es trabajar la promoción a la medida de las posibilidades. Se empieza con el montaje y lo que estamos tratando ahora es de abrir espacio a un nuevo público (escolares, universitarios) y el acercamiento lo realizamos con los profesores a quienes sensibilizamos casi de manera individual. Sí, tengo un gran compañero que se ocupa de eso en mis montajes. En cuanto a algunos medios, hay una cerrazón y discriminación enormes, y lo que es peor, desinterés; abrir una de esas puertas es muy difícil, salvo que tengas un amigo o una amiga que te haga un espacio, aunque generalmente el favorecido es el que tiene el poder. Que no es necesariamente el que hace el buen teatro.

**Gustavo:** *En Perú, ¿tienen Uds. asociaciones de actores de algún tipo?*

**Ruth:** Sí, un sindicato de actores.

**Gustavo:** *Recuerdo que cuando se formó en Tucumán la sede de la Asociación Argentina de Actores, si mal no recuerdo, se llegó a un acuerdo con La Gaceta, que es el diario de la provincia, para que todos los grupos tuvieran la posibilidad de publicar su gacetilla. Además—y no sé si eso hoy sigue vigente—todos los grupos tenían la posibilidad de que el diario le publicara una (solamente una) nota pequeña, con una*

*foto (cuyo tamaño también estaba pactado) antes del estreno, generalmente los jueves o viernes. Luego, después de dos o tres semanas, si el espectáculo permanecía en cartel, se tenía derecho a que el diario sacara un pequeño recordatorio, una gacetilla con nombre del show, director y horarios del espectáculo y dirección de la sala, o bien una foto con un copete. Con los canales de televisión no había el mismo intercambio y dependía de tu mayor o menor afinidad ideológica o amistad con alguien del medio.*

**Ruth:** No, aquí no pasa eso. El que tiene el poder, tiene una foto enorme, y el que no lo tiene, tiene una foto pequeña y en la mayoría de los casos ninguna. Y cuando se trata de gente joven, menos todavía. Es grave. Tal vez nos falta un sindicato fuerte que nos represente y agrupe a todos.

**Gustavo:** *¿Cuál y cómo es tu relación con la crítica? Me refiero a la crítica periodística. No sé si has tenido crítica académica. En todo caso, ¿te interesa a veces leer la crítica, sea una u otra?*

**Ruth:** No te rías, pero volvamos al antes, al inicio. Cuando inicié tuve una, sobre la primera obra *Alpha Beta* de Whitehead. Tuve como una premonición de una crítica que me dijo que se vislumbraba ahí una directora. Eso me animó y me hizo creer la mentirigilla. Fue lindo porque te anima, te estimula, te ilusiona, te da energía, te da fuerza. Pero también he tenido críticas terribles. Lo terrible del asunto es que no podemos ser objetivos, el compromiso que tienes con tu espectáculo es tan tremendo que ya no eres capaz de ver dónde está el problema. Te ocurre a veces que comparas. Es difícil leer una crítica con serenidad y tratar de olvidarte de ti y tal vez encontrar en eso que te señalan algo importante para replantear o para conversar con tus actores. Pero generalmente está bastante mal hecha la crítica, muy superficial, no te señala cosas que te puedan conmover o mover a redescubrir aspectos. No hay criterios, encuentras una crítica mentirosilla, adulona, que se cuida y depende del lugar dónde estás. Es un poco feo a lo mejor que diga esto, pero es lo que pasa en general. Sería mentirosa si te digo que si yo leo una crítica que es mala no me entristece, claro que me entristece. A veces la persona que la hace no vale lo suficiente como para provocar mi tristeza, pero me entristece.

**Gustavo:** *¿Y la crítica académica?*

**Ruth:** *(Risas.)* La crítica académica, ¿dónde está? Aquí yo no la conozco. A lo mejor vas a descubrir, cuando entrevistes a otros compañeros, que

existe, pero yo no la conozco, por lo menos de mí no se han ocupado, no sé lo que es.

**Gustavo:** *¿Hay alguna constante que la crítica periodística ha marcado en tus espectáculos, como por ejemplo alguna característica específica que, en cierto modo, apunta a definir tu estilo?*

**Ruth:** No, porque creo que no hay quien se ocupe de eso. O tal vez porque he venido saltando. Salto temas, salto géneros, salto maneras de trabajar y me encanta que la obra me defina cómo hay que tratarla. A lo mejor por ahí el hecho de que soy mujer e intento mirar desde los ojos de una mujer.

**Gustavo:** *¿Sueles leer o frecuentar algún tipo de autores de trabajos teóricos sobre el teatro?*

**Ruth:** Claro, adoro eso, y siempre vuelvo a estas lecturas maravillosas de los 70, de Brecht y encuentras ahí consejos sabios, reflexiones; también Brook, absolutamente necesario leerlo. De Mnouchkine, todas sus entrevistas, todo lo que puedo encontrar de sus espectáculos. Ella siempre me enseña.

**Gustavo:** *¿Crees que hay una estética teatral latinoamericana? Ahora no me refiero específicamente a lo que tú haces, sino en general.*

**Ruth:** Yo creo que sí. No me atrevo a decir cómo es exactamente. He visto teatro cubano, colombiano, argentino, venezolano, chileno, paraguayo, boliviano y, obviamente, el nuestro, el peruano. Yo creo que nuestro teatro con sus buenas y con sus malas está vivo, yo creo que es atrevido, yo creo que rompe reglas, yo creo que se atreve a tocar temas que ni se imaginan en otras latitudes, te sorprende. Incluso hasta a veces puedes decir ¡qué horrible!, ¿entiendes?, pero que se atreve, que rompe, que propone. Yo creo que sí, que tenemos una... no, mejor, mil estéticas latinoamericanas y que tiene una unidad que es el rompimiento de reglas, su diversidad. También hay cosas rígidas, pero hay una maravilla de exuberancia, hay esa calidez que no ves en los teatros europeos. He tenido oportunidad de ver obras en Italia, en España, en Francia, y no ves esta exuberancia, esta locura que ponen los latinoamericanos, y con poquísimos medios, en la escena teatral como en el cine, es única.

**Gustavo:** *¿Por qué crees que hay más directores que directoras?*

**Ruth:** Porque la dirección es una tarea históricamente de hombres. (*Risas.*) Y yo he querido, históricamente, romper. Además es una tarea que te exige comportamientos competitivos, que te exige formas jerárquicas de ser. Para mí eso es lo masculino. Yo justamente en este trabajo del paso a paso, he ido descubriendo—no solamente en la relación con la gente, en el vivir—que desde la crianza, desde la paciencia, desde la espera al otro, desde el respeto, tú eres tan importante como yo. He escrito un artículo sobre estos temas.<sup>3</sup> No es que el actor o el luminotécnico o el director sean los importantes, sino que honesta y profundamente es verdad que cada uno es importante es un rol, tan importante como el otro. Y en la medida en que cada uno entregue y logre lo mejor de sí en su rol, entonces vamos a hacer un trabajo bueno, un trabajo vivo, un trabajo conjunto, un trabajo en el que tú ves la unidad. Creo en esa manera integradora y creo también que esa manera es femenina. Es una manera que pide paciencia y yo lucho conmigo muchas veces, porque soy una persona de carácter enérgico y de poca paciencia. Hago mi trabajo específico de paciencia, de escuchar, de ponerme en el momento del otro. Es un trabajo a propósito. Además, una mujer—en general, creo, todo esto es relativo—no gusta de este ejercicio de la jerarquía. Uno sufre, tú sufres, no es el gusto del ofender, del imponer, decidir, eso duele. Por ese lado del cómo somos, tan jerárquicos e impositivos, esa tarea no es la que más recibe a las mujeres. Hay muchísimas actrices absolutamente maravillosas en nuestro país, espléndidas y que son motores en sus grupos, pero no son directoras, por un lado. Por otro lado, está este afán familiar. Yo soy mayor y no sé ahora cuán importante es para las chicas ese espacio. Es la vida de la familia, de los hijos, de cuidar eso también. Eso a veces también desequilibra un poco la posibilidad de que una mujer se libere. Yo tengo un marido que me impulsa, que me ayuda, que me discute, que me hace reflexionar. El es mi maestro. El es una persona absolutamente conocedora de todo y de todos. Entonces esa posibilidad de reflexionar y de recibir un impulso es algo que me hace sentir un poco una persona privilegiada. Tal vez por eso he podido mantener durante toda mi vida el teatro y tener dos hijos y cumplir ahora 30 años de matrimonio—no de grupo sino de matrimonio—con un hijo de 25 y una hija de 23. Pero sí creo que para una mujer este rol de director es más

---

<sup>3</sup> Ruth Escudero se refiere a “El patriarcado, la crianza y la dirección teatral”.

difícil. Además, es horrible la competencia. Una mujer que ama su femenino, detesta la competencia, es cuando te conviertes en masculino, cuando te domina el masculino—y yo he tenido etapas en que la competencia era un placer—pero cuando descubres que no es necesario, que es el placer del bienestar lo más hermoso—entonces pierdes pues a lo mejor ese tipo de rol ya que no quieres entrar en ese modo de ser.

**Gustavo:** *Mi última pregunta es: ¿hay alguna pregunta que has deseado que te hagan y nunca te hicieron?*

**Ruth:** Tú hiciste muchísimas, hiciste todas (*Risas*.) Yo creo que tus preguntas han sido muy completas; a lo mejor hay algunas tan provocativas que dan ganas de hacerlo más largo. Pero tú has cortado y supongo que al hacerlo es porque ya has obtenido la respuesta, ya la captaste, ya no necesitas más. Tu material está guiado por un espacio y yo respeto exactamente eso. Yo más bien me quedo con la inquietud de si te habré respondido, de si estás contento con lo que hemos conversado.

**Gustavo:** *Claro que sí, Ruth. Ha sido un placer y tengo que agradecerte mucho tu paciencia, tu maravillosa predisposición y tu colaboración en este proyecto.*



## ENTREVISTA A WILI PINTO CARDENAS

*Realizada en la sala del grupo Maguey, Lima,*

*el 18 de julio de 2002, de 10 a 12:30*

Nacido en 1959, Director, actor, dramaturgo y pedagogo, Wili Pinto es el fundador y director del Grupo de teatro MAGUEY, uno de los más importantes del Perú, que en el 2002 cumplió veinte años de trabajo. Es también director del Laboratorio-Escuela de Formación Teatral Lunanueva, fundado en 1995. Fue profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica entre 1987 y 2001, y profesor invitado de la Akademi for figurteater de Fredrikstad -Noruega. Ha realizado talleres en Perú, Ghana, Tanzania, Canadá, Australia, Corea, India, Bali, Filipinas Suecia, Francia y Noruega.

**Gustavo:** *Desde ya, quiero agradecerte el paseo por las instalaciones del grupo: la sala, las oficinas, los talleres. Antes de hacerte las preguntas directamente relacionadas con la dirección teatral, quisiera que me contaras por qué tu grupo se llama Grupo Maguey.*

**Wili:** El maguey es una planta que posee un simbolismo y cualidades interesantes. Crece desde Norteamérica hasta el extremo de Sudamérica en Chile. Aquí en Perú también la encontramos en casi todas las zonas del país. Es una planta cuyas diferentes partes se transforman por el ingenio de la gente en cosas distintas, útiles y bellas; por ejemplo, de la fibra de sus hojas carnosas se hace lo que aquí llaman “cabuyas”, que son sogas con las cuales se elaboran canastas, instrumentos musicales, artesanías, etc., y también se trenzan fibras mayores con las que se construye puentes colgantes muy extensos y fuertes. Se utiliza también la misma hoja para otras finalidades, se hacen cercos, tejas para las casas en el campo; las espinas, cuando están gruesas y grandes, se agujerean y se usan como aguja de arriero. De las raíces, en algunos lugares del Perú, hacen un cocimiento que es como un narcótico para pescar con facilidad. De las flores, se hace miel y aguardiente, y del alto tronco que las sustenta se hacen tambores, estatuillas y otras piezas de arte, aprovechando las formas caprichosas que van a tomando al secarse. El maguey también tiene propiedades medicinales y es un excelente combustible. Por otro lado, es

una planta que crece en los caminos, en los parques, también en las ciudades; crece en los jardines, en las plazas y entonces es un permanente testigo, observador de la vida y las historias de la gente. Cuando yo era niño viví en un lugar de Perú llamado Pajpapata; Pajpa es el nombre quechua del maguey y ese era justamente un lugar lleno de maguey, muy mágico. En las partes bajas de la planta, donde las hojas se vuelven leñosas, se esconden y anidan las serpientes pequeñas que viven en los cerros y, en las partes altas —donde están las flores— puedes ver muchos picaflores que vienen a libar la miel. Era muy impresionante ver esa dualidad, esos contrarios conectados a través de esta planta. Después la he podido estudiar e investigar. También era una planta de propiedades mágicas para los pueblos prehispánicos, porque simbolizaba el encuentro de la tierra con el cielo a través de sus animales representativos: la serpiente y el colibrí, que era el ave del Sol. Entonces, todas esas cualidades más mis propias vivencias hicieron que de manera simbólica, el nombre del maguey fuera el escogido para nuestro grupo. Y es también una inspiración porque es una planta fuerte que soporta el exceso de sol o de lluvia y crece en terrenos difíciles. En aquel momento, en diciembre van a ser 20 años, teníamos conciencia de que para hacer un grupo y dedicarse profesionalmente al teatro, necesitábamos correr riesgos, ser creativos y versátiles y al mismo tiempo conservar la magia y la poesía. Debíamos, como los puentes colgantes, trabajar para conectar orillas opuestas y debíamos también, como la serpiente y el picaflor, pisar bien la tierra y al mismo tiempo poder volar. Yo les decía a mis compañeros que era necesario tener “vocación de faquir”, como el maguey, aguantar todo y ser creativos para transformar las cosas y poder responder a nuestra vocación artística, transformándonos también nosotros durante el trabajo teatral.

**Gustavo:** *Veo que hay aquí muchos anuncios sobre talleres y me gustaría que comentaras un poco sobre estas actividades.*

**Wili:** Nuestros talleres tienen diversas líneas. Hay una línea de trabajo con niños que es, como los talleres de adultos, permanente. Trabajamos en el invierno con niños y adolescentes entre 4 y 16 años y en el verano inclusive se hace un taller especial para más pequeños, de 3 años. Estos niños hacen una experiencia de desarrollo personal y de sensibilización al arte a través de un taller integral. La base es el juego dramático y el

desarrollo psicomotriz alrededor del juego dramático; se desarrolla también una experiencia de exploración plástica y musical. Se trabaja mucho el aspecto psicomotriz, juegos acrobáticos, zancos, juegos circenses y también se hacen experiencias rítmico-musicales. Todo esto de manera integrada. Las bases de nuestro método son el juego, el afecto, la valoración de los sentidos como fuente de aprendizaje y de descubrimiento. Tenemos una posición bastante crítica hacia el sistema educativo que tradicionalmente existe en nuestro país, porque es un sistema sumamente unilateral, memorista, racionalista y deja muy relegado todo lo que, para los niños, es tal vez lo más importante: cómo su identidad se va desarrollando a partir de su propia corporeidad. Entonces, nosotros partimos más bien del cuerpo de los niños, de su placer de moverse, de su placer de explorar, de tocar, de escuchar, de mirar y a partir de esa motivación espontánea—que es propia de su naturaleza infantil—canalizamos el interés por lo que nosotros les plantemos. Hay una interacción constante. No siempre los productos que surgen como resultado de los talleres son lo más importante, sino los procesos que ellos tienen y cómo los participantes van creciendo como personas a través de estos procesos. Sin embargo, hay momentos en que algunos niños descubren una vocación particular. Además de ese goce personal, descubren una vocación por ciertas áreas artísticas y esto hace posible que con estos niños se pueda profundizar aspectos técnicos del teatro, la música, etc. Por otro lado, realizamos talleres para jóvenes y adultos, talleres para educadores y tenemos también un laboratorio-escuela de formación profesional para actores llamado “Lunanueva”.

**Gustavo:** *Hay mucha información aquí, en estos paneles.*

**Wili:** En efecto, tenemos aquí algunos recortes de materiales publicados en los diarios sobre nuestro 20° aniversario. En esta pizarra tienes fotos e información sobre el último espectáculo que ha estrenado el grupo; se estrenó el año pasado, en el 2001, y ha tenido ya varias temporadas. Actualmente está en una temporada de difusión, es decir, para escolares, instituciones, universidades, municipios que se interesan en venir a nuestra sala para ver teatro. También nosotros vamos a otros espacios. La obra se llama *La canoa de la memoria* y es un espectáculo sobre la tradición oral de pueblos originarios de la selva americana, el valor y la magia de la palabra y el conocimiento ancestral, que ahora, en el siglo XXI, tiene mucho que

aportarnos. Hay temas como el poder, el amor, la vida y la muerte, que trascienden las épocas y las distancias. En la obra trabajamos cuentos de diversas fuentes y autores, y otros materiales escritos por mí para entretener los temas y las historias. Yo me encargo de la dramaturgia, que trabajo de manera integrada con la dirección. En este espectáculo participamos cuatro personas que hacemos la música en vivo, y una actriz y un actor, que son los encargados del espectáculo en la parte narrativa y actoral. Es un trabajo con el espacio vacío, solamente son los actores, su cuerpo, su voz, la música y seis carrizos con los cuales se transforma constantemente el espacio. Aquí, en esta otra pizarra, hay materiales sobre otro espectáculo, que se llama *Historias del sol*, que es especialmente para niños y también para la familia. Esta es una de las características de nuestro trabajo: que muchas obras están dirigidas a un público familiar. También tenemos espectáculos para adultos solamente, pero cuando son para niños, normalmente funcionan también para la familia y público de todas las edades. *Historias del sol* ha cumplido ya seis años con nosotros. El tema de la obra es la relación del hombre con la naturaleza, la ecología y la modernidad. Este tema está abordado a través de la visión de culturas nativas, originarias, que tenían la preocupación por la naturaleza—o más bien la conciencia y responsabilidad sobre todos los seres vivos y también sobre la tierra en su conjunto a la que igualmente se concebía como un ser vivo que daba y recibe. Todo esto antes de que la ecología se pusiera de moda. Y tenían una visión interesante, a veces muy sabia, sobre el sentido de reciprocidad y de pertenencia. La obra también vincula el tema ecológico con el de la identidad cultural. Por ejemplo, aquí en el Perú, tenemos más de cincuenta etnias selváticas y más de quince familias idiomáticas diferenciadas. Cuando una mal entendida modernidad, en nombre del progreso, arrasa los bosques, no sólo depreda irracionalmente la flora y la fauna y los propios recursos renovables, sino que también “legalmente” depreda etnias y culturas. ¿No es esto acaso una forma de genocidio moderno? Estos espectáculos nos han dado muchas satisfacciones. Además tenemos en repertorio otra obra llamada *Micaela*, a cargo de María Luisa de Zela, actriz del grupo que a raíz de viajar a Italia con este trabajo, estuvo con Grotowski; es un unipersonal en lo que se refiere a la actuación, aunque también participa un músico. Es una exploración sobre la vida y los sueños de Micaela Bastidas, esposa, soporte e incluso crítica de Tupac Amaru II, líder en 1780 de la rebelión

indígenas más importante de América. Es un espectáculo que no es precisamente documental. Si bien está ubicado y contextualizado en el momento histórico de Micaela, en realidad llega hasta nuestros días entretejiendo planos oníricos, históricos y míticos. Es más bien una interpretación de lo que podrían haber sido sus sueños, su viaje interno. No nos interesaba tanto hacer un documento histórico, desde la opción unilateral de ver el estereotipo de una heroína que muchas veces termina siendo un personaje deshumanizado; más bien buscamos lo contrario, ver sus fisuras, sus contradicciones, sus otros ángulos, los aspectos arquetípicos y universales, como podría ser el caso de personajes como Antígona o Medea, sin descartar su rol dentro de la historia. Exploramos la condición humana y ciertos aspectos que consideramos medulares y aquí y ahora, en un país racista y lleno de injusticias institucionalizadas, nos tocan de manera especial, individual y colectivamente. La propuesta plantea un trabajo actoral muy exigente, que conjuga una actuación no naturalista con el texto, canciones y el uso de objetos escenográficos que se combinan y transforman durante el espectáculo. *Micaela* ha viajado por el Perú, Colombia, Italia y Francia y pensamos seguirla presentando.

**Gustavo:** *Primero, me gustaría saber cómo llegas a la dirección teatral.*

**Wili:** Mi formación es autodidacta al comienzo. No fue algo muy calculado, porque como tú sabes aquí en Perú no existe una escuela formal de dirección teatral. La mayoría de los directores, por lo menos hasta cierta generación, hemos surgido de las necesidades de la práctica y del impulso colectivo. Dentro del país se hace teatro y alguien tiene que dirigir. En 1979, después de dejar la ingeniería (yo estudié ingeniería forestal, mi especialidad era el manejo de la flora y la fauna, y también me dedicaba al arte), entonces, en ese año opté profesionalmente por el teatro. Para esto ya había hecho experiencias diversas como actor, no muy extensas, pero que me habían permitido aproximarme a diferentes líneas de lo que se hacía teatralmente aquí en Perú. Veía muchísimo cine y particularmente, por mi trabajo artístico musical también, estaba muy interesado en el encuentro de culturas. Eso es algo que siempre me ha perseguido. Pienso que en parte porque he viajado mucho desde pequeño por cuestiones familiares. He vivido en diferentes partes del país, en diferentes zonas culturales y en mi familia había mucha sensibilidad al respecto, mucha valoración de todo eso y entonces mis ojos eran muy

atentos, muy sensibles a toda esta riqueza de las culturas que hay aquí en el Perú. Cuando mi interés se centró en el teatro, no podía olvidarme de toda esta forma de comunicación parateatral tan estimulante para mí. Esa concepción multidisciplinaria del artista que también encontré más adelante al conocer otras fuentes contemporáneas de las artes escénicas. En esa etapa, no hallaba en el medio un espacio más o menos formal para ser actor profesional que fuera más allá de lo convencional y que cubriera mis expectativas. En ese momento—como casi se puede decir que hasta ahora—las opciones oficiales que había para estudiar teatro eran la escuela del TUC (Teatro de la Universidad Católica) y la Escuela Nacional de Arte Dramático (la ENAD). Eran dos espacios que no me atraían. Además estábamos en un momento políticamente muy efervescente, con visiones muy polarizadas. Ni la escuela del TUC ni la ENAD me interesaban; las encontraba muy acartonadas y conservadoras, muy aisladas de las búsquedas artísticas contemporáneas y, más aún, de todo ese movimiento de culturas que tratan de expresarse sin tener los medios oficiales y que van encontrando en ese tránsito formas que trascienden lo verbal. Estas escuelas estaban estrictamente ligadas a la verbalidad y a la literatura dramática como única fuente válida del hecho teatral. Al margen de las bondades o carencias de estas instituciones, yo estaba interesado en esa otra visión, digamos, que trataba de ir más allá del hecho verbal, que consideraba un ingrediente importante, pero no el único. En el caso del TUC, a pesar de la seriedad de muchos de sus trabajos, lo encontraba un poco encerrado y excluyente, poco atento a otras posibilidades de evolución, sobre todo en el aspecto pedagógico. En el caso de la Escuela Nacional, yo encontraba que estaba en una crisis lamentable, que hasta ahora existe, incluso más profunda, a pesar de alguna gente valiosa que hace muchos intentos y esfuerzos, pero la realidad del país en cuanto a sus instituciones culturales nacionales es absolutamente terrible. No era atractivo entrar a una institución solamente para conseguir un título, pero sin muchas perspectivas estimulantes para formarte. Eso estaba descartado para mí, aun cuando tenía vínculos con amigos y con maestros con los cuales pude aprender libremente en estos espacios y fuera de ellos. Había de mi parte una posición crítica y bastante radical, pero no un rechazo ni una negación absoluta de esas opciones, sino más bien una decisión y necesidad personal de ir por otro camino, que además era también producto de un movimiento latinoamericano y mundial, donde

había otros referentes. Entonces, existían modelos alternativos que te daban un cierto soporte para meterte en esa aventura. En el Perú estaban grupos como Cuatrotablas y Yuyachkani y también había un movimiento importante en el teatro colombiano, el T.E.C., La Candelaria, etc. Luego estaba también más allá el trabajo de Grotowski, del Odin y su director Eugenio Barba y otros maestros que uno decide tomar para su formación personal. Entre ellos, no puedo dejar de mencionar a Antunez Filho, director del Centro de Pesquisa Teatral de Sao Paulo y al maestro Fumiyoshi de la Escuela Kanze de Teatro Nô del Japón, con quienes por suerte pude encontrarme y trabajar más adelante.

**Gustavo:** *¿Cuál fue tu primer proyecto de dirección?*

**Wili:** Maguey se forma en el 82. Antes yo había hecho ejercicios personales. Viajaba por el país con cuentos dramatizados, pero no consideraría que eran ejercicios propiamente de dirección. El primer trabajo de dirección en términos profesionales es la primera obra del grupo, que se llama *El cuento del botón o historia de dos botelleros*; es un espectáculo que surgió después de un año de laboratorio, luego de formado el grupo. Maguey nace como un grupo de investigación, de autoformación. Después de un año, en diciembre del 83, ya teníamos este proyecto y fue estrenado. Es una obra que escribí basándome en una canción de una obra de Brecht que se llama “Cabezas redondas y cabezas puntiagudas”. La canción en particular, que es lo que interesa en este caso, se llama, en la obra de Brecht, “La balada del botón”. En ella se hace una ironía sobre la administración de justicia, desde el lado de los poderosos. La anécdota, en síntesis, es que llega un juez a un pueblo para supuestamente tratar de resolver los problemas de ese lugar y se le acerca un jorobado pobre a preguntarle sobre su suerte. El está enamorado de una hermosa muchacha y quiere saber si va a ser correspondido. El juez, para saber la respuesta y para interrogar al destino, le hace la prueba del botón, que consiste en coger un botón de su cuello, tirarlo al aire y ver cómo cae. Si los agujeros quedan mirando hacia arriba, el jorobado pobre pierde y debe partir, porque la fortuna no es para él. Siempre pierde, obviamente, porque los agujeros del botón, caiga como caiga siempre quedan hacia arriba. El juez invita luego al jorobado a comprender y aceptar su destino de perdedor, para así ahorrarse malos momentos. En la segunda y tercera estrofa, sucede lo mismo con otros personajes populares

que llevan sus problemas al juez. Ese cuento me pareció muy sarcástico y agudo y lo tomé como eje del espectáculo y por eso se llamó *El cuento del botón*.

**Gustavo:** *¿Trabajaste con la metodología de la creación colectiva o escribiste el texto antes y después improvisaron?*

**Wili:** Primero hicimos un montaje de “La balada del botón” sin tener la historia. Hicimos un ejercicio. En ese momento, yo estaba trabajando sólo con una actriz, Ana Fossa, co-fundadora del grupo. Eramos seis al comienzo y después de un año quedamos dos; creo que el trabajo resultó demasiado fuerte y radical para los demás. Había también un compañero más que no participaba como actor. Era un ejercicio de laboratorio: el montaje de “La balada del botón” tratando de poner en práctica nuestras búsquedas de un teatro verbal-corporal, interdisciplinario y lúdico. Cuando ya había montado “La balada” como ejercicio, como estudio, escribí la historia, porque el pequeño ejercicio me estimuló muchísimo y me pareció que la metáfora era absolutamente vigente y recontextualizable. Escribí la historia teatral, inspirado en el trabajo de laboratorio y también en el estudio de la obra teórica y dramática de Bertolt Brecht; un libreto bastante extenso cuyo primer material escénico duraba como tres horas. Era un ejercicio también de tres horas de materiales físico, música y canciones. A partir de las improvisaciones y el diálogo creativo con el trabajo actoral es que surge ya el libreto final, que es un registro importante pero que, en realidad, nunca logra capturar la totalidad del texto espectacular. La obra cuenta la historia de dos campesinos de la costa del Perú, que primero están en su pueblo; ellos cuentan teatralmente sus vicisitudes desde la infancia y, con ellas, parte importante de la historia de una población migrante, que es mayoritaria en el Perú. Después terminan en Lima—es un poco la historia social de las migraciones. Dentro de su vida hay tres momentos clave donde les hacen el cuento del botón. La última escena en Lima es la que genera el último conflicto, donde ellos se rebelan contra este cuento y aunque asumen una actitud de enfrentamiento, no se sabe exactamente en qué termina; no hay un final absoluto, en el sentido de que ellos logren solucionar sus problemas. Y así se monta este espectáculo con música en vivo—que es una de las líneas que desde el inicio hemos desarrollado. En esta obra el planteamiento espacial era circular y se hacía todo con cachivaches, como

se dice acá, con los trastos viejos que los personajes tenían en su carreta de mercachifles. Eso le valió algunos artículos periodísticos y por ahí Alfonso La Torre, uno de los más importantes críticos de la época, escribió que surgía “la estética del cachivache”—esas cosas que siempre ponen los críticos. Se hacía la música con botellas, con tubos, con latas, y toda la historia, en realidad, se contaba con los elementos viejos que se utilizaban como objetos, como muñecos, que se construían con el público, como escenografía, como vestuario, etc. El trabajo actoral era muy dinámico y se integraba el uso del texto y el cuerpo de manera muy lúdica. También había un espacio para la improvisación. Con esta obra, la primera que montábamos, nos presentamos en innumerables funciones en Lima y el interior del país; fuimos invitados por Casa de las Américas a una gira que fue sumamente exitosa y enriquecedora y también participamos en festivales internacionales. Todo fue muy vertiginoso. Luego, *El cuento del botón* fue considerado por una encuesta desarrollada por la revista especializada de teatro “Textos”, como uno de los cuatro más importantes del teatro peruano de la década de los 80. Entonces, estas experiencias nos ayudaron a reafirmar nuestra búsqueda y nos invitaron también a profundizar el trabajo.

**Gustavo:** *Desde aquel momento hasta hoy, a lo largo de tu carrera, ¿crees que tu aproximación a la dirección ha ido cambiando? ¿Puedes, por ejemplo, determinar etapas?*

**Wili:** Sí, claro que sí. Hay algunas cosas que permanecen, como el interés interdisciplinario e intercultural, o la fascinación por los objetos, la importancia que para mí tienen los objetos simples, que pueden llegar a ser el origen de una obra. Tenemos, por ejemplo, otro espectáculo que se llama *Junquilla, la historia de una canasta*, que nace justamente de una canasta que conseguí sin tener todavía un propósito definido. En el último montaje que estamos preparando: *Azul naranja, el espejo de la flor* también trabajamos con esta multiplicidad de usos lecturas del objeto y sus diferentes combinaciones. Exploramos también la relación física del cuerpo del actor que se fusiona con la estructura del objeto. Eso yo creo que es una característica que permanece. La relación con la música es otra característica central que permanece. Lo que ha ido variando es la forma de codificación del espectáculo. Tal vez en la primera etapa había una codificación más directa, muy lúdica siempre, pero con menor cantidad de

lecturas. En cambio, en la última etapa, el trabajo es más abierto, más ambiguo. Tal vez se ha hecho más abstracto en algunos aspectos. De hecho el último espectáculo que estamos creando es un espectáculo casi surrealista, especialmente en el aspecto dramático que está elaborado a partir de la fragmentación.. Ahí hay una evolución. Sin embargo, creo que en mi caso hay una especie circularidad, de espiral constante por la cual yo retorno también a la simplicidad y a la concreción de las historias. *La canoa de la memoria*, está estructurada con historias simples, cuentos populares, que cualquier persona puede entender. Sin embargo, hay otras lecturas paralelas dentro de las historias, dadas por la dramaturgia de las imágenes. Hay varias capas, unos—que no tienen todavía de repente una información muy amplia—van a leer los cuentos en sí mismos y van a disfrutar de la puesta, de la música y de la imagen, del trabajo de los actores. Otros van a entrar también al nivel de lectura arquetípica , política, etc., de la cuestión simbólica, más allá del cuento en sí. También permanece la preocupación por el actor como eje del hecho teatral y la valoración de su trabajo físico como vehículo para su memoria y su creatividad. En este aspecto podría decir que con el tiempo uno encuentra más matices para la relación con los actores. En la última etapa siento que el diálogo creativo con ellos es más dinámico. Uno aprende a no anticipar la forma, incluso, aunque parezca paradójico, a desprenderse de la forma para llegar a ella, para llegar por otros mecanismos menos explícitos a la composición y la organicidad del espectáculo. En la última etapa trabajo mucho la relación entre el arte, la filosofía y la ciencia, la física cuántica, la etología. Pero siempre trato de realizar fundamentalmente un trabajo artesanal. Creo que en el trabajo artístico siempre hay como un retornar. Yo encuentro que no hay una línea ordenada que uno pueda decir “éste es el orden: la primera etapa, la segunda, tercera”; creo que es una línea más bien cimbreada, un proceso cíclico.

**Gustavo:** *¿Qué directores funcionan—en tu trabajo—como referentes, como influencias? A nivel local, nacional, y también a nivel regional latinoamericano e internacional.*

**Wili:** Diversos directores. A nivel nacional ha habido varias etapas. En la primera etapa de mi aproximación al teatro, el trabajo de Mario Delgado —específicamente en los primeros espectáculos de Cuatrotablas— fue para mí muy estimulante, porque era una manera de aproximarse al

trabajo del actor, al público, que tenía mucha sintonía con cosas que yo también estaba buscando. Esta manera rigurosa de transgredir determinados convencionalismos, propios de un teatro más tradicional. Además era un teatro muy físico, en contacto con elementos de la historia latinoamericana. En fin, tenía todos esos ingredientes y, sobre todo, la rotundidad de las puestas iniciales para mí fue muy estimulante en el caso de Perú. Sin embargo, nuestras propuestas artísticas han sido siempre diferentes. Yo más hablaría de algunos espectáculos. A veces del mismo director puede haber un espectáculo que te gusta y otro espectáculo que no. Para mí fueron importantes algunos trabajos de dirección de Luis Felipe Ormeño, que dirigía el Teatro del Sol. Él integraba el teatro de texto con un teatro muy físico de manera interesante. Hizo un montaje llamado *Pichula Cuellar o Los cachorros*, una adaptación de la novela de Vargas Llosa, y otros como *El beso de la mujer araña*, que me parecieron estimulantes, porque ahí, aparte de la fuerza física que había encontrado en lo de Mario, encontraba una sutileza, una finura dramática muy interesante. Comenzaba a descubrir esa capacidad de escribir muchas cosas en una sola, de suscitar lecturas y no solo de entregar lecturas. Esos son dos montajes de esa etapa que es la formativa, la que te impulsa, que en este instante recuerdo. Seguramente hay muchos más que en estos momentos no sé decirte. En esa época también vino por aquí Eugenio Barba y para mí también fue un estímulo importante. Después establecimos una relación de aprendizaje. He tenido la oportunidad de trabajar con él aprendiendo, viajar y conocer su trabajo de manera más directa. Ahí hay también una relación un poco emocional. A mí algunos de sus espectáculos me gustan mucho, otros no tanto. Pero sí me pareció y me parece muy importante la sistematización de su trabajo, el rigor, su frescura y honestidad. De los últimos tiempos en Perú, de los noventa, tal vez podría mencionarte también el trabajo de Miguel Rubio, director del grupo Yuyachkani. Aunque encuentro mucha irregularidad en sus espectáculos, me parece importante su aporte para un concepto más amplio de la dramaturgia, la escritura escénica y la rigurosidad de un trabajo actoral que va más allá de lo convencional. Creo que esto es valioso en un medio teatral tan conservador como el limeño. Hay otros directores, como Grotowski o Kantor, que para mí también son esenciales. Con los trabajos de investigación de Grotowski, mi relación ha sido cada vez más estrecha. Te puedo mencionar igualmente a Meter

Brook con su amplitud y madurez para relacionarse con otras culturas, y para aceptar la validez de propuestas diferentes y hasta opuestas a la suya. Leo sus escritos constantemente.

**Gustavo:** *¿Te ha pasado de que algún espectáculo tuyo, que dirigiste en otro momento, tuviste que retomarlo mucho después? Y si eso ocurrió, ¿cambió la aproximación, cambió el espectáculo?*

**Wili:** En algunos de los espectáculos que hemos hecho, ha habido varias versiones. Por ejemplo, en una obra llamada *Ande por las calles*—que tenía este título de doble lectura referida a lo ‘andino’ y a ‘andar’—hicimos primero una versión de dos y luego varias versiones de grupo. Una versión para calle y una versión para sala. En el caso de la sala, había una adaptación, porque en el teatro callejero era una obra con una energía muy fuerte que resultaba estridente en una sala. Había que hacer entonces una traducción, más que una adaptación, una condensación. *Historias del sol* ha pasado también por varias versiones y ha ido cambiando. La primera versión, que se estrenó en el 96, tenía muy poco texto: todo el espectáculo era físico, danzístico-musical, con muñecos, con imágenes y unas pequeñas cuñas de texto por ahí. En cambio, en la versión que ahora manejamos, hay leyendas completas que se cuentan.

**Gustavo:** *Maguey tiene su sala, hace tiempo que está acá y de alguna manera se puede decir, con seguridad, que ya tiene cierto público. ¿Cómo es ese público, cómo es ese espectador?*

**Wili:** Aquí, en nuestra sala, vamos a cumplir seis años. Maguey tenía un cierto público, porque ya llevábamos quince años de trabajo continuo; teníamos presentaciones en salas y también presentaciones de difusión en todo tipo de espacios. Nosotros, en una época, hemos hecho temporadas en plazas, con notas de prensa y gacetillas en los periódicos y la gente iba a vernos a la plaza, como quien va al teatro; aparte del público que ya estaba en el lugar, había un público que nos seguía. En la última etapa, ese público se dispersó, porque hubo una tremenda crisis social, política y económica, se volvió escéptico, los espacios culturales se redujeron y las dificultades también afectaron a los grupos. Cuando llegamos aquí, pudimos recuperar parte de ese público, pero otra no, se perdió para siempre. Y pusimos el esfuerzo en un público nuevo, fundamentalmente joven. Además trabajamos mucho con instituciones (escuelas,

universidades, institutos, municipalidades, etc.). El público que viene acá es muy diverso. Por un lado, es este público organizado que nosotros siempre convocamos y, por otro, el que viene a las temporadas, de manera particular, desde los vecinos de la zona, a gente de todos los distritos de Lima o de las zonas marginales. Es un público muy diverso.

**Gustavo:** *Cuando estás preparando un espectáculo, ¿sentís la presión de ese perfil del espectador, de ese público, de la clase social de ese público? ¿Pensás en eso, es un elemento que consideras en el proceso de tu trabajo?*

**Wili:** Ese criterio está presente de manera más notoria en el caso de los espectáculos para niños. Allí uno tiene claro, como director, que hay cosas que no van a funcionar con un niño. Entonces tienes que crear una forma que funcione para el público en el que estás pensando. En cambio, en los casos de espectáculos que no son específicamente para niños, a veces sí hay cierta abstracción y luego vienen los problemas o los conflictos entre el aspecto artístico y los asuntos de la producción. Por ejemplo, ahora mismo, estoy saliendo de una etapa un poco crítica, porque estuve muy preocupado por quién iba a ver el último trabajo que estamos haciendo. Yo me decía: “¿quién va ver esto? ¿Qué público voy a convocar?” Porque es un espectáculo muy particular—como dice un texto de la obra: “...Una historia muy divertida, una historia muy sentida, sin sentido...”—ligado a impulsos y preocupaciones personales del director y de las dos actrices con las que estoy trabajando. Te cuento algo de esto, a grandes rasgos. Es un espectáculo que tiene diversas fuentes, una importante es un cuento de García Márquez que se llama “Eva está dentro de su gato”, publicado en el libro *Ojos de perro azul*. No estamos tratando de contar el cuento tal cual; sin embargo es una fuente muy importante porque dio origen al proyecto. Luego de explotarlo teatralmente, nos alejamos del cuento y comenzamos a trabajar con otros textos de poetas, textos que yo he escrito, etc. Y construimos todo un material escénico que aparentemente se había divorciado completamente del cuento y en ese momento, supusimos que el cuento había servido simplemente como un estímulo inicial. Pero luego hemos encontrado que toda esa traducción escénica, física, visual, es de alguna manera la esencia del cuento, pero agrandado, interpolado con otros universos y profundizado. Ahora estamos en un proceso en el que hemos regresado al cuento. He vuelto a tomar textos, no en el orden original, y pareciera que todo está ya hecho para calzar, esta calzando y

está apareciendo la red, el tejido final. Es un espectáculo bastante complejo. Y ahí surge este problema de cómo va a funcionar el público. Yo no diría que siempre hay una preocupación por adaptar los espectáculos al público potencial, a veces está presente, a veces no.

**Gustavo:** *Cuando estás trabajando en tus espectáculos, ¿cuáles serían tus objetivos: entretener, instruir, iluminar, subvertir, alienar, impactar...?*

**Wili:** Creo que los objetivos que uno puede racionalizar (porque muchos impulsos no están en la cabeza), son una mezcla de todo esto que has mencionado, salvo alienar o instruir. Seguramente ‘preguntar’ es una de las principales ideas con las que trabajamos; siempre partimos de esta idea del teatro como pregunta y no como respuesta. Preguntarnos, en primer lugar, a nosotros mismos muchas cosas—que sólo el teatro nos permite preguntar de la manera profunda y orgánica que el teatro te permite—y compartir estas preguntas con el público. Hacemos un teatro distinto del convencional y buscamos, siendo rigurosos, que el público valore y respete estas opciones, que como en el caso de las artes plásticas, por ejemplo, el público amplíe su visión y acepte que también el teatro puede recorrer otros rumbos sin concesiones ni facilismos. Si hablamos de los niños, hay también un interés en difundir un tipo de información y sensorialidad que no es la que puedan recibir por la televisión, por los medios masivos, ni siquiera en el colegio, sino informaciones y experiencias que de repente son un poco marginales a toda la forma de difusión que hay aquí de la cultura, pero que para ellos pueden ser enriquecedoras. Por ejemplo, estar en contacto con sus tradiciones culturales desde un punto de vista contemporáneo, no de una manera solo folklórica, cómo se puede establecer un puente entre tus raíces culturales y tus intereses y preocupaciones del siglo XXI. Cómo éstos no son elementos divorciados, cómo la cultura es dinámica, no es algo estático, no es tampoco una mercancía simplemente. Eso tratamos nosotros de suscitarlo como una experiencia artística en los adolescentes, en los niños, en los jóvenes. Por supuesto no lo hacemos a través de un discurso, sino a través de la práctica misma de vivenciar una obra que tiene diferentes niveles de lectura. Creemos, por ejemplo en el caso de los niños, que ellos tienen una capacidad de lectura. No nos interesan obras totalmente digeridas, didácticas; siempre nuestras obras son posibles de leer de diferentes maneras, aun por los niños. Y el rigor con el que montamos las

obras para niños es el mismo de una obra para adultos. Eso hace que haya un público amplio para esas obras, un público que se interesa y valora mucho esta opción, porque aquí en nuestro medio hay también un teatro para niños muy malo y comercial, o mejor, digamos, que yo llamo teatro mercantil en realidad, porque creo que comercial puede ser y está bien si tiene éxito, perfecto. Nosotros también buscamos un éxito económico; si se da, en buena hora. Pero otra cosa es lo mercantil, donde todo está supeditado a tener una ganancia y lo demás está en segundo plano, simplemente. El público que viene a Maguey sabe, por lo general, que nuestra propuesta no apunta a complacer los gustos estandarizados.

**Gustavo:** *¿Has dirigido cine o televisión?*

**Wili:** No. No he dirigido.

**Gustavo:** *Cuando llevas un espectáculo a otro ámbito, a otro espacio escénico, que vas a un festival o a una provincia, ¿tú exiges que se den ciertas condiciones o ustedes llegan y se adaptan, adaptan el espectáculo a lo que hay?*

**Wili:** Mira, somos bastante exigentes en solicitar condiciones mínimas. Hay un cierto nivel de adaptación, pero no es algo ilimitado, salvo en algunos casos. Por ejemplo, estuvimos hace dos años en Chile en el festival que se hace en Puerto Mont y que se llama “Los temporales teatrales”. Es un festival internacional en donde las primeras presentaciones se hacen en la sala principal de Puerto Mont. Ahí tú puedes tener un nivel de exigencia mayor, es un teatro grande, hay todo un aparato del festival, entonces puedes exigir que haya condiciones para tu espectáculo, para reproducir los lenguajes idealmente. Pero luego este festival tiene también un circuito de difusión al sur de Chile. Y otros festivales menores de provincia se cuelgan de éste para aprovechar a los grupos que llegan de todos los países y hacen también sus festivales. Cuando tú coincides, puedes hacer una gira muy interesante. Pero ya en el interior no hay siempre condiciones, entonces ahí hemos manejado a veces la situación, por ejemplo, de condensar el espacio. A veces resultan cosas sumamente interesantes, porque uno, en su mente, un poco a veces prejuiciosa, dice: “no, es imposible, yo no puedo hacer este espectáculo en este espacio”. Sin embargo, a veces nos hemos lanzado a hacerlo y hemos descubierto mecanismos de comunicación intensificados. Interesantísimo, porque si bien se perdía un diseño coreográfico que tenía que ser adaptado, reducido o transformado, surgía una intensidad en la

comunicación que antes no habíamos podido descubrir. De esa manera hemos tomado estas circunstancias como estudios. Hemos dicho: “no es un sacrificio, no es una concesión; si lo decidimos hacer, lo vamos a ver con ojos bien abiertos y vamos a ver qué funciona, qué no funciona como una forma de aprendizaje”. Pero hay otros casos, como en *La canoa de la memoria*, por ejemplo, que curiosamente es un espectáculo que no tiene escenografía alguna, pero que sí necesita un espacio más específico por el uso de las cañas y porque todo está muy codificado.

**Gustavo:** *¿Ustedes trabajan con productor?*

**Wili:** Nosotros mismos producimos. Tenemos personas que hacen un trabajo en instituciones. Actualmente tenemos una persona que trabaja en esto, pero no se puede decir que sea una productora. Es más bien una persona que se encarga de ofrecer los espectáculos en diferentes instancias, de conseguir funciones, una promotora fundamentalmente. La producción la hacemos nosotros.

**Gustavo:** *Se ha hablado de un teatro “pobre”, es decir, un teatro donde utilizamos los elementos que tenemos, reciclamos, etc. Para vos, este teatro “pobre”, ¿constituye una estética o es una determinación coyuntural o una fatalidad?*

**Wili:** Para mí, es una estética de acuerdo a cada director o grupo artístico, e incluso de acuerdo a cada proceso de creación. Yo siempre digo que la estética es una consecuencia y no una pre-condición. Creo que debemos ver esta “pobreza” como algo más profundo en términos conceptuales; es también un estímulo que revalora el trabajo del actor y una vía para la escritura escénica, tanto en sus niveles formales como semánticos, pero no es un corset. Explorar sobre esto nos ha permitido descubrir justamente la riqueza de la condensación, la riqueza de la transformación del cuerpo, la voz o de otro elemento en sus múltiples posibilidades, nos ha llevado a explorar una serie de soluciones. Así, esta pobreza, lejos de ser una fatalidad que te limita, se convierte en una fuente de imaginación y de comunicación intensa con el espectador, de estímulo a la propia imaginación. Eso para nosotros está muy claro. En el primer espectáculo que montamos, sí, efectivamente, más allá de la posibilidad de optar, no teníamos, pues, presupuestos ni nada y simplemente se hizo una pequeña inversión y lo demás surgió literalmente del cachivache. Eso fue para nosotros una gran fuente de aprendizaje. La idea siempre ha sido

transformar los problemas. En eso somos como el maguey, lo que te contaba al principio: nunca hemos dicho “no hay dinero” o cosas por el estilo. No, nosotros, como sea, conseguimos hacer lo que necesitamos hacer. Luego en las siguientes creaciones hemos seguido explorando estos principios.

**Gustavo:** *¿Trabajas con fechas fijas de estreno?*

**Wili:** Normalmente no. Normalmente trabajamos con fechas abiertas; en eso prefiero tener mucha flexibilidad, salvo que hayamos hecho un espectáculo en función de un evento específico, que no son propiamente los espectáculos del grupo.

**Gustavo:** *Cuando es el estreno, ese día, ¿estás en la sala, estás muy involucrado?*

**Wili:** Sí. Totalmente.

**Gustavo:** *Después del estreno, ¿sigues viendo el espectáculo, ajustándolo?*

**Wili:** Sí, siempre estoy muy involucrado durante todas las funciones. Yo pienso que los espectáculos siguen viviendo, siguen creciendo. Por otro lado, aparte del crecimiento que pueda tener una obra—que implique algún cambio, algún ajuste—pienso que hay que cuidar la calidad, la frescura del espectáculo. Y en eso creo que el director tiene una responsabilidad con los actores: ellos están adentro, hacen todo lo mejor de sí, pero a veces surgen cambios de los que ellos mismos no son concientes, a veces para bien—y uno los recoge, los estimula y los fija—y a veces no. Un espectáculo se puede, por ejemplo, mecanizar, se puede desdibujar algún aspecto de cualquiera de los ingredientes—que puede ser actoral o puede ser técnico—y para mí es muy importante estar presente. Ahora, se da también la circunstancia de que yo también actúo en algunos trabajos. Entonces tengo que estar.

**Gustavo:** *¿Qué dificultades, si las hay, te presenta dirigir y actuar a la vez en un espectáculo? ¿Te gusta hacer eso o prefieres que ambos roles no se den en el mismo espectáculo?*

**Wili:** En estos casos es necesario realizar un esfuerzo especial, para poder mantener la distancia y el panorama indispensables para dirigir, y al mismo tiempo involucrarte en tu trabajo actoral. Normalmente he hecho esta doble labor en espectáculos donde los actores tenemos un trabajo físico muy codificado, con una partitura estricta. Esto nos permite manejar

mejor la composición, el juego y el ritmo de la obra. En los últimos procesos, he preferido evitar esta situación, me he concentrado más en el trabajo con los actores y actrices, en sus impulsos, en su movimiento interno, en su memoria orgánica. Esto me obliga, en esta etapa a mantener una distancia. También he tratado de profundizar en el aspecto dramático, y como mi exploración va hacia una dramaturgia no convencional, también me he sentido en la necesidad de observar, observar y observar. Mis reacciones están ahora específicamente en el lado de la dirección y la dramaturgia. Sin embargo, es factible que si las circunstancias son adecuadas y creemos válido regresar a esa posibilidad, de actuar y dirigir, esto pueda darse, eventualmente.

**Gustavo:** *¿Has trabajado con un dramaturgo?*

**Wili:** Sí.

**Gustavo:** *¿Te interesa la presencia de él en el proceso de ensayo o prefieres que no esté?*

**Wili:** En la primera etapa, por lo general, prefiero que no esté; pero hay algunas ocasiones en la que me ha resultado sumamente enriquecedor. Aquí, aparte de Maguey grupo, tenemos un proyecto pedagógico para jóvenes y adultos, que—como ya te dije—se llama Lunanueva. En este laboratorio, en algunos casos, yo invito—cuando ya tenemos un material formado con los actores—a personas que escriben. Pero siempre busco personas que tienen esta apertura para escribir a partir de la improvisación, del trabajo del actor; ellos vienen, ven los materiales, conversan conmigo y escriben con autonomía sus propuestas, sabiendo que no necesariamente van a ser tomadas literalmente, con toda la estructura completa. Y trabajamos sobre esas estructuras, se montan, se hacen variaciones, nuevamente vienen, ven, vuelven a escribir, y eso para mí es muy productivo. Lo he hecho aquí, lo he hecho en otros casos también fuera de Maguey, y creo que es una experiencia sumamente interesante. Lo que pasa en Maguey es que normalmente yo hago también la dramaturgia y escribo para nuestras obras. Es difícil además encontrar una persona que tenga el tiempo necesario: nosotros tomamos mucho tiempo para hacer los espectáculos. Lo que no hacemos es tomar exactamente los textos de manera inamovible. Cuando tomamos una

obra, no es para montarla tal cual. Más bien la tomamos como un punto de partida, como una provocación.

**Gustavo:** *¿Cómo preparas los ensayos? ¿Vas ya con una idea armada, o vas y dejás que surjan cosas? ¿Hay algún tipo de entrenamiento antes de comenzar los ensayos?*

**Wili:** Yo creo mucho en la intuición. Creo mucho en la magia del proceso creativo, incluso en el azar. Me interesa el azar como una forma de inteligencia creativa. Prefiero no volcar todo lo que yo pueda tener en la cabeza a los actores, porque me parece que eso puede matar ese espacio mágico de la espontaneidad personal en la creación. Si bien yo puedo tener líneas personales preparadas, lo que planteo más bien son estrategias de estrategias de provocación para la formación de materiales. Sí, hay un entrenamiento. En general, aquí en el grupo entrenamos constantemente, tomamos el entrenamiento como un espacio de trabajo constante, como una disciplina personal de todos los actores. Pero cuando se trabaja un espectáculo, se hace un entrenamiento más específico en relación al espectáculo. Parte de esa especificidad nace cuando vamos a empezar. Yo digo, por ejemplo: “en este espectáculo vamos a investigar la deconstrucción”. Como en el caso de la obra que estamos trabajando en la que las relaciones cohesión-fragmentación, atadura-ruptura, tienen un nivel metafórico importante; buscamos todo lo que podemos investigar sobre el proceso de deconstrucción corporal, dramática, espacial, de los objetos, de los sonidos, de los textos, etc. Eso supone un tipo de entrenamiento, corporal, vocal, mental. Hay etapas en las que sí necesito organizar todo eso para que no se disperse y plantear algunas líneas más o menos fuertes. Prima en nosotros el trabajo a partir de la intuición y de lo que llamamos la memoria orgánica. Entonces muchas veces empezamos con un texto o con un objeto, con música o específicamente con el cuerpo en acción. Hay una etapa que es bastante caótica e imprevisible. Mucho trabajo de juego e improvisación, mucho diálogo creativo entre director, actores, objetos, espacio, música, ritmos, palabras, y luego viene ya otra etapa en la que poco a poco surge la síntesis y la organización.

**Gustavo:** *En general, los actores con los que trabajás, ¿forman ya parte del grupo o a veces invitan a gente de afuera para algo específico?*

**Wili:** Por lo general forman parte del grupo, aunque lo otro no está descartado.

**Gustavo:** *Durante el proceso de trabajo, tu relación como director con los actores, ¿es igual o diferente a tu relación con las actrices?*

**Wili:** Mira, es difícil generalizar. En términos de exigencia es igual. Si hay que hacer algo físico, no hay una diferencia en ese aspecto. Pero yo tengo una fascinación por la energía de las actrices, por esa energía femenina que puede ser tan violenta y a la vez tan fina, tan sutil—que no siempre es fácil encontrar en los actores. Nosotros entrenamos bastante fuerte; el entrenamiento que hacemos es intenso, en términos generales, también cuando no estamos trabajando para un espectáculo. Entonces los actores trabajan para encontrar sus energías femeninas y las actrices también saben usar energías fuertes, no trabajan con el estereotipo de la actriz femenina, que tiene sus limitaciones, que “aquí no me subo, que esto no hago, que esto no cargo”, no. Ellas exploran siempre mucho la fuerza y trabajamos mucho con los contrarios, con el contraste. Las actrices tienen una capacidad particular de viajar de un extremo al otro, que yo no he encontrado tan fácilmente en los actores. Tampoco se puede generalizar “las actrices”, porque cada actriz es diferente. Y lo mismo ocurre con “los actores”; hay también actores que desarrollan una gran sensibilidad y encuentran su energía Yin. Pero a mí particularmente me resulta que hay una conexión especial con esta cuestión intuitiva que en mi experiencia — también cuando he enseñado teatro en la universidad o en otros ámbitos— generalmente ha surgido más espontáneamente de las actrices. Pero, en realidad, creo que cada proceso tiene sus propias características y trato, como director, de valorar lo que cada persona puede aportar, más allá de los estereotipos de lo femenino o lo masculino. En esto hay que ser taoísta, buscar lo femenino en lo masculino y viceversa.

**Gustavo:** *¿Cuál es para ti, como director, la cualidad que un actor debe tener sin la cual tú no podrías trabajar?*

**Wili:** Pregunta difícil. Yo parto mucho de la particularidad de las personas, o sea que no busco un estereotipo de actor o de actriz. Ni siquiera en el aspecto técnico. He tenido experiencias con actores con problemas de memoria, por ejemplo. Y eso era un escollo porque yo soy muy meticuloso en la codificación, entonces sufría mucho con ese problema; pero, sin embargo, ese actor me brindaba otras cosas que eran absolutamente valiosas. Yo hago así un esfuerzo para adaptarme a esa limitación. Creo que tiene que confiar en su inconsciente, para mí eso es

lo más importante. Si es una persona que no puede dejar de pensar, es decir, de racionalizar, yo no puedo trabajar. En cambio, con una persona que no racionaliza, que arriesga y se deja llevar por la intuición y que te crea cosas absolutamente coherentes y lúcidas desde la intuición, desde la lúcida oscuridad de lo inconsciente, es una persona que a mí me permite trabajar.

**Gustavo:** *¿Hay alguna escuela, propuesta o método de formación actoral con la que te sientes más cómodo?*

**Wili:** Yo particularmente mezclo y entretrejo mucho los aportes de lo que se podría llamar corrientes de formación y eso se ve también en el trabajo pedagógico que realizamos. Por ejemplo, a mis alumnos les doy mucha información sobre Stanislavski, aunque mi trabajo no es propiamente stanislavskiano en las puestas o en el trabajo de creación; pero para mí ahí hay unas cuestiones fundamentales para la formación, para la comprensión del hecho actoral. A veces yo comparo a Stanislavski en el teatro con Freud en el psicoanálisis. Tú puedes no ser freudiano y tener otra corriente, es más, puedes hasta rebatir los excesos freudianos, pero si quieres hacer psicoanálisis o ir más allá de esta corriente, tienes que estudiar a Freud. No hay forma de comprender el psicoanálisis sin pasar por Freud. Luego Freud te lleva a Jung, que fue su discípulo y a la vez lo contradujo en algunos aspectos y pudo ampliar conceptos y llegar mucho más allá. De la misma manera y con el mismo respeto y al mismo tiempo con la misma libertad para ser crítico, nos aproximamos, por ejemplo, a Stanislavski. Encontramos también una inspiración interesante—por el tipo de trabajo físico que hacemos—en la biomecánica de Meyerhold. Grotowski ha sido siempre alguien muy importante para nosotros, no sólo por sus búsquedas técnicas e investigaciones, sino por su manera de ver la ética, el trabajo del artista más allá de lo profesional. Tanto en el trabajo del grupo como en nuestra escuela de formación actoral, Grotowski es un referente fundamental. Justamente para valorar verdaderamente su aporte es que estudiamos también a Stanislavski. Entonces, como a veces digo en son de broma, nuestro método es el método “grotowlavski” o, si quieres, “stanistowski”. Y nosotros tenemos también una aproximación importante al teatro oriental, en especial al teatro Nô japonés, por circunstancias, encuentros, maestros con los que nos hemos contactado y nos mantenemos contactados, que nos han dado muchísimo. Son

diferentes culturas escénicas que ahora en el siglo XXI ya no podemos ver como ajenas, no todo viene de occidente. Hay también una fuente de enriquecimiento y de aprendizaje en el teatro oriental. No es para hacer teatro oriental, pero hay una fuente que es innegable y sobre todo en esta época es difícil decir “yo soy sólo stanislavskiano, soy sólo grotowskiano o brechtiano”. Para mí es un poquito complicado pero la gente que ve el trabajo nuestro y que ve nuestra pedagogía, se remite mucho a Grotowski y a la antropología teatral. Sin embargo, tan importante como eso es lo que te he mencionado del teatro Nô, por ejemplo. Y el teatro latinoamericano, con sus diversas conexiones, con las fuentes culturales de nuestro continente y el sincretismo que puede ser tan enriquecedor; para mí es muy importante lo africano y lo indígena, y yo no sabría decir si es más importante Grotowski o esta presencia diversa. Sin embargo, me resulta difícil trabajar con un actor que se asume solamente “stanislavskiano”, porque en nuestro medio ha habido y hay una visión reduccionista de Stanislavski. Se lee su obra de una manera incompleta y sesgada. Se atiende mucho su trabajo sobre el aspecto psicológico y emocional y se desatiende su gran preocupación por el dominio físico; porque Stanislavski era una persona absolutamente rigurosa con la idea de que el actor mueva hasta el último músculo a voluntad. Entonces él tenía sus métodos y llamaba a los acróbatas y a las bailarinas para contribuir en su escuela y también, constantemente, investigaba y creaba con sus colaboradores y alumnos diversos ejercicios para el desarrollo de la sensibilidad y la inteligencia física del actor; Meyerhold, de alguna manera, fue producto de todo eso. Yo no puedo entender una lectura de Stanislavski que no sea completa y que no lea también su preocupación por la parte corporal, por las acciones físicas y por la interrelación e integralidad del cuerpo y la mente del actor. Sin embargo, considero que en nuestro medio eso es una constante, tan así que cuando directores stanislavskianos —o predominantemente stanislavskianos, y aun escuelas predominantemente stanislavskianas— necesitan formadores de técnica física, no tienen a quién llamar sino a los actores llamados grotowskianos y a los directores llamados, digamos, experimentales. No hay actores ni maestros stanislavskianos preparados para enseñar el aspecto físico desde Stanislavski. Eso es significativo.

**Gustavo:** *Para vos, ¿la disciplina es un elemento muy importante?*

**Wili:** Sí, es fundamental; pero es una disciplina entendida como un ingrediente dinámico. No es una disciplina estática. La disciplina implica, en algunos casos, seguir una rutina rigurosamente durante un mes o más y a pesar del cansancio, del hastío, completarla, como también implica a veces tener la disciplina de romper todo. O sea, saber contradecir eso. Yo no creo en lo estático, en ese sentido yo soy bastante taoísta, yo creo en el cambio constante. Entonces, la disciplina, sin una flexibilidad, simplemente fosiliza.

**Gustavo:** *En este país, y ya no para Maguey, sino en tu perspectiva sobre el teatro peruano en general, ¿crees que hay discriminación racial, sexual, religiosa o política, sea en la conformación de elencos, en el trabajo con el actor o en los proyectos de puesta?*

**Wili:** En ciertos estratos, sí, especialmente en el aspecto racial. Hay elencos ideales, de rostros internacionales, como se diría en la televisión, y eso se hace extensivo a algunos sectores teatrales. Este asunto está asociado al éxito de la taquilla y a estereotipos muy arraigados en la población y que los medios de comunicación masiva, especialmente la TV—que en nuestro país es vergonzosa—se encargan de reproducir. No creo que sea algo predominante en el movimiento de los grupos o de los directores de teatro, pero sí, si tú buscas, vas a encontrar ese problema. Donde sí encontramos una discriminación evidente y burda para la difusión del teatro, es justamente en los medios de comunicación, especialmente, otra vez, en la televisión. Salvo pocas excepciones, los espacios culturales manejan un círculo muy estrecho de relaciones y criterios realmente lamentables para su programación. En este caso estamos hablando especialmente de una discriminación respecto de aquellas propuestas que no se alinean con lo ya aceptado o con los estándares de las llamadas vacas sagradas de la capital.

**Gustavo:** *Cuando estás en el proceso de trabajo de tus espectáculos, ¿hay algo a lo que le temes, algo que sabes que puede amenazar un espectáculo desde adentro?*

**Wili:** La pérdida de la motivación es algo con lo que siempre luchamos, porque como no trabajamos con textos seguros, que te ofrezcan una cierta base, una cobertura, digamos, hay siempre una especie de cuerda floja en la que nos movemos y eso causa cierta ansiedad. Nosotros nos hemos planteado como filosofía de trabajo asumir esa circunstancia como algo consustancial con nuestra metodología, como la asume un equilibrista que no pretende que no esté la cuerda para pasar.

**Gustavo:** *Cuando estás ya ante el producto final, o incluso durante el proceso de trabajo de un espectáculo, ¿cuál es la cualidad que más te importa tener en cuenta, por ejemplo, la claridad, la espontaneidad, la precisión...?*

**Wili:** En eso, yo diría que soy bastante grotowskiano. Me interesa mucho la precisión, el aspecto del ideograma, pero no me interesa la precisión si no hay organicidad. Ambos son, para mí, inseparables. Yo puedo tener un espectáculo que esta funcionando con mucha precisión, pero está muerto o siento que no está respirando. Siempre hablo mucho de la respiración del espectáculo. No me interesan los espectáculos sin respiración y para mí la respiración es justamente esa contraparte de la partitura que hace que la partitura sea un vehículo y no un fin. Un vehículo para la vida dentro del espectáculo. Me interesa mucho la vida del actor en el espectáculo. No solamente me importa que el actor ofrezca algo vivo al público, sino que el actor mismo se sienta vivo y trato de encontrar los mecanismos para que esto esté siempre renovado. A veces se logra, a veces no, pero ésa es nuestra búsqueda.

**Gustavo:** *Cuando trabajas un espectáculo, ¿lo imaginas completamente desde el inicio dentro del formato de la sala a la italiana, o bien dejas que cada proyecto te proponga su propio espacio?*

**Wili:** Para mí el espacio es un lenguaje fundamental, no es algo que puedo decidir al final, es como ponerle un traje al espectáculo cuando no ha sido hecho a su medida. Todo va surgiendo en conjunto, la música, los mismos textos se van reordenando, los objetos se van transformando. Pruebo constantemente cosas. Algún día de repente traigo unas maderas; no tiene nada que ver con la obra pero están en medio del escenario para comenzar a trabajar. Ahora estamos usando ladrillos. Hay constantemente una búsqueda del instante y las reacciones, como fuente para la creación. En el proceso usamos el término “tejido de energía” para elaborar el trabajo sobre la relación de lo visible y lo invisible en el espacio. Esto está referido a las acciones, desplazamientos, ritmos, tensiones, imágenes, que además de su carga semántica, para nosotros también tienen valores autónomos en el plano sensorial. Hay una dramaturgia de las imágenes y una dramaturgia de las sensaciones que, como en la música, pueden crear acordes armónicos o disonancias, contrapuntos, etc., entretejiéndose con los valores del texto o de otros lenguajes implicados en la escritura escénica. Yo les digo siempre a mis actores: “No trabajes en el espacio,

trabaja con el espacio”. Entonces la relación con el espacio es de diálogo y es muy abierta. Tiene mucha importancia tanto para las sensaciones como para los significados.

**Gustavo:** *¿Trabajas con asistente de dirección?*

**Wili:** Generalmente no. Pero no por una opción o por un rechazo a la idea, sino porque no se dan las circunstancias. A veces lo he hecho.

**Gustavo:** *La parte de promoción, ¿también la hacen Uds.?*

**Wili:** La hacemos nosotros con algunos colaboradores que contratamos.

**Gustavo:** *¿Tú llevas el control de la promoción?*

**Wili:** Sí, yo me encargo del control de la promoción, hago parte del trabajo. Es una labor bastante difícil y pesada. Aquí en el Perú, el trabajo con la prensa y la televisión es pesado, porque falta profesionalismo, hay muchos círculos muy rígidos, los criterios son totalmente estereotipados, salvo—lógicamente—algunas excepciones. No hay el periodista que está buscando hacer un informe y viene por propio interés a hacer la nota sobre el espectáculo. En general son los productores o los directores que tienen que ir a buscar y pelear por un espacio. Eso es más o menos la norma y es lo que hace más difícil el trabajo de prensa. En el caso de la promoción de un espectáculo para conseguir público, ahora, con la situación que vive el país—estamos en una etapa muy complicada, hay mucha incertidumbre, nadie está contento ni con mucho entusiasmo—entonces eso deprime también a las instituciones que podrían apoyar los espectáculos. Nosotros tratamos de tener una capacidad de autogestión, tratamos—por ejemplo, si vamos a hacer un afiche—de no depender totalmente de que alguien lo haga. Hay un sistema que hemos inventado de movimiento de nuestros propios recursos, que son muy limitados, pero que nos permite un cierto nivel de independencia. Porque no estamos dispuestos a estar dependiendo de los criterios dudosos de ciertos auspiciadores. Aquí se dan casos como que alguien te dice: “Te auspicio el espectáculo, pero tiene que poner el logo atrás en el telón de fondo”. Eso, aunque parezca grotesco e increíble, se da. Nosotros tratamos de estar independientes. Si se puede conseguir un auspicio en términos adecuados, se consigue, y en buena hora.

**Gustavo:** *En cuanto a la crítica a tus espectáculos, ¿cómo te ha tratado? ¿Te ha satisfecho, crees que ha sido ajustada, aprendiste, te enfiureció?*

**Wili:** Normalmente no me enfurece, si no es una buena crítica. Tengo cierta distancia con la crítica, por las razones que dije anteriormente. Porque la crítica también se mueve aquí dentro de ese medio estrecho y no siempre es muy profesional, lamentablemente. No hay muchos críticos; hay más comentaristas o cronistas de espectáculos. Normalmente nos han tratado bien, no he tenido la experiencia de que nos hayan destrozado algo. Creo que los críticos deberían tener una formación de nivel profesional, para poder criticar espectáculos profesionales. Cuando hemos estado presentándonos en Cuba, por ejemplo, he tenido la experiencia de críticas sumamente movilizadoras, porque son críticos profesionales, en el buen sentido de la palabra. Te hacen un desmontaje tan agudo de tu espectáculo y una interconexión con otros referentes, que te puede enriquecer, aunque no sea una crítica favorable. Aquí se da por lo general una visión más anecdótica, superficial, “me gustó” o “no me gustó”, “actuaron bien o mal”. También se da el caso de espectáculos muy concesivos, que no son muy logrados artísticamente, pero que tienen detrás un gran aparataje de producción y auspiciadores. Entonces, frente a ellos, la crítica suele ser muy benévola o se va por las ramas y sólo cumple con informar que están en cartelera. Sé que esto también sucede en otros países latinoamericanos, pero ello hablaba de la necesidad de una formación de exigencia profesional que brinde herramientas concretas y también un sentido ético para quienes deciden ejercer la crítica teatral.

**Gustavo:** *A pesar de ser un medio críticamente tan empobrecido, ¿hay alguna constante o alguna marca de estilo, que aparecen a lo largo de tus producciones? ¿Algo que a ellos les llame mucho la atención?*

**Wili:** Les llama mucho la atención la codificación, que nada sobra, que nada falta. Siempre hay ese comentario. Les llama mucho la atención la integración de lenguajes. El trabajo actoral siempre se menciona como un trabajo muy exigido, muy cuidado. Esas son, junto con la mención de la temática relacionada a la identidad y la memoria, algunas constantes. Siempre ha habido una valoración del tratamiento de temas políticos o sociales, o preocupaciones contemporáneas, que no se quedan en las primeras lecturas. Esa es otra de las cosas que siempre se mencionan, que lo que se hace tiene varias lecturas.

**Gustavo:** *¿Por qué crees que hay más directores que directoras?*

**Wili:** Porque es un país absolutamente machista y porque ese machismo, como en muchos lugares, está encarnado no solamente en los hombres sino en las propias mujeres, interiorizado, lamentablemente. Como que está establecido que los hombres dirigen y las mujeres actúan. Hay algunas excepciones, en buena hora, pero creo que eso es producto directo de nuestra cultura, de nuestra manera de organización. No creo que sea por falta de talento ni mucho menos, al contrario.

**Gustavo:** *¿Crees que hay una estética latinoamericana? Y si lo crees, ¿cuáles te parecen sus características más relevantes?*

**Wili:** Pienso que en Latinoamérica la valoración de la imagen es algo característico. Hay una dramaturgia de la imagen, que logra una cierta independencia y jerarquía respecto del texto como fuente principal. Aun en espectáculos que nacen de un texto, generalmente hay una búsqueda del texto visual que tiene un peso importante. Otra cosa es lo lúdico. Creo que en los espectáculos siempre hay ciertos niveles de juego y humor que es difícil de encontrar en montajes europeos. Creo que esas dos características son notorias.

**Gustavo:** *Y mi última pregunta es si hay alguna pregunta que siempre deseaste que te hicieran y no te han hecho respecto a la tarea de la dirección.*

**Wili:** *(Risas.)* ¡Uy, qué difícil! ¿Qué me hubiera gustado que me pregunten? No sabría contestar esta pregunta. Yo siempre estoy abierto a lo que los demás me proponen. Si me disculpas, quiero decirte que me he quedado pensando en la pregunta sobre los directores que han influido en mi trabajo de alguna manera, sobre todo en los inicios, porque siento que he omitido algunos importantes. He estado dándole vueltas a eso mientras hablaba. Para mí, en esa etapa formativa, fue muy importante el trabajo de Victoria Santa Cruz, directora, coreógrafa e investigadora del ritmo y de la cultural afro-peruana. Igualmente el trabajo de un coreógrafo norteamericano, Alwin Nicholais, que estuvo aquí en Perú dos o tres veces. Eso para mí fue un estímulo que hasta ahora está en mis sensaciones.

**Gustavo:** *A mí me ha marcado también. Lo vi varias veces en Buenos Aires. Y también Kantor, que estuvo hace años en el Teatro San Martín de Buenos Aires.*

**Wili:** Para mí Kantor es fundamental, lamentablemente su obra es muy poco conocida en el Perú. También me impresionó mucho ver por primera vez la Opera de Pekín. Yo pensaba en ese momento que si el teatro peruano de orígenes prehispánicos hubiera seguido su evolución, a algo así hubiera llegado, ésa era mi idea. Me pareció fascinante, todas las veces que vino por acá, fue algo sumamente estimulante conocer su altísimo nivel de desarrollo actoral. Pina Bausch me fascina también y yo diría que en la última década es un referente muy importante para mí. Me ha interesado asimismo cierto teatro colombiano popular, ese teatro colombiano tan locuaz e imaginativo, su manera de manejar la palabra, muy plástica, muy lúdica, muy placentera, su integración de la música, los muñecos, su trabajo con espacios no convencionales, me parecen bastante creativos. Aquí en Maguey hemos tenido la suerte de poder invitar a teatristas y grupos colombianos, chilenos, ecuatorianos, bolivianos, del Japón, de Finlandia. También se presentó aquí el Odin de Dinamarca hace unos cuatro años, con un espectáculo unipersonal de Julia Barbi Varley. Generalmente tratamos de aprovechar estas presencias para realizar encuentros e intercambios. Esta también es una fuente de aprendizaje muy valiosa. Creo que eso es lo importante para un director y para un grupo, mantenerse con la modestia y disposición necesarias para reaprender constantemente, no aferrarse a una sola mirada, esa es tal vez la mejor manera de ser consecuentes con nuestras propias convicciones.

**Gustavo:** *Te reitero mi agradecimiento por haberme recibido, por haberme abierto las puertas de Maguey y de haber compartido conmigo tu saber y tus experiencias.*

## ENTREVISTA A SARA JOFFRE

*Realizada en el Hotel Libertador, San Isidro, Lima,*

*el 18 de julio de 2002, de 18 a 20:30.*

**Actriz, dramaturga, directora y reconocida crítica teatral nacida en el Callao en 1935. En 1961 aparece como autora teatral con *En el jardín de Mónica* y *Cuento alrededor de un círculo de espuma*. En 1963 crea el grupo Homero Teatro de Grillos, pionero en el trabajo para niños. Promotora de múltiples eventos artísticos, ha dirigido puestas y participado en numerosos talleres y conferencias. Seguidora de Bertolt Brecht, Joffré lo presenta incluso como personaje en su última obra, *Camino de una sola vía* (2000), basada en la vida de Walter Benjamín.**

**Gustavo:** *Sara, como eres dramaturga y también has dirigido, mis preguntas iniciales, seguramente, van a involucrar estas dos facetas tuyas. Más adelante aparecerán preguntas específicas sobre la dirección. La primera pregunta, pues, es: ¿cómo llegaste al teatro?*

**Sara:** Al teatro, en el Colegio. A los dos años debuté cantando y bailando. Y en el colegio, en la primaria—yo estudié siempre en colegio estatal, nacional—siempre había una maestra por ahí que—no sé por qué—me hacía actuar. Y entonces me gustó. Yo me sacaba mis premios de las composiciones a la madre; leer también me gustaba. Y creo que por ahí empecé. No sé, yo también me estaba preguntando últimamente cómo se me ocurrió eso del teatro. Empezó en el colegio, eso lo tengo claro; pero después hubo un tiempo, ese tiempo incierto cuando uno termina la secundaria, que ya no eres nadie, y ahí escribí una obra copiada de Ibsen. Copiaba el estilo. Yo creía que uno tenía que escribir de otro país. Y mi primera obra sucedía en Noruega y busqué la ciudad seguramente que en el diccionario. Sucedió en Bergen y era tan larga... Se me perdió, la boté—parece. La mandé a un concurso y no lo gané. Entonces, después ya creo que entré al teatro, porque yo en el 59 debuté como actriz. Hice nada menos que la Lady Braknell en *La importancia de llamarse Ernesto*. Por mi tipo de voz siempre me daban personajes mayores. Y ahí escribo *En el jardín de Mónica*. Veo una puesta en escena de Alonso Alegría, una adaptación que había hecho muy buena con gente muy joven y entonces

voy y le ofrezco mi obra. Esa fue para mí mi entrada, porque él era un muchachito muy joven, muy talentoso. Me dice como un desafío — éramos todos jóvenes— “necesito para completar el espectáculo que escribas una obra sobre una red en una escalera, y así es como sale *Cuento alrededor de un círculo de espuma*, y me fue bien. Hubo una especie de concurso—no recuerdo—y la cosa es que me gano una bolsa de viaje. Había que ir a recoger el premio a una ciudad y yo escogí Londres. El no sabía ni en lo que me metía. Me pasaron cosas increíbles. Era un sueño loco. Eran quinientos dólares que tenía que ir a recoger, pero de ahí a conseguir el pasaje y todo, me fueron pasando una serie de cosas, incluido que en el Perú se hace por primera vez una telenovela, *El derecho de nacer*, famosísima, y me dan el papel de la tía vieja. Yo con 24 o 25 años me pintaba arrugas y actrices mayores que yo salían de mujeres más jóvenes. Pero esta telenovela me da el dinero para pagar once meses de casa, que era lo que debíamos, porque yo ya mantenía a mi mamá y no me podía ir así porque sí. Pagaban muy bien en la televisión y cada vez que yo salía me pagaban lo que equivalía a un mes de casa. Sí, era algo increíble. Me fue bien en la televisión y creo que eso me ayudó también a que me vieran un poco. Te estoy hablando del año 59 ó 60. En el 62 es que me voy a Europa con una amiga actriz y estuvimos allí un año entero, haciendo de todo, hasta circo. Ahí es donde vi Brecht, que me impresionó, a Jean Vilar, a Sandlers & Wells que daba la opera *Rise and Fall of the City of Mahagony*, que era preciosa y la verdad todo lo que yo veía, lo que me provocaba, era lo que yo podía hacer en el Perú. Y cuando vine, fundé un grupo de teatro con mi amiga y otros muchachos jóvenes que habían estado en un grupo, en el grupo Alba, que fue el que puso en escena mi primera obra. Lo primero que hicimos fue crear el teatro para niños que es, sinceramente, lo que hasta ahora me parece lo más importante. Lamento que no haya un buen teatro para niños acá.

**Gustavo:** *¿Ese grupo era Los grillos?*

**Sara:** Los Grillos, sí. Con un grupo es muy fácil, se adapta, se pone en escena, se es director, boletero, barredor, todo. Y todo lo hice, también actuaba ahí. Y en eso me llama una mujer y me ofrece curiosamente una pieza inglesa, *Sabor a miel*, de Shelagh Delaney en una traducción española requetemala. ¡Hasta le habían cambiando el orden de los actos! La traducción era de Primer Acto y la verdad no sé quién la hizo. La cuestión

es que la mujer viene, era una actriz mayor—comparada con nosotros—que quería el primer papel, que no le iba para nada. Lo primero que hice—y que hago hasta ahora—fue ponerle un lápiz en la boca. La mujer se ofendió y se quitó del montaje y yo me quedo con *Sabor a miel*, para mi suerte, porque resultó que era la primera vez, aunque te parezca chistoso, que en Lima alguien se atrevía con ciertas cosas. *Sabor a miel* es tierna, es hermosa, para mí era una cosa de soledades. Para ser franca, yo nunca había tomado al personaje del chico como un homosexual. Primero, entonces, era atreverse con un tabú. El otro tabú era no sacar una sala de estar; aquí Inglaterra no tenía cocinas. En Perú, solo se conocía la Inglaterra del salón de té. Y esta obra trata de los pobres de Inglaterra. Nuestro aval era que acabábamos de desembarcar, así que teníamos cierto conocimiento de todo eso. Te cuento una anécdota: un día, con una actriz estábamos arreglando todo para *Sabor a miel* y otra actriz dice: “¡Cómo va a ser este vestido de una inglesa!” Y mi amiga le tiró el vestido por la cara mientras le decía: “¡Mira la etiqueta; esto lo hemos comprado en Londres!”. (Risas.) Y nos fue muy bien con *Sabor a miel*, nos abrió puertas.

**Gustavo:** *¿Tú dirigiste esa obra?*

**Sara:** Yo la dirigí

**Gustavo:** *Estoy pensando en otro tabú. No creo que hubiera muchas mujeres dirigiendo en ese momento en Lima.*

**Sara:** Eso es otra cosa. Un día me lo preguntó Miguel Rubio, de Yuyachkani. Me dice: “Sara, ¿cómo es que en esa época había una mujer dirigiendo?” Y yo le dije: “La verdad es que yo nunca me había dado cuenta de que yo era mujer”. (Risas.)

**Gustavo:** *¿Qué pasó después? ¿Sigues escribiendo obras, dirigiendo?*

**Sara:** Sí. Esto de adaptar y también un poco el hecho de saber otro idioma te ayuda. Al leer algo mal traducido y al ir tú corrigiendo, te va dando como una experiencia. Fui escribiendo y en España una catalana, que murió muy joven—de repente la conoces—Montserrat Roig, me cambió el rumbo.

**Gustavo:** *No la conocí personalmente, pero trabajé con una amiga española, Ana Brenes García, que escribió su tesis doctoral sobre Montserrat y entonces leíamos juntos su obra y la discutíamos. Creo que ésa es la primera tesis doctoral sobre Montserrat Roig. Mi amiga visitó a la familia, tuvo acceso a muchos documentos. Montserrat*

*había estado en Arizona State University enseñando, pero ya había vuelto a España, creo que ya enferma, cuando yo llegué a esa universidad al año siguiente.*

**Sara:** Yo la conocí cuando ella tenía quince años. Llegamos a Barcelona, hicimos un grupo de casualidad y entramos muy bien a conversar. Y lee mi *Mónica* y mi *Cuento* y me dice: “¿Y esto qué tiene qué ver con tu país?” ¡¿Cuál es la arrogancia cuando se tienen 15 ó 16 años?! Y yo me avergoncé y por eso es que en mis otras piezas tú ves cómo cambio el corte poético y la cuestión temática. Me dedico entonces a recortes de periódicos sobre cosas que habían pasado en el Perú. Y eso se lo debo a la Montse. Ella murió en el 91 en Cuba. Me hubiera gustado haberle contado a tu amiga esta anécdota. Yo he vivido junto a Montse y su amiga, con la que me escribo hasta ahora, quien es la que nos alojó en su casa, es la que nos presentó con Montserrat. Y Montse me cambió los rumbos.

**Gustavo:** *Cuando leí algunas de tus obras, como por ejemplo *Se administra justicia*, donde aparecen los indígenas, sentí que podía visualizar el habla, la gesticación, con mucha claridad. ¿Eso lo has trabajado a partir de una observación especial, deliberada?*

**Sara:** Es la vida del Perú. Todos los viajes que yo he hecho en el Perú han sido por teatro. Curiosamente, yo primero conocí La Habana, antes que Machu Pichu. Esa es otra casualidad que yo voy a Cuba al Primer Congreso Latinoamericano de la Juventud y allí vi a tu paisano, al Che. Todas esas cosas te cambian todo, te remueven, y ya en Lima yo hago mis cuentos. Me da práctica el teatro, es mucha práctica. Escribo yo un poco más. Cuando pierdes el grupo, es más difícil escribir. Por eso también admiro a Brecht porque a pesar de estar en el exilio sigue escribiendo (a pesar de todo lo que rajan de que le escribían sus mujeres). Casi es un repetir y poner tus motivos, así como dice la canción, para componer un son hay que tener un motivo.

**Gustavo:** *¿Cuál crees que es la más representativa de tus obras? ¿Podrías elegir?*

**Sara:** No, la verdad que no.

**Gustavo:** *Me dijiste que en un momento empezaste a escribir a partir de recortes periodísticos. Cuando empieza concretamente el proceso de escritura, ¿escribes a partir de una imagen o vas escribiendo y borrando y tirando, o escribes de corrido?*

**Sara:** Por ejemplo, en la última que yo he escrito—es una sobre Walter Benjamin<sup>4</sup>, a quien adoro—ésa ya ha sido como más intelectual que

sentida y ahí sí yo quería casi repetir sus textos porque Benjamin me parece un tipo muy interesante, lo amo. Un poco yo tengo eso de malo: que a mí me gustan las cosas por el afecto más que nada y me parecía bueno que la gente conozca lo que él va hablando. Me parece muy lindo, todas esas historias de él con el enanito que se le aparece, todo eso lo he puesto en mi obra. Regresando a tu pregunta, la primera fue a partir de una sobrinita mía—que hasta pena me da porque fue casi como una premonición de una conducta de niños que me dolió y a la vez era como bonito, pero así me salió *Mónica*. La otra, como ya te dije, fue a pedido del director y luego ya la Montserrat Roig que me golpeó y ahora de vieja ya todo es un poco más como pensado. Esta de Benjamin tuvo un proceso que me obligó incluso a dejar de hacer todo. Tengo dos hijos—un hombre y una mujer—y cuando empecé a escribirla ya prácticamente ni nos vimos. Para esa pieza me leí primero todos los libros y así salieron esas escenitas—porque no quería que fuera una obra muy larga, algo tan gordo—que a la vez siento como con pena y con placer.

**Gustavo:** *Cuando se entrevista a las dramaturgas siempre parece una pregunta obligada: ¿cómo calificas tu escritura? ¿Escritura femenina o feminista, o femenina no feminista o feminista no femenina? ¿Cómo te ubicas en este debate?*

**Sara:** Como te dije, yo nunca me había dado cuenta que era mujer hasta que ya empezaron a preguntarme. Yo creo mucho en la extracción de clases. De donde yo vengo—y de donde no he salido del todo, muy a mi pesar—que es de los pobres, yo creo que la única diferencia verdadera que hay en el mundo es económica. Después tú puedes ser mujer, gato o perro o lo que tú quieras, porque cuando no tienes plata para comprarte un almuerzo, no te acuerdas de qué género eres. Yo he vivido así. Nosotras éramos cinco hermanas, había que comer y no te comprabas los zapatos porque eras mujer, y los zapatos de tu hermana te quedaban. Creo que esta cuestión es de clase. Y ya reflexionando, sobre todo cuando ya he hecho el recuento de las obras, me fui dando cuenta que muy a mi pesar o sin proponérmelo aparece la cuestión de la mujer. *Mónica* es la historia de

---

<sup>4</sup> Se refiere a *Camino de una sola vía*, del 2000, publicada en Joffré, Sara, *Obras para la escena* [Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002. 231-264]. En este volumen se incluyen casi todas las obras mencionadas por la autora en esta entrevista, salvo *Se administra justicia*, que se incluye en *Teatro peruano*. Tomo 2 [Lima: Ed. Minerva, 1978].

---

una chica, el *Cuento*, no. Después tengo *La hija de Lope*. Lo que yo pretendía era estar escribiendo sobre el poder, no sobre lo femenino o lo masculino. Lope de Aguirre fue un personaje en el que me metí porque vi que había un concurso. Así de prosaico, porque si no te ganas un concurso nadie se acuerda de ti. Entonces me enamoré de Lope, me encantó, es el primer revolucionario latinoamericano. Le mandó esa carta al rey de España, que es una maravilla. Un día se la llevé a Mario Delgado, de Cuatrotablas, y como a él le gusta hacer inventos y todas esas cosas, le dije: “Mario, léete la carta, no necesitas más, porque la carta es de maravilla”. ¿Cómo podía escribirle al rey así: “Oye rey de España, tú que eres un ratero más que nosotros...!!” Como le daban esas locuras, por eso lo declararon un maldito. En fin, no le puse *La hija de Lope* porque pensara sólo en la mujer, sino porque me pareció que Lope lo que perdió fue el amor. Contrapongo para eso a las otras dos mujeres, una de ellas medio trujillana, que se animaron a irse con 800 hombres a la selva. Háblame tú de las mujeres, ¡ésta es más macha que toditos! En cuanto muere López, lógicamente, se busca otro marido, ¡qué le quedaba! Y la muerte de la hija es otro aspecto impresionante. En cualquier drama actual se supera que mates una niña de trece años a puñaladas, pero Lope lo hace porque no quiere que sea colchón de españoles. Se resume aquí todo lo que pasó en la conquista. Te digo la verdad, no he creído nunca mucho en eso de los géneros. Me parece idiota suponte cuando veo que hay gente que dice “el orgullo gay”. Oye, por favor, ¿y el orgullo de los zapateros, de los plomeros, de lo que te limpian el hotel? ¿Entonces tengo que estar celebrando tanta huachafeería? No hay ni orgullo de ser humano, porque uno está aquí y no sabe por qué; el día que descubra que yo quise nacer porque lo pedí en una lista, esto tendría apenas un poco de sentido. Pero yo no escogí nada, yo estoy aquí, soy lo que creo que soy, de casualidad. Creo que hay mucha bobería en eso.

**Gustavo:** *Dejando de lado el público infantil, ¿cuál es el público que va a tus obras?*

**Sara:** Lo que pasa aquí en el Perú es que a veces se hace propaganda y la gente viene. Por ejemplo, cuando mi amigo hizo *Camille*, como sabía hacer propaganda, consiguió la sala de la Alianza Francesa y como además el apellido mío siempre engaña (hay veces que creen que soy francesa porque estoy en la Alianza Francesa y entonces van porque creen que van a ver a una francesa—¡te imaginas cuando me ven!) el público que asistió

fue muy variado, había de todo. Así también, cuando hacíamos las obras con nuestro grupo, sí teníamos como una gente que iba porque seguía a determinado grupo, que iban como ahora van a Yuyachkani, a Cuatrotablas o los que van a ver la Católica. En realidad, es lo que la casualidad te trae.

**Gustavo:** *Cuando alguien dirige alguna de tus obras, ¿tú vas a los ensayos?*

**Sara:** No. Me parece mejor que no. Me resultaría comprometedor, difícil. Hace poco hicieron la *Mónica* horrible. Eran unos muchachos que metieron la pata porque se consiguieron un director viejo. Yo creía que iba a ser una barrabasada de chicos y que podía ser algo genial. Pero al contrario, llevaron a un señor muy formal, que incluso luego leí unas cosas que decían que yo había escrito y que la verdad, no, yo no había escrito eso. Pero es que me parece lindo lo que el otro crea. No me gusta incluso mucho—más que por necesidad—dirigir mis propias obras, porque es repetir. Yo he visto que otros autores buenos, cuando se meten a dirigir sus obras, justo recaen en sus errores y, en cambio, cuando los dirige otro, esa persona mejora lo que tú te has equivocado.

**Gustavo:** *¿Has dirigido alguna vez cine o televisión?*

**Sara:** No. Me hubiera encantado, pero no me he atrevido.

**Gustavo:** *Cuando haces tu trabajo de dirección (incluso también como dramaturga), ¿te interesa entretener, instruir, iluminar, impactar, subvertir?*

**Sara:** Yo diría que todo, todo me interesa porque ¿de qué vale hacer una obra para reflexionar, si aburres a la gente? Creo que el único pecado que no llego a cometer es aburrir.

**Gustavo:** *¿Has trabajado con productor?*

**Sara:** No. En ese tiempo no había. Con esto de los talleres que cuestan plata, con los chicos que no tienen plata—que son normalmente los que me van a buscar—he tenido aventuras muy bonitas. Yo estudié arte en San Marcos ya cuando yo estaba vieja, y allí había un chico que me perseguía para que lo dirigiera. Un día llegó tarde a un ensayo y lo boté, porque ya no tengo la paciencia para esperar horas a la gente. Quería hacer *La agonía de Rasu Nñiti*, de nuestro José María Arguedas. Yo le dije: “Si yo voy a hacer Arguedas, tú no me cambias una palabra. No me importa lo que a la gente le parezca o no le parezca. Lo voy a hacer así

porque yo quiero”. Y el muchacho se aprendió hasta las comas. No era de teatro. El aprendió la danza de tijeras que es una danza muy linda nuestra, muy rara. No sé si has tenido oportunidad de verla: trabajan con dos fierros que suenan y es una gran mezcla porque tiene cosas chinas, por ejemplo. Es increíble que también sea española porque tiene de todo. Lo que quiero decirte es que no cualquiera baila tijeras. Ahora lo están vendiendo barato. Era una cosa casi de formación religiosa. A mí tampoco me gusta jugar con eso. No me gusta cuando vienen dos o tres payasos de otro lado y hacen el pago a la tierra. Mira, nosotros, los criollos de la costa, ni siquiera entendemos, ¡imagínate estos extranjeros! Este chico era de Huancavélica. Hace su pieza conmigo para cuatro gatos. Entre esos cuatro gatos viene a verlo una mujer de Arequipa que tenía el marido inglés y les gustó y se lo llevaron a Londres. El está allá ahora. Ese es el tipo de trabajo que yo hago, a veces muy periférico, muy marginal, y eso no sale en los periódicos. Pero tiene sus recompensas insólitas.

**Gustavo:** *Cuando ensayas un espectáculo, ¿tienes etapas de trabajo? Cuando has dirigido Brecht, ¿fuiste con un plan previo o dejaste que pasara algo con los actores, que sugiriesen...?*

**Sara:** Yo tenía un equipo muy bueno, ése es el problema. Gente que más bien me dirigía a mí, creo. Yo solamente organizaba un poco lo que ellos pensaban. Tenía gente muy inteligente y por eso después, cuando se fueron yendo por las cosas de la vida, ya no me provocaba tanto la dirección. Ahora, como te dije, a veces trabajo con muchachos que me van a buscar. Yo entonces les hago caso. Después ellos te plantan o no te plantan y a menudo dejo que las cosas pasen. Me gusta un dicho venezolano que dice “como va viniendo, vamos viendo.”

**Gustavo:** *Después del estreno, ¿sigues yendo a las funciones y ajustando cosas?*

**Sara:** Sí porque a menudo, como trabajo con esta gente y no hay nadie más, entonces tengo que hacerles la música y todo lo demás. Somos “todistas” porque a menudo alguien es un actor y a la vez tiene que tocar el timbre para que suene el teléfono en escena. Ahora hago cositas chicas, casi siempre de autor peruano, que está muy soslayado. No comprenden que hay que crear a nuestros propios clásicos.

**Gustavo:** *Antes los actores eran parte de tu grupo. Ahora trabajas con grupos que te buscan para algo específico. ¿Has tenido alguna experiencia en la que has tenido que llamar actores, elegirlos?*

**Sara:** No. Lo que pasó fue que cuando se deshizo mi grupo—en realidad lo deshice yo prácticamente—lo hice porque no me gustaba arrastrar eso de que el mentado grupo es una persona. Entonces me metí a la universidad para ver por qué no había teatro universitario. Ahí creamos la Muestra, ya con talleres. Pero los chicos son medio políticos y todo termina como una comunidad de locos en la que el teatro es—como quien dice—la segunda parte. Fue una idea y en su momento funcionó bastante bien. Fuimos a varias ciudades del Perú y se movía gente muy joven pero, te repito, más que una cosa teatral de allí sale como una oportunidad para que los muchachos se sientan que están en algo. Nada más.

**Gustavo:** *Cuando lees una obra y la tienes que dirigir, ¿cuál es tu relación con el texto? ¿Es de fidelidad, o te gusta cortarlo, te gusta hacer tu propia versión?*

**Sara:** Me siento tramposa en esta entrevista, porque ya hace tiempo que no dirijo. He trabajado las obras de Brecht porque me encanta el tipo, me parece que tiene un gran sentido del humor y de la claridad y de la lógica. Yo me enamoro un poco de las cosas, es medio pasional, es mi manera de agarrar todo. Durante muchos años trabajé también con un actor. Eramos amigos, vivíamos habla que te habla sobre la vida, y un día me pidió que le adaptara algo. Era *El grito de la langosta*. Me lo lleve y como yo estaba estudiando materialismo dialéctico y él tiene mucho jale con la gente joven, me pareció mejor que estuvieran Marx y Engels. Entonces hice un enredo que se llamó *Sarah Bernhardt*. Fue maravilloso cómo lo trabajó él y cómo la gente seguía esos textos. Y ahora es una de las cosas que más me gustan, es decir, utilizar los textos para decir cosas y por eso terminé haciendo lo de Benjamin.

**Gustavo:** *Actores o no actores, la gente que trabaja con vos, ¿qué cualidad tiene que tener para que tú puedas trabajar?*

**Sara:** Actualmente, ya no trabajo con actores sino con gente que está loca por hacer teatro.

**Gustavo:** *¿Es difícil ser actor hoy en Perú?*

**Sara:** Para los que empiezan ahora, está bien bravo. Como yo empecé cuando era raro —al punto que, como te dije, ni me había dado cuenta que era una mujer que dirigía y que no habían otras y esas zonzeras que jamás me parecieron importantes— yo tuve bastante buena propaganda, los tiempos eran menos difíciles. En general no me quejo, personalmente he tenido más suerte a lo mejor de la que me merecía. Es ahora cuando la cosa me parece difícil para el actor.

**Gustavo:** *Dices que la crítica te trató bastante bien, ¿qué decían esas críticas?*

**Sara:** Cuando yo trabajaba tuve la suerte de que había un crítico—que ha sido *el* crítico peruano, Alfonso La Torre, que ahora está muy enfermo<sup>5</sup>— y fue él quien prácticamente nos hizo. Además él era importante en el periódico, porque se había ganado su sitio ya que él empezó como gráfico. A Alfonso yo le debo muchísimo. A mucha gente le debo, pero a Alfonso aún más. El era riguroso, no creas que te regalaba la crítica, y por eso valía. Yo, que soy mala, a veces me reía porque me explicaba lo que yo había hecho. Hay una mujer que ha escrito un libro—que ya Ruth Escudero te dirá—que es una aberración. Leyéndolo, me he enterado que la puesta más inteligente que yo había hecho era *El cuadro*. La autora es una grosera porque ha agarrado las críticas de Alfonso, las ha editado en el peor sentido periodístico, y luego hace sus especulaciones, pero ella no ha visto mis espectáculos. Yo me mataba de risa al enterarme que ese montaje era el más inteligente. ¿Cómo puede emitir una opinión de ese calibre si no lo ha visto jamás, si solamente ha agarrado las críticas de Alfonso y ha hecho una mermelada? Ruth se quejó y hasta mandó cartas. Pero cuando ya un libro está hecho, quejarse es hasta hacerle propaganda. La pena es que ese libro se lo están llevando como historia general del teatro peruano. Y hay allí tontería y media.

**Gustavo:** *Y crítica académica, ¿has leído algo?*

**Sara:** Sí. Pero antes déjame contarte que yo además he hecho crítica durante siete años en el diario *El Comercio* y también en el diario de *Marca*,<sup>6</sup> que en un tiempo era muy peligroso. Y en San Marcos, como yo he

---

<sup>5</sup> Alfonso La Torre murió en diciembre de 2002, meses después de realizada esta entrevista.

<sup>6</sup> Diario peruano de izquierda.

estudiado arte—soy una de los pocos críticos que tiene título; yo soy bachiller en arte por San Marcos—justo coincidió que hacía la crítica mientras estudiaba. Ahí fue cuando conocí a Benjamin, estudio ahorita a Ernest Gombrich, que me encanta, y casi estoy como descubriendo qué fuerte es el papel no del que hace arte, sino del historiador del arte. Iba ayer con una amiguita muy inteligente con la que estudié y que hemos quedado en una amistad y le decía: “Oye, Maruja, ¡qué bárbaro cómo en otros países, el haber nacido en Viena, por ejemplo, es tan distinto de aquí!” Porque veo que Gombrich dice tantas cosas que uno piensa, que son tan elementales, tan lindas, tan lógicas y nosotros aquí, para quienes ser historiadores de arte es la última tontería que se te pudo ocurrir, nada más tonto que decir “yo soy historiador de arte”. No te sirve ni para hacer comentarios en la televisión. La verdad es que me encanta la crítica.

**Gustavo:** *Cuando haces crítica de otro espectáculo, ¿en qué te fijas fundamentalmente?*

**Sara:** En que haya coherencia. Tengo la suerte de que gente a la que yo admiro me dice: “Sara, por favor, anda para que me comentes” y para mí es el mayor motivo y elogio. Justo en la mañana le conversaba a un niño que trabaja con un grupo. Trabajan muy bonito, tienen un buen equipo de actores, pero ya están exagerando el lado poético. Hay tal miedo con esto de que nos hemos quedado sin derecha y sin izquierda, que estamos como amputados. Pero tampoco hay que tomarse en serio esto y no hablar de nada en el escenario. Mira, mejor ahórrate el negocio, porque sufren tanto estos chicos, que habían gastado tanto y puesto tanto esfuerzo, como el público. Les decía: “Se gastan ustedes y gastan dinero”. Habían hecho un espectáculo para niños también. Yo le decía: “No puedes hacer un espectáculo donde el zorro, en la conclusión, va a terminar comiendo verduras. Eso ni un niño te lo cree; en realidad, el niño es el que menos te lo cree”. Por eso un elemento importante para mí es la coherencia. Aún dentro de la fantasía tiene para mi gusto que haber una lógica. No puede ser que el zorro no sea zorro y que la gallina sea una avestruz. Eso es lo que yo pido en una crítica. Me fastidia que me den una obra que se supone—como por ejemplo, algo que se está dando ahorita, *Las manos sucias*, de Jean-Paul Sartre—que ocurre en un refugio. Pero en la puesta, todo el mobiliario era recién comprado, ahorita, en la mejor fábrica de

muebles, algo que relumbraba, hasta que casi te dolían los ojos. Para mí ésa es una falla garrafal.

**Gustavo:** *En el teatro americano, entonces, te volverías loca, porque todo es nuevo, todo es limpio. Incluso en el cine. En la versión americana de Las relaciones peligrosas, sin ir más lejos, parece que el director creía que en el siglo XVIII todo era nuevo, porque en la película todos los tapizados, los vestuarios, son nuevos. ¡Un horror! Luego uno se tranquiliza un poco cuando ve Valmont, la versión inglesa del mismo texto. A pesar de la opinión que te merece el tema del género, no creo que puedas negar el hecho de que hay más directores que directoras. ¿A qué lo atribuyes?*

**Sara:** Yo leí un estudio sobre eso—que no me acuerdo de quién era—pero era maravilloso. Incluso mencionaba los ovarios. La persona que hablaba en ese estudio se refería a un teatro formal. Tú normalmente cuando estás dirigiendo, cuando te alocas porque no te entienden, te subes y te bajas del escenario cuarenta y cinco veces. El tipo que escribía atribuía la falta de directoras justamente a eso, a cierta debilidad en las mujeres, para las que el subir y bajar del escenario les afecta los ovarios. Joan Littlewood no te va a creer eso ni la Mnoushkine ni otras tantas. Cabe la posibilidad de que ahora se nos hayan puesto más fuertes los ovarios. *(Risas.)* Yo pienso que es porque durante mucho tiempo las mujeres hemos sido más vivas que los hombres, en el sentido de hacer menos cosas, vivir más regio. A mí me hubiera encantado ser un ama de casa de esas que venía el señor de la casa y me traía la comida y todo. Yo he tenido que luchar porque no había quién me diera de almorzar, pero si no, de seguro, hubiera preferido lo otro. *(Risas.)* Yo la verdad que veo todo eso como una broma, porque yo digo: “Suelten a dos espermatozoides—porque no sabes qué genero tiene el espermatozoide hasta después que se forma—corren igualito. Claro, el que gana va a formar una cosa hembra o una cosa macho. Yo creo que estamos tan atrasados en biología. Ahora que están saliendo todos esos cachivaches de los clones, o esa cosa in-vitro. La mayor broma, la más trágica, es la de los dos blanquitos a los que le han salido las hijas negras, encima mujeres y encima negras. La madre lo ha aceptado, pero el pobre hombre está con la duda. ¿Cuándo vamos a empezar a reírnos de todo eso? Estuve juntando papeles para escribir una obra de genes, de esas cosas.

**Gustavo:** *Una última pregunta: ¿hay alguna pregunta que hayas deseado que alguien te haga alguna vez sobre el trabajo del director y nunca te hicieron?*

**Sara:** Sí que es bien difícil. La pregunta que quisiera que me hagan es: “¿Quieres dirigir Brecht con todo pagado?” (*Risas*)



## ENTREVISTA A BRUNO ORTIZ LEON

*Realizada en la sala de teatro de la Alianza Francesa, Lima,*

*el 19 de julio de 2002, de 11:00 a 12:30*

Actor y director, es también conocido por su enorme creatividad como escenógrafo, vestuarista y maquillador. Además de sus propios montajes, que llegan ya a más de una veintena, ha participado en múltiples proyectos con otros directores y grupos peruanos, desde el teatro de sala al teatro callejero y hasta el teatro ritual, desde el teatro para niños discapacitados hasta el teatro para adultos. Ha realizado giras por su país y ha tenido una intensa actividad en el Ecuador, donde ha fundado varias agrupaciones teatrales. Asimismo, además de recibir numerosos premios y reconocimientos, ha organizado eventos internacionales y participado en paneles y conferencias en varios países de América Latina y Estados Unidos.

**Gustavo:** *Me gusta que nos hayamos reunido en esta sala, en la que has montado muchos de tus espectáculos. Lo primero que me gustaría saber es cómo llegaste a la dirección teatral.*

**Bruno:** Felizmente por un accidente necesario, eso creo. (*Risas*). Por supuesto, habría que dejar registrado que afortunadamente vivo en un territorio que aún nos permite hurgar hasta en nuestros ancestrales tejidos, rescatándolos como tambos de resistencia ritual, cultural, genética, de género, etc., como reservas frente a esa galopante globalización que, desde mi modo de ver, equivale a una gran domesticación. Contrariamente a todo lo que nos puede ofrecer el Perú, en este país la especificidad como tema de política cultural y educativa correcta, no ha sido explorada por el estado, seguramente igual que otros países latinoamericanos en los que además no existen instituciones o universidades donde estudiar dirección teatral. Y entonces aquí como acullá, mayoritariamente se llega a la dirección incluso maniobrando a contramano, que es el caso mío. Viajé a Ecuador, Guayaquil el año 90 invitado inicialmente al III Festival de Teatro Latinoamericano organizado por la Universidad de Guayaquil, una ciudad donde no había escuelas de teatro ni mayor formación teatral profesional, una ciudad con directores y dramaturgos en su mayoría extranjeros, como los argentinos Ernesto Suárez (El Juglar) y Tati Interlige (La Mueca), los peruanos Mirella Carbone, Elsie Villar, Raúl

Varela, Elva Alcandre (Compañía de Comedias), César de María e Isabela Falco, el chileno Alejandro Pinto (Arteamérica), la italiana Marina Salvarezza y quizá, a la par en número, los guayaquileños Juan Coque (La Taberna), Enrique Ponce (Barricaña), Luis Mueckay (Sarao) Virgilio Valero (Gestus), Elena Rodríguez (Pierrot), Augusto Enriquez (Kurombos), José Martínez Queirolo, Cristián Cortez, entre otros. Pues en esta ciudad, fui solamente a actuar y terminé quedándome más de un año y fundamos “Kábala” junto a Alfredo Martínez, ex integrante del Juglar de Guayaquil, donde la formación que ya llevaba de Lima me obligó a anclar en la dirección teatral por un accidente gracioso e imperiosamente necesario.

**Gustavo:** *¿Cuál era tu formación de Lima?*

**Bruno:** Seguí estudios en la ETUC (Escuela de Teatro de la Universidad Católica), en la Escuela Nacional de Ballet; además de múltiples talleres permanentes junto al mítico “Teatro del Sol”, danza contemporánea con la maestra Patricia Awapara, entre otras disciplinas más que fueron mi material de base con el que comencé a actuar en Guayaquil. Al poco tiempo los integrantes del grupo dijeron: “sabes, Bruno, deberías asumir la dirección y ya no seguir actuando más”. No sé si por mal actor. (*Risas*).

**Gustavo:** *¿A qué tipo de otros talleres asististe?*

**Bruno:** A innumerables, entre ellos de máscaras y zampoñas con la agrupación Yawar, quienes a la fecha cumplieron 40 años de permanente labor teatral; de zancos, de malabarismos, de música con Martina Jara, de voz con la incomparable Pilar Núñez (justamente el pilar de Cuatrotablas), de coreografía con el sagaz Oscar Naters del colectivo Integro, de actuación con Wili Pinto del Grupo Maguey (el primer maestro de la gran mayoría de actores peruanos), de dramaturgia con Alfonso Santisteban y Jorge Sarmiento, de metodología de la investigación con uno de los peruanos más substanciales en la investigación, crónica y crítica teatral: Hugo Salazar del Alcázar, con Sara Joffré, Victoria Santa Cruz, etc. etc. Inicialmente me integré a Teatro del Sol, uno de los colectivos más trascendentes de los 80 y comienzos de los 90, por su siempre inaplazable riesgo, tanto en su propuesta como estética diversa.

**Gustavo:** *¿Quién lo dirige?*

**Bruno:** Lo dirigían Luis Felipe Ormeño y Alberto Montalvo, ambos

fallecidos a mediados de los 90, sellando con su labor un hito en la historia teatral del Perú, trasuntando de sobremanera este milenio al que no alcanzaron a ver. Muy poca gente de teatro lo reconoce; pero por siempre todo el público que ha visto sus obras los perpetúa, y esto es lo verdaderamente significativo: quedar afincado en el inconsciente colectivo de la platea. Ya en mi recorrido teatral he continuado apostando por una formación y confrontación permanente, asistiendo a seminarios, clases maestras y talleres nacionales e internacionales, incluso ciclos con cineastas latinoamericanos, con Cuatrotablas, con el Odín, Jean Marie Binoche, zapateo español, danzas populares, vernáculos y negras, de iluminación, de vestuario y de temas específicos como teatro épico brechtiano, teatro shakesperiano, grotowskiano, stanilavskiano, etc. etc. También he realizado estudios de periodismo a nivel universitario y he asistido a múltiples eventos internacionales en calidad de ponente, actor y director. A la fecha incluso me ha tocado ser conferencista en más de 11 universidades extranjeras, sin que ello me aleje del trabajo teatral de otros compañeros tanto peruanos como foráneos, que es de donde más aprendo.

**Gustavo:** *Cuando te planteaste la dirección de la primera obra, ¿cuáles fueron tus objetivos? ¿Qué es lo que querías hacer en ese momento con la primera obra que dirigiste?*

**Bruno:** Siempre a partir de la primera obra intenté hacer de todo, o sea, desde cambiar incluso la misma obra, decir algo nuevo, instaurar códigos, darle una lectura diferente, construir una historia alterna que se dé al mismo tiempo con el desarrollo del espectáculo, contextualizarla a las particularidades que mi manera de ponerla en escena demanden. Intenté... hacerle de todo...

**Gustavo:** *...vengarte de tus padres.*

**Bruno:** *(Risas.)* Del padre, de la madre, de la primera experiencia, en fin, de todo. Finalmente, lo que se logró en la primera obra que dirigí fue un espectáculo que, en palabras del dramaturgo peruano César de María, quien publicó una crítica en “El Telégrafo” de Guayaquil, decía: “Este montaje tiene el mérito adicional de bajar a Bertold Brecht de los altares y ponerlo en tierra, cuestionando sus mismas dudas y destruyendo el molde con que ha sido momificado. El montaje tiene una seriedad y un afán destacable en un teatro guayaquileño acusado de ser superficial e

improvisado”.

**Gustavo:** *¿Cuál fue el espectáculo?*

**Bruno:** *Tambores en la noche*, de Brecht.

**Gustavo:** *En ese momento, ¿cómo definías el rol del director?*

**Bruno:** Exageradamente vertical. Tenía esa idea, de acuerdo a los maestros que tuve y a la formación en la Escuela de la Católica, que era bastante estricta y, por lo tanto, vertical. Hasta que logré desempatar el espacio académico y de aprendizaje o de formación inicial, con el profesional, el productivo, el creativo. Mi enfoque inicial se debió a que también estas primeras puestas teatrales eran una especie de taller/montaje, donde tuve que aplicar todas las enseñanzas de la escuela de la que venía, en paralelo con mis primeros procesos creativos de dirección.

**Gustavo:** *Hoy, con la perspectiva que te da el haber dirigido tantas obras, ¿cuáles son para vos las experiencias básicas que tiene que tener un director?*

**Bruno:** Yo me organizo en el “pre”. Un director debe concebir la obra con anterioridad, ya que es quien maneja la primogenitura del proyecto. Por otro lado, también creo que si es que el director no trabaja ese primer proceso o si es llamado por encargo o a pedido, sospecho que desde ya hay cierta cuestión de inconsecuencia en el primer caso y de no coincidencia en el segundo. Desde mi perspectiva, el director posee la conceptualización total del espectáculo, es quien debe plantear, proponer, convocar; no soy partícipe—a pesar de haberlo hecho—de los montajes a pedido o contratar un director para resolver una puesta de algún grupo. Salvo y muy raras ocasiones en que el tema, el autor, la misma obra, el estilo de las puestas del grupo no necesariamente coincidan con dicho director a pedido, sino que ambos se provean mutuamente para la debida construcción del sentido. El director es el responsable del espectáculo, así como el actor lo es en el escenario. El director está obligado a plantear el sentido, recordemos que “poner en escena siempre será poner en significado” y crear un discurso escénico que además se sostenga espectacularmente. La dirección se hace responsable de procurar si desea la recurrencia a las connotaciones del texto, de invertirlo, de crear un sentido alterno, de realizar un determinado colmataje, de reconstruirlo o deconstruirlo; tiene la responsabilidad de coordinar la parte estética de la

escenografía, utilería, vestuario, luces, efectos, diseño de afiches y propaganda; ser puntual en elegir a los actores, de seleccionar una determinada sala para un determinado montaje. Y en un país como Perú, además, tiene el compromiso de guiar la temporada y la convocatoria de público a través de cierto marketing teatral creativo en los medios de comunicación, usando tanto el courier, internet, volanteo, ofertas, convenios; publicidad radial, televisiva y periodística de puntos de atención, etc. etc. Debe crear un proyecto no sólo para un montaje sino a largo tiempo, porque la labor del director va construyendo cierta particularización de un estilo de trabajo que puede ir variando de etapa en etapa (que le permita en varios trabajos redondear una propuesta, no siempre se puede dar por cerrado un estilo en una sola puesta), construyendo un tipo de resultado, un contenido y forma determinada que acusen su consecuencia, coherencia y sello personal. Un director tiene el deber de la búsqueda, del riesgo, de la instauración, de la codificación, de la intertextualización de la re-lectura, de componer, de ficcionar, de construir sentido, de subvertir, de crear, de apostar, de hacer espectáculo y de entretener.

**Gustavo:** *En cuanto a experiencias, me refiero a si crees que todo director debió haber sido primero un actor o, por ejemplo, haber sido un arquitecto, un músico, un pintor, un bailarín. ¿Qué disciplinas crees que un director tiene que manejar para ser un buen director?*

**Bruno:** Ante todo, ser un buen amante para regodearse en lo que hace (*risas*). A mí me encantaría manejar todas las disciplinas posibles. La riqueza del teatro justamente radica en su contaminación con otros conocimientos, hay quienes sostenemos que a veces mientras más impuro, mejor. Si alguien antes es arquitecto o agrónomo, médico o abogado, será de capital utilidad para el espectáculo. Yo estudié periodismo y ballet clásico antes de estudiar teatro. Y también fui juez de paz en una localidad recóndita de la selva peruana, todo ello de un modo u otro ha marcado la pauta con la que disfruto mi teatro, sin dejar de lado una revisión del entorno sociopolítico, religioso, cultural, tanto presente como pasado, refrescando tenaz y permanentemente toda investigación teórica y práctica, repensando la praxis escénica como elemento mediador y, por qué no, propiciador de un cambio con la sociedad.

**Gustavo:** *Los otros roles que has estado cubriendo como vestuarista, diseñador, ¿todo*

*esto es algo que te viene espontáneamente o también has tomado estudios para esto?*

**Bruno:** Viajé a Buenos Aires a estudiar en el ICAAD con María Ibáñez, del grupo que ganó el Oscar por los vestuarios en *Cyrano de Bergerac*. Pero esto ya fue posterior, en el 94/95. Básicamente el vestuario, la preocupación estética, la escenografía, etc. siempre ha sido una parte intuitiva. La idea mía del teatro—aparte del talento que se pueda señalar—es acaudalarlo como una fuerza. Tener la fortaleza de sumar la creación del vestuario, la escenografía, de poder realizarla, dirigir, adaptar, manejar el concepto de la publicidad etc. apostando por un *look* completo más allá de la puesta escénica. Concluyo: es vital la mediación de la mano del director en la totalidad de los componentes de un proyecto teatral.

**Gustavo:** *¿Qué género te ha interesado más dirigir? ¿La comedia, la tragedia, el sainete?*

**Bruno:** *(Risas.)* Dicen que hago apología de la tragedia. *Medea a contra reloj, Calígula contra-proceso. El público* de Lorca que, incluso, se transformó en una tragedia contemporánea; igual que *Tambores en la noche* y *Las cruces sobre el agua*; también *La revolución* de Chocrón, un grotesco que termina con la muerte de uno de los personajes como expiación del conflicto o revalorización de la vida misma. Últimamente *Las Dárdano*, basada en 13 tragedias de Eurípides y, próximamente *Los Enríques*, basada en todos los reyes de Shakespeare, etc. Luis Paredes escribió en algún momento en el diario El Peruano “Bruno Ortiz: un director dedicado a desacralizar los grandes temas”. *(Risas.)* Siempre estoy tratando los problemas de la humanidad, de los grandes reclamos, de las confrontaciones, de la muerte, del amor impuro, de las injusticias y de las luchas constantes...

**Gustavo:** *¿Qué directores te han parecido o te parecen más interesantes a nivel internacional, a nivel nacional y a nivel regional latinoamericano?*

**Bruno:** A nivel internacional no tengo un panorama completo, pero puedo decir que quedé gratamente sorprendido cuando vi el trabajo de directores como Tadashi Suski con *Dionysus*, de la Susuki's Company, y Fumiyoshi Asai con *Hagoromo*, del Teatro Nô-Escuela Kanse —ambos del Japón. José Enrique Garnier, de Costa Rica; Rosa Luisa Márquez, de Puerto Rico; Moses Pendleton con *Momix, la imaginación*, teatro-danza, y Meter Schumann con *Cardboard Circus* o *Circo de cartón*, un afán de crear nueva mitología infantil, ambos de Estados Unidos; Danielle Finzi Pasca,

con *Icaro*, y Cristina Castrillo del Teatro Delle Radici de Suiza; Flora Lauten de Cuba, con *La Cándida Eréndira*, develando conexiones con el ocultismo ancestral caribeño/latinoamericano; La Zaranda dirigida por Paco de la Zaranda; Albert Boadella del Els Joglars; Joan Grau del Semola Teatre y La Fura dels Baus, a quienes vi en *Suz/o/suz*, tremendos colectivos españoles; Laurent Gutmann con *El regreso al desierto* y Jean-Marie Binoche, ambos franceses; Renzo Vescovi del Tascabile di Bergamo, Pino Di Buduo del Potlach y entre ellos otro de los espectáculos italianos que también me conmovió fue *Patapunfete*, dirigida y escrita por Dario Fo. Entre los latinoamericanos, la Dry Opera Company de Brasil, dirigida por Gerald Thomas. Recuerdo que trabajaba con ellos Fernanda Montenegro en una especie de gran guñol. Alvaro Restrepo, Santiago García de La Candelaria, Enrique Buenaventura del Teatro Experimental de Cali, Jorge Vargas y Mario Matallana del Teatro Taller de Colombia; Manuel Hermelo de la Organización Negra con *Almas examinadas*, Juan Carlos Gené cuando dirigió a su esposa Verónica Oddo en *Guarda mis cartas*; Antunes Filho en Brasil, César Brié del Teatro de los Andes, en Bolivia, el chileno Andrés Pérez, Peki Andino y Arístides Vargas de Ecuador. Por último, entre los directores nacionales, Eduardo Valentín y María Teresa Zúñiga de Huancayo, Carlos Vargas y Fredy Frisancho de Arequipa, Sonia Rodríguez y Marco Ledesma de Trujillo, Marina Díaz de Iquitos, Roger Sáenz de Cajamarca, Liz Moreno de Chiclayo, Hugo Sotil de Huanuco, Iván Flores de Ayacucho; de Lima, Ruth Escudero, Jorge Chiarella, Jorge Guerra, José Carlos Urteaga, Alfonso Santisteban, Reynaldo D'Amore, Alberto Isola, Edgar Saba, Miguel Rubio, Mario Delgado, Roberto Angeles, Fernando Zevallos, Luis Sandoval, Felipe Rivas-Mendo y Wili Pinto.

**Gustavo:** *¿Cómo haces para estar alerta a las innovaciones, especialmente las que vienen del exterior? ¿Ves televisión, ves cine, lecturas?*

**Bruno:** De plano, jamás veo televisión. Al cine me arrastran mis amigos a la fuerza. Mis lecturas van de la mano con cada nuevo proyecto, y la música invariablemente me llega durante cada experiencia personal. Vivo una vida bastante familiar, metido en casa, primordialmente haciendo el amor y cocinando, lo que no me impide hacer una nueva obra, asistir a un seminario, conservatorio o taller teatral que me interese, siempre y cuando sea todo teatro.

**Gustavo:** *¿Hay alguna obra que te interesaría dirigir alguna vez y que por diversas razones nunca pudiste?*

**Bruno:** Reglamentariamente no, porque los textos son un pretexto para mí y cada vez que dirijo una nueva pieza depende del estado de ánimo en que me encuentre, de cómo está mi entorno personal e inmediato, entre ello mis mejores amigos y mi familia, de lo que quiero decir y lo que me parece que mi círculo cercano también quiere expresar. De pronto un autor escribe una obra que formule más o menos lo que me interesa, entonces la tomo para decir con parte de ella o con solo la anécdota lo que me interesa imprecisar en ese momento. Casi no realizo piezas contemporáneas, actuales, debido a la constante intromisión del autor en la puesta, a veces descontento y en otras ocasiones, virulento desenfado. El texto, desde mi perspectiva, no es la totalidad de un montaje, solo un fragmento, como la historia, la pintura, la danza, la iluminación, los efectos, la antropología, la poesía, la música, el vestuario y sobre todo la experiencia de vida y el talento de los actores y técnicos que aportan a la creación del espectáculo. La participación del texto dentro de mis espectáculos se reduce a una fracción porcentual, en tanto es adaptado, re-escrito, mutilado, resumido, tomando lo que el montaje necesita y la mayor de las veces construyendo otro sentido. Esta actitud deviene del mismo colmataje que cada dirección perpetra en las zonas indeterminadas del texto. Es inevitable que se tiña de mí mismo, de mi experiencia, de mis requerimientos, siempre embutiéndolo de las particularidades que me exijo para cada puesta y de mi búsqueda para tal o cual montaje. Sin embargo, me he planteado el reto, en algún momento futuro, de plasmar un texto sin efectuar el menor colmataje permisible, por más necesario que sea. Del autor, quiero agregar que infatigablemente reclama sus “derechos reservados”. ¿Reservados de qué? Cuando los dramaturgos extirpan parte de los momentos sociales, políticos, religiosos, culturales, hasta ecológicos, etc., arrancan anécdotas tanto públicas como privadas, etc. etc. etc. y los moldean a su visión literaria, escribiendo, editando, para luego culminar su participación artísticas en el objeto llamado libro o libreto, lo que yo señalo como reelaboraciones. Este objeto queda a disposición de los lectores y sobre todo de los directores. Cualquier aversión posterior nos obliga a rediscutir nuevas reglas de juego autoría/texto literario-dirección/texto espectacular, una simple

intertextualización.

**Gustavo:** *¿Has dirigido y actuado en un mismo proyecto?*

**Bruno:** Sí, pero nunca más lo vuelvo a hacer.

**Gustavo:** *¿Por qué?*

**Bruno:** Terrible, terrible. Los resultados no fueron óptimos, por lo menos para mí. Hicimos *Las cruces sobre el agua* en que yo actuaba y dirigía. No pude ser objetivo, no pude nunca estar dentro y fuera a la vez, hasta que meses después me vi obligado a reponer la obra y llamar a otro actor para que me cubriera en el papel. Definitivamente fue otra cosa.

**Gustavo:** *No ves televisión ni cine. Pero ¿has dirigido alguna vez televisión o cine?*

**Bruno:** No. Aún.

**Gustavo:** *¿Te interesaría dirigir cine?*

**Bruno:** Cine me interesaría, siento que podría trabajar casi como en el teatro, dándole un tiempo de ensayos, repensar una propuesta, de ubicar las locaciones necesarias o de tratar sus necesidades hasta con programas computarizados, de caracterizarlas, en fin, de hacer una labor concienzuda con buen acabado, que te demande rigor, mística, calidad, buen trabajo actoral, etc. Lograr un producto final de hora y media aproximadamente, pero interesante como en el teatro. En cuanto a hacer televisión, espero que jamás.

**Gustavo:** *¿Qué es lo que más te gusta y qué es lo que menos te gusta del trabajo del director?*

**Bruno:** Soy bastante holgazán perennemente. Tengo miedo de empezar una obra de teatro porque sé que voy a trabajar duro y sé que no la voy a dejar y sé que me voy a alucinar. Soy obsesivo y trato siempre de dirigir una obra por año para no lapidarme. Pero sí, le tengo miedo al trabajo. Todo el mundo le tiene miedo al trabajo —¿creo que todo el mundo, no?— yo, por lo menos, sí le tengo miedo a trabajar. (*Risas*.) Sé que me va a absorber más de doce horas diarias durante cinco o seis meses. Y me da miedo, me da pánico, nunca quiero empezar una obra, la postergo, la pospongo, la aplazo, la difiero, la prorrogo (*risas*). Solamente la inicio cuando tengo la sala asegurada. Entonces ya no hay modo de traicionar el teatro, no hay modo de retrasar la escena, convirtiéndose en un

compromiso personal. Contradictoriamente, cuando mi máximo goce es bregar en el teatro, no gusto de iniciar un montaje teatral.

**Gustavo:** *¿Vives del teatro o tienes otra profesión?*

**Bruno:** Sí, vivo del teatro porque éste me ha enseñado a saber vivir en otro plano, estoy a punto de terminar periodismo, pero no para trabajar como tal. Tengo la suerte de recibir una pensión familiar con la que mis padres han asegurado el desarrollo, por lo menos elemental, de sus hijos.

**Gustavo:** *Supongo que ya debe haber un público de Bruno Ortiz, gente que te sigue, que te viene a ver, ¿cuál es y cómo es ese público? ¿Qué busca, qué crees que espera de ti este público?*

**Bruno:** En *Medea* me tomé el trabajo de reconocer rostros y de preguntar al espectador, especialmente a muchos que se acercaron hasta los camerinos: por qué vienen a mis espectáculos. *Medea* tuvo una gran convocatoria pública y la gente me decía: “Yo he visto tal montaje de Ud.” o “asistí a tal obra tuya, tal otra, tal otra, etc.” Me di cuenta que realmente había una cantidad considerable de personas que siguen lo que yo hago. Esto a mí me parece interesante y, por cierto, gratificante. Aluden a que es algo nuevo, algo diferente, algo trasgresor, y es palabra de ellos. Es algo que yo nunca me preocupó de que sea así. Simplemente hago lo que se me viene a la cabeza, lo que se me viene en mente. Convencionalmente la relación espectacular se trata de modo triádico realidad/escena/público, encadenando sentidos y referentes. Dicho de otro modo: el teatro que se nutre de la realidad para sostenerse en el escenario, siempre será un hecho artificial o ficticio (por más que el género sea naturalista o realista). El espectador lo sabe, entra a esa convención y desde esa perspectiva ejecuta su propia lectura decodificando tal o cual escena u obra. Este receptor, a su vez, revisa sus referentes en la realidad, y es en ese instante donde se ancla el sentido de la puesta. A partir de esta premisa, la búsqueda de mi teatro, que es un escudriñar la verdad no condicionada, intenta plantear una secuencialidad a la inversa, donde los códigos, los sentidos, la determinada manipulación de las simbolizaciones, la puesta misma, el modo actoral y el texto espectacular en su totalidad como emisor, sea en sí un nuevo referente para que el receptor pueda instaurarlos en la realidad o, por lo menos, que le permita recuperar ciertas verdades elementales perdidas. Que el

referente del público para entender la ficción no sea más la realidad, sino que sea la escena para construir un cambio real. Eso es lo que me exijo, creyendo que el espectador lo espera.

**Gustavo:** *Abora, cuando estás preparando el proyecto, cuando estás vislumbrando tu proyecto de puesta, ¿esa figura del espectador está presente o no?*

**Bruno:** Siempre. Y sobretodo me encanta contar con la incomodidad del espectador: ¿cómo va a ser la incomodidad del público cuando aprecie el espectáculo? Siempre estoy atento a esto y en qué medida va a decodificar. No se trata de incomodarlo porque sí, sino de exigirle que él pueda hacer una lectura, no ser complaciente en el sentido de que mi producto cultural dependa de las “respuestas” estandarizadas de las demandas establecidas por los medios masivos, que tipifican no solo las conductas y normas morales, arquetipizando los roles en las cultura de masa en la que se prevé un final y la cualidad teatral de la representación, por el contrario, crean convenientemente una relación empática/superficial entre emisor y receptor, en la cual el receptor logra, por medio de la proyección de su personalidad con las situaciones ficticias que el espectáculo liviano propone, equilibrar el principio del placer con el principio de la realidad, logrando cumplir en un plano irreal parte de sus deseos insatisfechos en la vida cotidiana. Por ello siempre me obligo a que el público sea cada vez más competente. Porque creo en que el público puede crecer. Para mí es gratificante saber que hay un público que me sigue y por lo tanto saber que hay un público que está haciéndome crecer y a su vez creciendo conmigo. Aún no sé si para bien o para mal.

**Gustavo:** *Cuando haces un proyecto de puesta, ¿qué priorizas? ¿Entretener, iluminar, instruir, alienar, impactar, subvertir?*

**Bruno:** Como te dije, construir un sentido. Y construir también varios pisos de lectura, con los que el concurrente pueda montar su propia interpretación con tal solo un primer nivel. Y si tuviéramos un espectador más competente, éste sabrá leer todos los pisos de lectura y viajar a través de la puesta como un actor más, haciéndola suya al poder aprehenderla. Hace un instante hablé de mi teatro en una búsqueda constante de la verdad, pero de la verdad no condicionada.

**Gustavo:** *¿Has llevado tus proyectos a provincia o al extranjero?*

**Bruno:** Muchas veces, sí.

**Gustavo:** *Cuando preparas un espectáculo para un determinado espacio y te vas a otro, en otra provincia, en un festival, en otro país, ¿exiges ciertas condiciones mínimas o llegas, te adaptas, adaptas el proyecto? ¿O, por el contrario, te niegas a adaptarlo, quieres hacerlo igual que lo hiciste en Lima?*

**Bruno:** Negociar. Yo siempre exijo en Lima, porque aquí es donde tengo todas las pocas posibilidades. Nunca en otro lado, porque me parece que más bien la idea es de difundir nuestra labor. Sé que a veces el trabajo se puede maltratar, pero también está la capacidad de poder resolver. Porque si hay un trabajo que debe llegar a la sierra peruana o a Londrina o al festival de Córdoba, definitivamente tiene que llegar y hay que adaptarse a las necesidades, limitaciones y condiciones que tenga el espacio. Ahora tampoco son condiciones tan pésimas. Cuando he hecho giras, las condiciones siempre han sido casi similares a las de Lima. Recordemos que en Perú tampoco tenemos grandes salas equipadas con avances técnicos, y las pocas que tienen cierto adelanto, jamás se las consignan a Bruno para que embista con su teatro independiente. Por lo que en ocasiones estoy obligado a partir de un estándar medio y cuando vamos fuera, las condiciones son las mismas o a veces mejores.

**Gustavo:** *¿Has dirigido una misma obra en distintos momentos de tu proceso artístico?*

**Bruno:** Podría decirse que sí, cuando dirigí *Tambores en la noche* la adapté a la novela del ecuatoriano Joaquín Gallegos Lara *Las cruces sobre el agua*. Luego, con los años retorné a Lima y me había enamorado tanto de la novela de Gallegos Lara que me dije “voy a hacer la novela y no *Tambores*.” Entonces se transformó en 80% la novela y 20% *Tambores*, lo que en la primera versión había sido a la inversa. Al final casi tenía la misma puesta (*Risas*.)

**Gustavo:** *¿Hay alguna serie de pasos que puedes reconocer en tu trabajo, algún tipo de etapas o método que va pautando tu aproximación al espectáculo, pautando tu proceso de trabajo?*

**Bruno:** Emprendo solo, en casa, con una lectura personal e interpretada del texto; mis actores dicen que como segundo paso disemino el libreto por toda la habitación vacía y, tercero, hago una adaptación de acuerdo a mi propia selección. Ya cuando inicio los ensayos, yo llevo la idea de la puesta en la cabeza, pero nunca le digo al actor lo que hay que hacer.

Siempre lo emplazo y le digo lo que no hay que hacer: “por aquí no se va”. Lo voy orillando hasta que él llega solo a la coordenada que yo necesito. Este es un proceso que no es de improvisación sino de convivencia previa con el personaje. No de construirlo, sino de crearlo y criarlo. Coincido con Ruth Escudero en el término “crianza”. Parto también de mi propia experiencia, que mucha gente señala estar ligada a la sensualidad y a veces un poco a la exageración de las manifestaciones eróticas y de género al punto que Luis Paredes, crítico teatral peruano, mencionó en un diario y ahora—a partir de una indagación de varias obras que he dirigido—está a próximo a publicar un ensayo para rotularme en una frase que dice algo así como “Bruno Ortiz y su teatro homosexual”. Alguna constante verá en mi trabajo ¿no?

**Gustavo:** *¿Tú trabajas con productor?*

**Bruno:** Jamás lo he hecho, porque soy mi propio productor de todo lo que hago.

**Gustavo:** *¿Cómo manejas entonces la dimensión financiera del proyecto? ¿La calculas? ¿La supones?*

**Bruno:** Sí (*Risas*). Toda proyección económica para mis propuestas es incierta. Muchas veces he conseguido auspicios, pero siempre tan minúsculos que sólo sirven para los pasajes urbanos en bus y no para cubrir el proyecto en sí. Normalmente los que hago los subvenciono yo mismo o, cuando no tengo dinero, que es casi siempre, tengo que hacerlo todo con mis propias manos. Si tengo que soldar, a soldar pues; y si tengo que martillar, martillo, si tengo que coser, coso, y si tengo que hacer lo que tenga que hacer, lo voy a hacer. Por eso digo que el teatro en el Perú es una cuestión de fortaleza. Yo creo tener la capacidad de poder hacerlo y lo voy a seguir haciendo hasta donde pueda, así de simple.

**Gustavo:** *¿Te han invitado a dirigir alguna vez un proyecto que no formaba parte de esta búsqueda tuya, es decir alguien que te llama y te dice: “Bruno, queremos que nos dirijas en esta obra tal”?*

**Bruno:** Nunca de ese modo. Yo no creo mucho en ese tipo de proyectos por encargo. Sí, me han llamado para poder integrarme a un grupo y desde cero ver qué sale. Eso me parece más honesto porque, por ejemplo, me integré con Yawar y salió una obra que se llama *El gran circo perejil*, que la tuve que escribir, dirigir y realizar la parte estética, justamente porque

pensé que así era mucho más válido. Pero no tomar un texto de otra persona y por encargo dirigir un grupo que yo desconozca.

**Gustavo:** *¿Algún productor te citó alguna vez y has rechazado una propuesta?*

**Bruno:** Bien difícil que me cite un productor. Soy una especie de marginal del teatro peruano. (*Risas*). Pero de modo especial, colaboro con la productora Sonia Rodríguez en múltiples eventos masivos que ella organiza para la ciudad Trujillo, siendo prioritariamente un convenio de amistad.

**Gustavo:** *El teatro “pobre”, en el sentido de que parte de no tener un presupuesto o bien tener un presupuesto muy bajo, de no tener a veces una base financiera, de transformar lo poco que se tiene, de reciclarlo y embellecerlo, ¿es para vos una fatalidad, una determinación, una estética?*

**Bruno:** “Pobre” es una palabra que yo no usaría para una profesión tan rica en múltiples aspectos, porque el no tener un presupuesto para tal o cual producción, para mí es un reto constante que raya con mis propios desafíos y sobrexige mis limitaciones. Crear el *look* completo de cada puesta en escena es casi una cuenta por pagar que siento adeudar, ya sea a través del reciclaje o, muchas veces, comprar todo nuevo a costo comercial para que finalmente en escena se vean deteriorados, viejos o reciclados. Al respecto de la estética general, estoy apuntando preocupadamente a consolidar un estilo y sello personal, ya Mary Soto, directora de la Revista Textos de Teatro Peruano, señaló anteriormente que “estéticamente ya se puede hablar de un brunismo”.

**Gustavo:** *¿Trabajas con fechas fijas de estreno?*

**Bruno:** Solo cuando tengo la sala dispuesta, se convierte en un hecho y no hay marcha atrás.

**Gustavo:** *En general, las salas en Perú—por ejemplo ésta de la Alianza Francesa—¿por cuánto tiempo la tienes?*

**Bruno:** Generalmente por un mes y medio, siete semanas, no más.

**Gustavo:** *¿Y ensayas aquí o ensayas en otras partes?*

**Bruno:** Esto siempre tiene que ver con la amistad, con el cariño, con la buena voluntad de las instituciones. La Alianza Francesa en algunos casos te alquila la sala para que ensayes, en otros casos te la presta, en otros

casos la haces tuya, como yo que la uso a discreción.] (*Risas*). El ICPNA Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, por ejemplo, la presta a ciertos amigos, pero en general no se la presta ni alquila a nadie. Y muchas salas tienen esa misma política: facilitarla solamente la semana del estreno. Craso error, por cuanto el teatro, si necesita ensayarse, producirse, crearse, llevar su proceso en el espacio en el que se llevarán a cabo las funciones, no se puede días antes del estreno hacer el reconocimiento de la sala sin haber calculado la proyección de la voz, la acústica, las distancias, la altura del escenario, el espacio para las salidas o entradas, o cómo instalar la escenografía y utilería de escena, probar si el diseño de luces funcionará—hablo de diseño, no de prender alegremente las luces con un simple sentido común. Se necesitan varias semanas para amalgamar la puesta en el espacio preciso, pero ¿quién les hace entender esto a los directores culturales? Supongo que el teatro ha funcionado sin ellos por milenios y ahora ellos en un par de minutos deciden cómo nosotros debemos funcionar en el teatro.

**Gustavo:** *El día del estreno, ¿te involucras muchísimo o te aíslas? ¿Qué haces ese día?*

**Bruno:** Primero, paso por la peluquería (*Risas*). Es un chiste (*más risas*). En general estoy todo el día en el teatro, resolviendo los últimos detalles, tanto de la puesta como la parte técnica, las invitaciones, el vino y la fiesta de estreno, que se convierte en un acontecimiento social, etc. Ese día el actor llega cinco horas antes para calentar y maquillarse solamente. No tiene que responder por nada más, ya que su responsabilidad está en escena. Yo soy responsable del texto espectacular, el escenario, o sea de todos los problemas de escenografía, tramoya, incluso de la convocatoria del público, etc. El actor debe llegar tranquilo a su función, con sus tiempos; hay actores que a veces quieren venir desde la mañana y les separo un tiempo y espacio para que puedan calentar, de repente recordar algunos textos, transformar o reelaborar algunas inflexiones y acciones. Yo le tengo mucho respeto al actor, mucho cariño también. Acá, salvo por dos o tres producciones, se le paga al actor por su trabajo. Aquí no le pagamos al actor por ensayos. Entonces para mí sería como un atrevimiento o un abuso, pedirle al actor que se ocupe de otras cosas que no le competen.

**Gustavo:** *¿Sacan el dinero de lo que se junta por la venta de las entradas?*

**Bruno:** Sí. Luego la taquilla se prorratea en partes iguales, nunca destino la taquilla para cubrir los gastos de la producción. La obra llega al estreno con todo pagado por mí mismo, auspiciada en parte por alguna institución. Y si queda endeudada, siempre es a título personal, pagándola yo de otros ingresos propios. Me interesa que el actor salga cubierto; la taquilla debe ir íntegra para repartirla entre todos en partes iguales, eso es para mí un colectivo. Además, porque el actor da cuatro meses de trabajo, su tiempo, sus ensayos, sus emociones, sus pasajes, su comida, sus viáticos, y encima yo no voy a decirle “tráeme tal cosa que tengas en la casa” o “encárgate de resolver esto” o “anda a clavar lo otro” o “anda a repartir tal o cual cosa” o “llega más temprano para que construyas tal cosa”. No. El actor cumple con su función de actuar y eso me parece que debe ser lo correcto.

**Gustavo:** *Después del estreno, ¿sigues observando el espectáculo, corrigiendo, ajustando? ¿O ya después del estreno dejas el espectáculo?*

**Bruno:** Lo he hecho alguna vez. Cuando yo empecé a hacer teatro estaba muy de moda ese teatro experimental, ese teatro que dice que hay constantemente que trabajar la puesta, de que la puesta no está lista cuando se estrena, de que requería un proceso posterior, etc. Pero el público no te perdona esto. Si tú tienes un público que te sigue, el público te exige, todo espectador que paga su entrada merece que uno le presente la obra tal cual como ha llegado. Y el público que viene tres semanas después está pagando el mismo costo de entrada, por lo tanto también merece verla tal cual. No mejor ni peor, ni arreglada, ni corregida. Es una cuestión de ética. Al comienzo lo hice, arrastrado por esta cuestión de los procesos, pero hoy me parece falso, totalmente.

**Gustavo:** *Creo entender que en tu aproximación a la dirección y al teatro siempre hay como un texto disparador, que obviamente, por lo que dijiste, nunca montas fielmente. ¿Cómo aparece ese texto disparador? ¿Lo buscas, lo encuentras? ¿O, como decía Picasso, tú no buscas, encuentras?*

**Bruno:** Sí, tiene que ver generalmente, como te repito, con lo que me está ocurriendo. Siempre con mis relaciones personales, porque siempre he mezclado mi corazón, hígado, estómago con mis neuronas y los genitales. Aunque lo que me salga sea una mazamorra—que es un postre peruano. Siempre he mezclado todo con todo justamente a partir de los estados

difíciles o sublimes en los que me hallé, recurriendo a soltar todo en el teatro. Para ello recuerdo algunas obras que leí, recuerdo algunas piezas que vi, recuerdo algún texto que me comentaron mezcladas con mis anécdotas personales y recién a partir de ahí, me obsesiono con el tema para mi nuevo espectáculo—intertextualizar—que no tiene que ver con ningún título de alguna obra en especial ni ningún autor. Aunque generalmente realizo clásicos o clásicos contemporáneos, pero persistentemente sesgados con un tema de fondo que a mí me afecte personalmente.

**Gustavo:** *Cuando aparece un clásico que no es en castellano, ¿cómo enfrentas la traducción? ¿Te preocupa el tema de la traducción?*

**Bruno:** No, pero si hubiera la necesidad, tendría que recurrir definitivamente a traducirlo y luego a traducirme yo mismo (*Risas*.)

**Gustavo:** *Dices que trabajas mucho aquí en esta sala, que tiene una marcada disposición a la italiana, con plateas y escenario enfrentados. Cuando estás pensando en el proyecto de la puesta, ¿cómo opera ese pasaje del texto verbal al escenario? ¿Cómo aparece el diseño del espacio? ¿Te conforma este formato a la italiana, o también hay una búsqueda de que la temática—que has marcado como algo importante en tu trabajo—imponga una nueva relación especial o redistribuya lo que aquí tienes?*

**Bruno:** Habitualmente cada proyecto tiene su propio teatro. Pienso primero la obra, luego busco la sala adecuada para este tipo de montaje. Y obviamente recurro a la sala que pueda transformar según las necesidades de la puesta, que pueda soportar los cambios que demande la puesta, en lo posible, lejos de parecerse a una sala a la italiana.

**Gustavo:** *¿Qué tipo de trabajos haces antes de iniciar los ensayos?*

**Bruno:** Generalmente es un trabajo re-interpretación personal, de adaptación, concebida en tanto quiero siempre decir algo paralelo al texto, desde el texto, deconstruir el texto, reconstruir con el texto. Y te lo decía hace un instante, para mí la labor del autor termina en el momento en que termina de escribir y publicar su texto. La puesta en escena ya es otro género, otro espacio, ya no es literatura y por lo tanto el texto—y ojalá los autores lo puedan entender algún día—es apenas una parte del teatro. La música es otra parte, la danza otra, la historia, etc. Y toda la vida misma es parte del teatro. Sin embargo el autor exige ser puntuales con su texto. Siempre tengo que escuchar cosas como: “Bruno no ha respetado el

texto; está diciendo otras cosas que el texto no dice”. Pero, te repito, el texto es literatura y punto, ahí se queda. El que quiera leer el texto que lo haga, y haga su puesta en la cabeza. Pero la puesta por la que yo trabajo y en la que pongo tanto esfuerzo, es ésta, es la mía, y si la quieren ver, que vengan a verla, y si no, que se la aguanten. Por ello siempre escojo autores extintos y jamás les robo el crédito de su autoría. Y lo digo porque hay quienes adaptan una pieza atribuyéndose la dramaturgia, o realizan un intertexto de dos o más libretos, y por no mencionar a todos los autores, las acusan de propias.

**Gustavo:** *Me dijiste antes que te gusta decirles a los actores por dónde no deben ir o por donde tú no quieres ir. Ahora bien, ¿saben ellos adónde tú quieres llegar? ¿Conocen ellos desde el comienzo tus objetivos, tu proyecto, se los comunican, o prefieres que lo vayan adivinando, que lo vayan consensuando de a poco?*

**Bruno:** De arranque, los libretos que alcanzo a los actores, nunca llevan las acotaciones escritas. Quienes ensayan conmigo saben normalmente qué tipo de trabajo van a realizar, o por dónde voy a ir, que es una pauta intrínseca del teatro, que está en el inconsciente del actor, que es lo que siempre anhela procesar, pero que en otras puestas la dirección convencional, supeditada a las demandas de productos estandarizados, no les permite. Mi proceso de ensayos tiene tres etapas. Una es la parte literaria, respetar un texto que ya ha sido transformado y trabajar como una especie de textura sus inflexiones, entonaciones, connotaciones, así como las investigaciones a que nos obliga el tema, ya sean históricas (revisar otros libretos, por ejemplo) o conceptuales, en tanto acusan una posición político o religiosa, etc. Una segunda parte es forjar una construcción de acciones; que edifique una historia alterna, paralela, diferente, recurrente, puede ser otra historia, digresiva totalmente—que generalmente es lo que me gusta a mí—es decir, trabajar la literatura o el tema que ésta trata, por un lado, y que las acciones construyan otra dramaturgia, por otro lado. Y luego una tercera etapa que vendría a ser toda la parte estética, que también es simbólica, en cuanto a lo que va a decir la puesta en escena de modo visual.

**Gustavo:** *¿Cuándo consideras que una escena está terminada?*

**Bruno:** Pregunta difícil. Generalmente considero que la escena está terminada cuando a mí me ha convencido. Si a mí no me ha convencido,

no está terminada. Pero eso es relativo, porque una vez filmamos ensayos y un año después revisamos lo filmado junto al video de la obra ya en funciones, tal cual había salido. El resultado era de que un año después, me quedaba con lo grabado en los ensayos, pero yo ya los había transformado y no había vuelta atrás. (*Risas.*) Tiene que ver con mi estado de ánimo del día o de la semana. Eso que me llegaba de otra manera, lo hice transformar, y un año después con el tiempo y la distancia necesarios, me di cuenta de que el actor lo había conseguido, y muy bien. A veces uno daña el trabajo del actor, lo sacrifica o cambia, o lo transforma. Sin embargo, no me parece inválido, me parece justo porque la del director es la mirada de afuera, es la mirada responsable, y yo asumo la responsabilidad de lo que pongo en escena. Si no hubiera estado yo convencido, sentiría que sería un responsable a medias o un irresponsable. Habría que agregar que cuando hablo de la búsqueda de la verdad no condicionada, les pido a mis actores llegar a la veracidad teatral, aquella que convenza al espectador de que la escena es veraz sin ser verdad, quizá nutriéndonos del realismo o naturalismo, sin necesariamente llevarlos a escena como géneros o corrientes que den soporte al montaje, sino entendiendo la veracidad teatral como una actuación voraz, auténtica, genuina, intensa, contenida, desenfadada, fuerte, dulce y sarcástica. Veracidad en tanto voracidad.

**Gustavo:** *¿Como seleccionas el elenco?*

**Bruno:** Hago teatro con mis amigos. Para mis amigos (*Risas.*) Y por amigos. Nunca he hecho un *casting* de teatro para convocar actores; nunca he tratado de forzar, de llamar a alguien que pueda dar exactamente para el personaje. En cierta medida sí, con los amigos que tengo. Bueno, como soy amigo de medio teatro... (*Risas.*), es un poco más fácil. No, no soy amigo de medio teatro, estoy bromeando. Soy amigo de todo el teatro peruano (*Más risas.*)

**Gustavo:** *¿Tú sabes si hay actores que quieren o esperan trabajar contigo?*

**Bruno:** Esa última puesta de *Medea* trajo muchas opiniones gratificantes. Y entre ellas, muchos actores se aventuraron a decirme: “Oye, Bruno, ¿cuándo me llamas?” El resultado de *Medea* fue justamente *Las Dárdanos*, basada en *Las troyanas* y personajes de las diecinueve tragedias de Eurípides. Para hacerla reuní un elenco de dieciocho extraordinarias actrices de 45 a 60 años, todas ellas de gran trayectoria, de ese tipo de

actrices intensas, de escuela, formadas para actuar, cantar e interpretar en general. Como ves, ahora Eurípides me sirve por sus personajes femeninos.

**Gustavo:** *Gracias, Eurípides. (Risas.)*

**Bruno:** Por lo menos no reclama, ¿te das cuenta?

**Gustavo:** *Y tampoco va a tranquilizar o garantizar al crítico. Cuando digan que eso estaba o no en Eurípides, le van a preguntar: “¿Y Ud. como sabe?” (Más risas.)*

**Bruno:** *(Carcajadas.)* ¡Se tendrán que leer las diecinueve tragedias!

**Gustavo:** *¿Has trabajado autores contemporáneos, vivos, peruanos?*

**Bruno:** He trabajado dos textos de César de María, un cuento de Sara Joffré y tres investigaciones del antropólogo Santiago Uceda sobre la cultura prehispánica Moche y Chimú, llevados a escena a manera de ceremoniales o rituales turísticos teatrales con 120 y 180 personas en escena, eventos que codirijo junto a Sonia Rodríguez, de Trujillo, quien además de la dirección se encarga de la producción general.

**Gustavo:** *¿Y César de María iba a los ensayos?*

**Bruno:** La primera vez estaba yo bastante jovencito. Estábamos en Ecuador y él escribió un poco el texto para que yo pudiera actuarlo. Al momento de escribirlo, yo hice algunas improvisaciones, conversamos y se dio una especie de acción colectiva, con las acotaciones de la dramaturgia de él. Pero yo no la actué finalmente, la dirigí. Pero la dirigí con las pautas que él había dado, con lo que habíamos conversado. Años después sentí que él había manipulado un tanto para el producto final. Volví a dirigir una segunda obra de él para quitarme el clavo, o sea para supuestamente no ver a César dentro de las acotaciones, para no tener a César llamándome por teléfono o César previamente contándome cómo iba él a poner su obra. Simplemente recibí el texto, en algún momento le escribí un E-mail, no lo vi personalmente, no hablé por teléfono y salió un trabajo tan interesante como el anterior en Ecuador. Y esta vez más lindo todavía, con chicos con síndrome de Dawn, discapacitados, alteración mental, autismo, etc., que se presentó en el Teatro Segura y se repuso en el auditorio principal del Museo de la Nación, acompañándome en la codirección Rocío Ratto, la pedagoga de la Asociación de Artistas Especiales.

**Gustavo:** *¿César no se suicidó en el estreno?*

**Bruno:** Salió demasiado contento como para hacerlo.

**Gustavo:** *Cuando diriges, ¿tienes la misma relación con las actrices que con los actores?*

**Bruno:** La relación siempre está planteada de la misma manera, salvo algunas preferencias que tengo por las actrices, en tanto me gusta engreírlas más a nivel personal, porque justamente son ellas las que más ofrecen a nivel actoral. Fíjate que haciendo una revisión de los montajes que he dirigido, las mujeres siempre han sido las protagonistas o se han llevado la parte en mis puestas. Creo que la relación es la misma, ¿verdad? *(Risas.)*

**Gustavo:** *¿Cuál es la cualidad que tú necesitas que el actor tenga, sin la cual no puedes trabajar con él o ella, o bien ella o él no puede ser parte de tu proyecto?*

**Bruno:** La sensibilidad y la consecuencia. Son varias. La honestidad y sobretodo la frontalidad. La mayoría de los trabajos que yo he realizado siempre han desnudado al actor, no físicamente, sino desenmascararlo, quitándole una a una todas sus caretas hasta desnudarlo. Han tenido que decir y hacer acciones hasta personales. Siempre he tratado de convocar amigos con cierta frontalidad, que tengan la valentía de poder asumir el teatro, no como un espacio de espectáculo, sino asumir el teatro con compromiso, en el sentido de que también es uno el que se sube al escenario. Yo no creo en ese tipo de teatro en el que se dice “eso es del personaje, no del actor” o bien, “eso lo requiere el personaje”. Me parece una tontería, el teatro involucra a uno mismo. Y un buen actor es aquel quien logre transformarse, mutar, siendo otro en escena, al punto de no reconocerlo, pero siendo el mismo por dentro, entregándonos toda su experiencia de vida con total sinceridad.

**Gustavo:** *Desde el punto de vista de la formación del actor, ¿estas más ligado o interesado en que el actor tenga una formación con cierto método, con cierta escuela, por ejemplo Stanislavski o Strasberg? ¿O prefieres un actor que tenga una formación más orientada hacia la línea externa, la danza, la acrobacia, el trabajo físico?*

**Bruno:** Finalmente yo no tengo una formación ni stanilavskiana ni grotowskiana ni otra en particular. Tengo una formación de aquí y de allá. Un poquito de esto, un poquito de lo otro, como una receta de cocina. Mis actores provienen generalmente de diferentes formaciones y esto es lo

que me ayuda a enriquecer el espectáculo, porque hay actores que son solamente actores/cantantes y hay actores que solamente son actores / bailarines o actores/circenses. Siempre he tratado de capitalizar todas las experiencias y todas las virtudes del elenco hacia la puesta en escena.

**Gustavo:** *¿Has trabajado en algún proyecto con el método de la creación colectiva?*

**Bruno:** *El circo perejil* fue un proyecto de creación colectiva en todo el sentido de la palabra. Fui convocado por la agrupación Yawar celebrando su 30° aniversario. Fue un montaje donde asumí la dirección y la escritura del libreto, basado en ciertas improvisaciones que les iba proponiendo de a poco, así como también planteé la concepción estética y co-realizamos con el elenco toda la escenografía, vestuario, utilería de la escena, hasta el afiche mismo. *Mitos de fuego* de Teatro El Sol fue otra experiencia de creación colectiva en la que también participé, pero esta vez desde el lado actoral.

**Gustavo:** *¿Que rol tiene la disciplina durante todo el proceso de trabajo?*

**Bruno:** No creo en la disciplina. Creo en el respeto y creo en la amistad, en quienes puedan llegar a un espacio de trabajo donde todos nos vamos a confrontar. Tampoco creo en la palabrita “tolerancia”, en tanto supongo que sirve para quien se sube a un balcón y desde allí dice: “Yo te tolero”. ¿Y quién lo tolera a él? Prefiero hablar de la convivencia, de compartir, el teatro no es para mí una exigencia ni una tarjeta que tengo que firmar obligadamente para ganarme un sueldo mensual. A veces se escucha eso de “oye, llega a las 8 de la mañana y no puedes demorarte 10 minutos” o “tienes que aprenderte la letra para tal fecha”. No, no hay exigencias de ese tipo en mi proceso. Es un proceso en el que todos vienen y sabemos que somos amigos, sabemos que todo funciona por el cariño y la lealtad que nos debemos y cuando no funciona es porque estamos traicionando dicha amistad. Por eso yo hago teatro con mis amigos y cuando un amigo no está cumpliendo, es porque entonces no es tu amigo, y al no ser mi amigo tendría que decirle: “Corazón mío, lindo, precioso, amiga linda, bella hasta aquí nomás, hay otro amigo, pata, pana, compadre, hermano, que puede reemplazarte”. A veces las cosas se reacomodan y genial, continuamos. Es preferible reconstruir, rearmar, reconsiderar, o tender nuevos puentes con la misma persona, pero jamás perder un amigo.

**Gustavo:** *Te voy a hacer ahora una pregunta que no involucra tu trabajo como*

*director en particular, sino al teatro peruano en general. ¿Crees que en la conformación de elencos o en el tipo de trabajo teatral que se está implementando en Lima o en Perú, hay discriminación racial, sexual, política, religiosa?*

**Bruno:** Yo creo que hay ésas y otros tipos de discriminación, pero hay que hacer la salvedad que no solamente en Lima, sino en otras ciudades latinoamericanas también, aunque en Lima más que en todos lados (*Risas*). Más que una especie de discriminación, diría yo una resistencia de “sectores”, grupetes que se juntan para perpetuarse, para subsistir, por ende discriminan para salir en defensa de su propio sector. Gente que tiene la posibilidad de apoyar y a veces la obligación de licitar y/o convocar, pero no lo hace. Y esto es como un acto deliberado de discriminación. Por ejemplo, tenemos sectores al amparo de una universidad católica que, de hecho, uno supondría que discriminará a los que no lo son, teniendo en cuenta que son voceros de un cardenal como Cipriani, quien piensa que los derechos humanos son una cojudez, así como los sectores de los blancos y bonitos de la farándula, que son los menos en el teatro, pero en su mayoría reencauchados por la cirugía estética, o los grandes sectores vernaculares y/o populares que también intentan ocupar un lugar en la ciudad capital a pesar de que muchos de ellos vienen de rancias familias provincianas. Bueno, hablo de sectores, porque ya no son razas o clases, o grupos de poder económico o religioso, sino que muchos de ellos están integrados al margen de sus verdaderos lineamientos y, en su afán de monopolizarse, no dejan jamás de caer en la discriminación. Lo verdaderamente gracioso es que la mayor de las veces estos sectores están integrados por quienes no son de su mismo sector, condición social, económica, de color o de raza o, para ser graciosamente metafóricos: muchos no tienen el mismo pedigrí del grupo que integran, solo han sido asimilados y, sin embargo, son los que más lo defienden a capa y espada, quizá por no perder el status ganado o su seguridad económica o su nuevo roce social, sin darse cuenta que se han convertido en las mascotas de tal o cual sector. Por eso creo en mi independencia, de decir lo que pienso, hacer lo que quiero, plantear lo que me parece puedo aportar, no estar parametrado o presionado, de no crear ni responder a grupetes ni sectores que defiendan ciegamente planteamientos que no son auténticos. Legítimos o genuinos. Es la verdadera felicidad.

**Gustavo:** *La burbuja de la libertad.*

**Bruno:** Sí. Soy de los que no se hace problemas frente a lo estéril, a lo que no prospera, a los que te ponen trabas; voy creando un círculo personal donde tienen cabida todos los que quieran convivir y entenderse junto a mí. Si alguien me va cerrando la puerta, voy cerrando mi círculo, dejándolo afuera, y si finalmente me quedo parado solo sobre una sola loseta frente al mundo, no me interesa. Feliz, pero consecuente conmigo mismo.

**Gustavo:** *¿Qué tipo de valor es el que más exiges para tus puestas, el que más te exiges como director: la espontaneidad, la precisión, la coherencia? ¿Cuál es la cualidad que más te importa en el producto final?*

**Bruno:** Siempre apuesto a que sea técnicamente limpia, aunque muchas veces no se consiga porque no tengo las condiciones, no tengo la infraestructura, no tengo el presupuesto, no he convocado la gente idónea. Pero ésa es una de las condiciones imprescindibles: la limpieza técnica.

**Gustavo:** *¿En qué momento del proceso vas incluyendo a los técnicos, es decir la luz, la música, la sonorización, el vestuario, etc.? ¿Los vas trabajando desde el inicio o aparecen en un momento tardío del proceso, casi cerca al estreno?*

**Bruno:** Ocurre que normalmente yo siempre me ocupo de toda la parte técnica y estética en general. Los actores trabajan los ensayos desde el inicio del proyecto, pero es imposible que los técnicos hagan lo mismo frente a un colectivo. Los vestuarios y la escenografía los diseño y realizo yo completamente, salvo que se necesite hacer algo muy especial que se tenga que mandar a hacer y se paga por el trabajo. Estos están siempre listos aproximadamente tres semanas antes del estreno, tiempo prudencial para manejar la estética que propongo. La parte técnica normalmente recibe las indicaciones durante las dos últimas semanas del proceso, indicaciones que yo desde el principio he venido elaborando.

**Gustavo:** *La promoción, ¿cómo la organizas? ¿Ya tienes un formato?*

**Bruno:** La promoción se da a partir de crear el concepto de la obra, un *look* general que pueda ser además un elemento disparador. Por otro lado, la difusión es ya un trabajo conjunto, mío y de los actores, de los jefes culturales de las salas donde se presentan los espectáculos. No tengo fórmulas ni formatos establecidos, cada proyecto es diferente.

**Gustavo:** *¿Cómo funciona la prensa?*

**Bruno:** Se envían las gacetillas por mail o courier; se les envía fotos o resúmenes de videos, en el caso de los programas televisivos que difunden teatro. Se solicita entrevistas radiales, etc. pero todo eso no es garantía—por lo menos aquí—de que se promocióne o difunda tu trabajo, pero cuando tu elenco no está compuesto de la farándula, o no pertenezca al ya institucionalizado chollywood. Y más grave aún cuando cierto sector de poder puede pagar las notas periodísticas. No hablo de los anuncios o propagandas publicitarias, porque ello depende de la producción, auspicios o dinero que maneje cada puesta en particular, sino de algunos sectores que pueden ser accionistas de determinados medios, tanto televisivos como prensa escrita, acaparando todos los titulares y manipulando la opinión pública de los espectadores de teatro, lectores de periódicos y hasta televidentes, lo que parcializa la objetividad del arte contextual de un país y su época. Sin embargo, el teatro—aunque no lo queramos—es un arte elitista. Claro que responde a un elitismo contemporáneo, en tanto van al teatro quienes gustan de él, quienes se cultivan como espectadores teatrales, sin depender de su raza, color, situación social o incluso económica, ya que muchas veces se hacen funciones gratuitas o de cinco soles, que equivalen a un dólar y medio. Y este público, aunque minoritario, por el que muchos directores trabajamos consecuentemente, ha asumido ya su rol de decidir qué montajes valen la pena y cuáles no. Más allá de quienes intentan monopolizar el arte infringiendo la ética misma del espectáculo por temor a que se les pise los talones.

**Gustavo:** *¿Cómo te ha tratado la crítica en general?*

**Bruno:** Todos los críticos han escrito favorablemente sobre mi teatro, creo que responde solo a una feliz coincidencia, entre ellos Hugo Salazar del Alcázar, Silvio de Ferrari, César de María, Sara Joffré, Mary Soto, Mihaela Radulescu, Alfonso La Torre, Luis Paredes y Santiago Soberón. La mayor de las veces casi todos ellos han escrito simultáneamente por su lado, sobre cada trabajo que he estrenado. Ahora bien, yo no tengo una idea clara de la crítica profesional, pero son líderes de opinión pública, encabezan la crítica, el comentario, la investigación, la crónica con una permanencia superior a los 10 años en el país. Mientras por otro lado, hay divulgadores ocasionales que escriben o propagan ciertos productos de

moda sin mayor análisis ni interpretaciones o sesudas reconstrucciones que decodifiquen los espectáculos y lleven a la platea un artículo por lo menos interesante, simplemente voltean las notas de prensa. Y precisamente son ellos los que nunca se ocupan de mi trabajo. Alguien dijo por ahí que no alcanzaban a entenderme, y yo les respondo “porque no son público cultivado en el teatro, no tienen competencia como espectadores, son solo oportunistas en tanto en sus manos muchas veces está la difusión masiva del teatro”. Contrariamente a ellos quiero mencionar de modo especial a Mary Soto, con quien me une compartir el comité editor de una de las revistas más importantes como lo es Textos de Teatro Peruano. Esta fraternal relación entre crítica y dirección se ha venido cultivando durante 10 años consecutivos, a lo largo de confrontarnos con cerca de una veintena de mis espectáculos donde muchas veces ha acompañado los procesos de ensayos, realizando la crónica e investigación de mi teatro. Y esa precisamente es una particularidad mía, siempre convoco a un crítico o investigador a que pueda acercarse a los ensayos finales durante las tres últimas semanas y, a partir de esa vivencia, le pido que escriba un artículo que se imprime sobre la marcha en el programa de mano o en el afiche.

**Gustavo:** *¿Por qué crees que hay más directores que directoras?*

**Bruno:** Fundamentalmente porque no hay una escuela de dirección y la mujer hace de ellos un requisito indispensable. Me parece que es más formal debido a los condicionamientos sociales. Alguien decía que la mujer está condicionada a vestir faldas, a usar tacones, a hablar con una voz fina y aguda, a ser el adorno de la sociedad. Con ello vuelvo al tema de la tipificación del sistema. El hombre se hace director a la fuerza, a contramano, por accidente, por necesidad o incluso porque no tiene otra alternativa al ser pésimo actor (*Risas*). El hecho de que se apropie de la dirección deviene también de la idea patriarcal de que el hombre se asume lúcido, inteligente, racional, mientras el lado de la mujer es más intuitivo (que les sirve para resolver las escenas al actuar), más maternal (para la crianza del personaje), es más tierra (como para poner la fuerza necesaria), es fertilidad (ofreciendo constantes y múltiples materiales dramáticos). La mujer en el Perú generalmente es tan buena actriz—cosa que el hombre no puede—que ha decidido, creo, inconscientemente quedarse en ese plano. Esto no es una regla. Porque hay pocas, y son directoras muy

talentosas.

**Gustavo:** *Finalmente, ¿hay alguna pregunta que siempre has deseado que alguien te haga y nunca te han hecho, en cuanto a la dirección?*

**Bruno:** No. Fíjate que ya me han preguntado de todo, he dicho de todo y por supuesto también ya he hecho de todo. (*Risas.*)

**Gustavo:** *Ha sido un placer conversar contigo. Te agradezco mucho esta entrevista y la posibilidad de hacerme conocer la sala de la Alianza Francesa de Lima.*



## ENTREVISTA A ALBERTO ISOLA<sup>7</sup>

*Realizada en el Hotel Libertador, de San Isidro, Lima,*

*el 19 de julio de 2002, de 20 a 22:30 hs.*

**Actor y director de extensa y brillante trayectoria nacional e internacional. Además del teatro, ha incursionado también en el cine y la televisión. Ha realizado conocidos montajes de las obras de Shakespeare y también se ha encargado de la regia de varias óperas. Actualmente es profesor de teatro en la Universidad Católica.**

**Gustavo:** *Gracias por aceptar esta entrevista y acercarte hasta aquí. Me gustaría que me contaras cómo llegaste a la dirección teatral.*

**Alberto:** Yo llego a la dirección a los quince años. Yo estudiaba en un colegio norteamericano de sacerdotes, aquí en Lima, y cuando estaba en cuarto de media, a los quince años, en el 68, viene un sacerdote que se llamaba Paul; él fue la persona que me inició en todo esto. Acaba de morir hace un par de años. El fundó el club del teatro. Yo no había visto nunca teatro. Había visto títeres, pero no teatro. Y me llamó porque yo era un chico muy retraído y me gustaba mucho leer. Pensó que me podía interesar. Y fue literalmente un amor a primera vista. Vi un ensayo y dije: “esto es lo que quiero hacer toda mi vida”. Y fui su asistente. Montamos una obra de Peter Shaffer—que es este dramaturgo inglés que escribié *Amadens*. Se trataba de una obra sobre Pizarro y Atahualpa, escrita por Shaffer y que se llamaba *The Other Hand of the Sun*. Fue muy interesante. Pusimos música de Jimmy Hendrix, por ejemplo. Y allí ya no me quise despegar más. En el 69 él tiene que regresar a los Estados Unidos y me deja a mí a cargo de la dirección y montamos, muy ambiciosamente, una obra de Jean Anouilh que se llama *Becket*, edulcorada, cortada, etc. Fue un espectáculo que se hizo dos fines de semana con muchísimo éxito, hubo mucho público, y ahí empecé a interesarme cada vez más por la dirección. Luis Peirano vio más tarde, en los 70, una versión que yo hice—ya en la universidad, salido del colegio y con los chicos del colegio—de *El señor de*

---

<sup>7</sup> Esta entrevista no ha sido revisada y corregida por Alberto Isola.

*las moscas*, de William Golding. Yo era bien ambicioso, como te das cuenta. Yo hice la versión y dirigí la puesta. Y a él le interesó mucho mi trabajo, después me dijo que era talentoso, y me invitó a trabajar con él. Formé parte de su equipo de trabajo en el TUC. Esto fue ya en el 70-71 y quise estudiar dirección y no había dónde hacerlo. Tenía también problemas con mi familia, que se resolvieron bastante rápido. Mi familia es de origen italiano y en este momento me parecía que Italia era el lugar indicado. Estaba además el Piccolo Teatro de Milán, donde se hacía mucho Brecht, estaba Strehler, era perfecto. Me informé que existía la escuela de teatro del Piccolo Teatro de Milán, que era gratuita—porque era una escuela municipal—y me fui para allá. Cuando llegué, me topé con que los cursos de dirección eran durante tres tardes a la semana—casi nada. Hice dos cosas muy importantes: la primera es que me metí en el curso de actores en la mañana; yo actuó mucho también, a veces actuó más que dirijo. Pero sobre todo me colé a ver todos los ensayos de Strehler, *El Rey Lear*, *La Opera de tres centavos*, *El Campiello*, *El jardín de los cerezos*. Y estuve dos años ahí. Recibí mucha información, vi muchas cosas. Strehler fue siempre una imagen muy fuerte para mí. Terminé la escuela con muy altas notas dos años después y no sabía ni cómo empezar. Yo pensaba: “al día siguiente voy a sentarme frente a un grupo de actores y no sé por dónde empezar”. Porque todo era muy empírico ahí; es un cliché, pero como todos los clichés, tienen algo de cierto: todo era muy sobre el momento. Strehler era un hombre genial, pero que funcionaba también a un nivel empírico. Por un lado, era de una gran verticalidad y, por otro lado, tenía como intuiciones, además de un gran estudio del texto. Para mí era el director perfecto y lo fue durante muchos años, como una imagen muy clara. Era un director dictatorial—en todos los sentidos de la palabra—pero era un hombre que manejaba, creo que como pocos, todos los lenguajes del escenario. Pienso que aprendí mucho más sentado, viéndolo trabajar, que estudiando propiamente. Luego me fui a Londres llevado por un aviso en una revista que me gustaba mucho y que se llamaba *Theater Quarterly*, que ya no existe, que decía Drama Center London, President Peter Brook, que era otro nombre que me apasionaba. Y vi su montaje de *Sueño de una noche de verano* y me dije: “éste es el lugar”. Estuve tres años en el Drama Center estudiando dirección en una especialidad que ya desapareció, lamentablemente, pero que ha formado muchísimos directores en América Latina y en todo el mundo. Durante esos tres años tuve una

formación muy sólida a nivel de dirección, la que esperaba. El Piccolo me dio la adicción, que sigo manteniendo. Pero el Drama Center me dio una maravillosa técnica, muy completa, muy detallada, que combinaba lo mejor de un entrenamiento clásico con las nuevas corrientes. De ahí volví a trabajar aquí en el 78. La última experiencia a nivel de formación que ha sido importante para mí fue en 1981, cuando recibí la invitación—gracias a Mario Delgado, que es muy amigo mío—para que fuera a trabajar en un taller, una especie de Workshop dirigido por Eugenio Barba, que se llamaba el ISTA—International School of Theater Anthropology. Trabajamos la famosa—digo “la famosa” porque fue después “la más famosa”—edición de Voltaire en Italia, donde estuvimos casi dos meses trabajando juntos. Para mí eso fue también una revisión muy importante. Eugenio nos dividió entre actores y directores. Yo fui como actor, pero me di cuenta que no era lo que más me interesaba en ese momento y me permitió seguir su trabajo como director. Y eso fue muy importante. Estas han sido las vertientes de mi formación.

**Gustavo:** *Antes de dirigir ¿habías también actuado?*

**Alberto:** No, es al revés, tú sabes que eso es curioso.

**Gustavo:** *A lo largo de toda tu carrera como director, ¿qué crees que es lo fundamental que aprendiste para definir el rol del director?*

**Alberto:** Lo que más aprendí en la escuela fue a interpretar un texto, a leer un texto en todo el sentido de la palabra, a poder trasladarlo al escenario, pero no aprendí lo que después aprendí con la experiencia—que creo que es fundamental—que es el trabajo con los actores. Por más que nos daban clases de eso y se conversaba, no lo aprendí en la escuela. Creo además que eso me fue cambiando porque yo tenía una idea de director—que mantuve hasta los años 80—como este creador único, un poco como Strehler. Entonces yo decidía todo, y me era muy difícil a veces trabajar con los actores, porque me cerraba mucho. A veces sentía—lo que les pasa a muchos de los directores en algún momento—que los actores eran como personas que molestaban, no como personas que te ayudaban a hacer el espectáculo. Como te dije antes, creo que lo que más aprendí en Italia fue a partir de Strehler, que fue un gran maestro de los diversos lenguajes de la representación; hasta que no lo vi trabajar, no comprendí lo de la música, lo de la luz, de la escenografía. Por otro lado la investigación del texto también, porque Strehler era muy cuidadoso. Y en

Inglaterra, como comprenderás, fue eso lo que más me enseñaron: aprender a leer realmente un texto, aprender a manejar el texto en el espacio. Pero el trabajo con los actores, que ahora considero que es probablemente lo fundamental, lo fui aprendiendo a lo largo en mi carrera y creo que, en ese sentido, mi experiencia como actor ha sido fundamental.

**Gustavo:** *¿Crees que tienes un estilo o una marca personal en tus puestas?*

**Alberto:** Sí, creo que sí. Ha ido variando. Hay como dos líneas. Te puedo hablar de dos espectáculos que acabo de hacer, donde creo que está muy claro. Lo primero es el *Hamlet* que hicimos en el 2001, que era un espectáculo muy complejo, donde había video, donde había música, donde había una adaptación de ese texto al mundo cercano al nuestro. Era un espectáculo cerrado, perfecto; era bastante perfecto en lo técnico, y creo que a nivel actoral también, muy esencial, muy duro. Ese es un lado de mi trabajo. Y, por otro lado, después hice *Pinocho*. *Pinocho* fue una adaptación de la novela de Carlo Collodi, que no tiene nada que ver con Walt Disney, y que es una novela muy interesante. Ese espectáculo lo hice íntegramente basado en las improvisaciones con los actores; era un espectáculo en el que lo único que había eran pequeños objetos cotidianos que se transformaban en distintas cosas. Creo que oscilo entre ambos polos: a veces hago cosas muy cerradas, muy marcadas, muy definidas y muy oscuras. A veces hago cosas como *Pinocho* donde hay un elenco muy grande. Creo que son las dos líneas.

**Gustavo:** *¿Qué género es el que más te gusta o el que, por algunos motivos, más te gusta dirigir?*

**Alberto:** Hasta hacer este *Pinocho*, no me había dado cuenta que una de las pasiones que tengo—que ahora además es el siguiente espectáculo que voy a hacer—es el teatro para niños. Es una cosa que me ha apasionado siempre. Algunas de las mejores cosas que dirigí han sido espectáculos para niños. ¿Por qué? Es muy curioso. Porque creo que es justamente un género que te plantea esta posibilidad de juego. Pero como te he dicho, he ido cambiando. Yo siempre he tenido una pasión muy grande, y todavía la tengo, por el teatro latinoamericano. Y muchas de las cosas que he dirigido han sido obras latinoamericanas, contemporáneas o clásicas, nuestras también. Eso es una línea importante. Creo que la comedia, o la

tragicomedia o el grotesco, es algo que me viene más cerca. Pero hace cuatro años hice un Shakespeare y acabo de hacer otro Shakespeare y fue también para mí un cambio. Creo que me gustan las obras que combinan los diversos lenguajes, creo que me gusta jugar mucho con la sorpresa, pero—sin miro a lo largo de todos estos años—pienso que la comedia, sobre todo el humor negro y el grotesco, han sido las cosas que más me han marcado.

**Gustavo:** *¿Cuál de las artes ha influido más en tu trabajo: la pintura, la música...?*

**Alberto:** La música. Yo siempre quise ser músico. No lo fui por cosas tontas. Hasta que yo no encuentro la música del espectáculo, yo no puedo empezar a ensayar. Necesito saber, no cuál es la canción, sino que la música es de tal época o éste es el tipo de instrumento o no hay música, por ejemplo. Después, la pintura. Creo que son las dos cosas. Trabajé mucho con Mirella Carbone, que es una excelente bailarina y una coreógrafa—que ahora no está aquí en Lima, y es una lástima que no la puedas entrevistar. Ella hace espectáculos que mezclan mucho el teatro con la danza. Hace muchos años que trabajo con ella y creo que su influencia también ha sido muy grande. En ese orden te diría: la música, la pintura y la danza.

**Gustavo:** *De alguna manera ya me has nombrado algunos directores a nivel internacional, como Brook o Strehler, que te han impactado. Me gustaría saber qué directores te han interesado a nivel nacional y regional latinoamericano.*

**Alberto:** A mí me marcó mucho Sergio Arrau. Sergio Arrau es un director chileno, que todavía vive, el otro día estaba con él, quien hizo en los años sesenta, cuando empecé a ver teatro, dos espectáculos que me marcaron muchísimo: *La noche de los asesinos*, de José Triana, y una versión de *Marat / Sade*, de Peter Weiss. Y Roca Rey, que era un poco nuestro director más clásico. A nivel latinoamericano, no he podido ver muchas cosas, pero a nivel de teoría o de imágenes, creo que Enrique Buenaventura era una imagen muy fuerte, el más fuerte de todos, en todo caso.

**Gustavo:** *¿Cómo procesas las innovaciones? ¿Viajas? ¿A través de videos? ¿Investigas mucho?*

**Alberto:** Lamentablemente, no viajo tanto como me gustaría, pero sí soy muy curioso. Creo que ésa es una cosa que me ha ayudado mucho. La televisión y el cable es siempre una fuente de información. Trato de estar

muy al día. Tengo una gran pasión por la literatura dramática, por la literatura en general. Siempre leo muchas cosas nuevas, quizás por ahí es donde más recibo influencias, por las nuevas obras. Estoy suscrito a algunas revistas, pero sobre todo el cine es una cosa que me marca mucho.

**Gustavo:** *¿Enseñas también?*

**Alberto:** Enseño también. Eso es importante porque uno de los cursos que dicto en la universidad se llama “Tendencias en el teatro contemporáneo” y es una revisión de todas las vanguardias, desde el naturalismo hasta ahora. Y eso me fuerza a estar actualizado. Pero no veo todo el teatro que me gustaría ver. Eso sí es un problema.

**Gustavo:** *¿Hay alguna obra que siempre soñaste con dirigir y que por diversos motivos nunca pudiste hacerlo?*

**Alberto:** *Hamlet* ya pasó; *Hamlet* era una. *Pinocho* era la otra. A la que ahora estoy dándole vueltas y tengo conmigo hace muchos años es *Ña Catita*. *Ña Catita* es una obra costumbrista de Manuel Asencio Segura, una obra nuestra escrita en 1845. Es un texto que me da muchas vueltas porque yo ya he hecho un trabajo sobre uno de nuestros autores costumbristas que se llamaba Leónidas Yerovi. Hice varias obras, todas las que escribí, que en realidad eran tres, chiquitas. Nosotros no hemos hecho un trabajo de revisión demasiado profundo con nuestros clásicos—yo los llamo clásicos. Y ésta es *la* obra que creo que valdría la pena, la tengo en mente, la estoy estudiando desde hace mucho tiempo, creo que es un texto muy interesante, es un texto que pone al costumbrismo al borde del abismo, además. Probablemente la dirija el próximo año y es realmente la obra que me gustaría hacer.

**Gustavo:** *¿Escribes teatro?*

**Alberto:** No.

**Gustavo:** *¿Has dirigido y actuado en el mismo espectáculo?*

**Alberto:** Sí, por razones coyunturales, nunca por razones de decisión estética o artística.

**Gustavo:** *¿Tuviste dificultades?*

**Alberto:** Muchísimas. Lo que pasa es que yo siempre trabajo con un mismo grupo de personas. Nosotros venimos del teatro de la Universidad Católica, el TUC, el grupo Ensayo, en el que está Luis Peirano. Entonces todas las veces que me he dirigido, yo lo he hecho con alguien al lado, como Gianfranco Obrero, por ejemplo, que es un actor muy bueno nuestro, compañero mío, amigo desde que teníamos 15 años. Por ejemplo *La nona*, de Roberto Cossa, yo la dirigí y actué. Pero, claro, era fácil dirigirla, porque la señora ésta estaba sentada todo el tiempo, entonces podía ver a los demás. Gianfranco Obrero me dirigió a mí cuando hicimos *Ardiente paciencia*, de Skármeta. La puesta la planteamos entre los dos, pero él dirigió a los actores, me dirigió a mí. Cuando hice *Quíntuples*, Luis Rafael Sánchez, trabajé con un director al lado, pero no lo quiero volver a hacer más. No me parece una buena idea. Creo que pierdes una posibilidad de tener otra perspectiva.

**Gustavo:** *Cuando diriges un clásico, ¿cuál es tu aproximación, especialmente cuándo es un texto que ha sido traducido? ¿Cómo te manejas con las traducciones, las revisas, las mandas a hacer...?*

**Alberto:** Yo hablo inglés, francés e italiano. Cada vez que he hecho una obra en estos idiomas, la traducción la he hecho yo o la he revisado. En el caso de Shakespeare, que son los dos clásicos que he dirigido, revise muchas versiones; normalmente ensayaba con casi ocho libros sobre la mesa y la versión la íbamos haciendo en el escenario. Es posible que al final, cuando uno veía el espectáculo, pensara que era un poco desigual, o unas cosas quizás se han debido ajustar, pero yo prefería eso. Prefería irlo leyendo con los actores, trabajamos con el original y con las traducciones. Soy muy cuidadoso con los textos, y creo que esto viene de mi formación inglesa.

**Gustavo:** *Además de cuidadoso, creí entender que en el Hamlet usaste videos, es decir, que en cierto modo actualizaste algunas cosas. ¿Recurre frecuentemente a lenguajes que actualizan el texto para el espectador? ¿Cuál es tu relación con el texto? ¿Lo respetas, lo cortas, lo subviertes, sacas tus propios textos...?*

**Alberto:** El primer texto clásico grande que dirigí fue *Noche de Reyes*, de Shakespeare, que llamamos *Como te dé la gana*, que es una mezcla de *As You Like It* y *What You Will* (que son las dos traducciones). Corté muy poco. Al haber estado en una escuela en Londres, el acercamiento que la escuela tenía a Shakespeare es el mismo acercamiento que Brook tiene a

Shakespeare. La idea de un teatro de Shakespeare ambientado en el siglo XVI, con el vestuario del siglo XVI, nunca ha pasado por mi mente. No por una cuestión de necesariamente tener que modernizar el texto—me parece que eso va en contra de la esencia de Shakespeare, que es este juego y esta mezcla. Hicimos *Como te dé la gana* ambientada en un lugar que podría ser Santo Domingo o que podría ser Cuba en los años 40, con la música de Lecuona, etc, porque yo sentí que ése era el mundo de esa obra para mí, donde se hablaba de música, se hablaba de amor, donde había mayordomos, donde había naufragios. Y a ese nivel cambié cosas, pero no corté demasiado. En *Hamlet* corté muy poco. *Hamlet* fue un caso muy divertido porque en la primera lectura el texto duraba una hora y media, porque lo había cortado tanto. Fuimos poniéndole el texto de vuelta y esa obra duró finalmente tres horas. Creo que dentro de eso soy muy respetuoso al espíritu de la obra.

**Gustavo:** *¿Qué es lo que más te gusta y lo que menos te gusta en el trabajo del director?*

**Alberto:** Me gustan mucho los ensayos, sobre todo los primeros ensayos. Me gusta mucho ir construyendo la obra, todas las fases que da el trabajo de mesa, hasta los ensayos generales. Los que menos me gustan son los ensayos técnicos y los ensayos generales, porque tenemos un problema muy grave aquí. No creo que sea solamente aquí, pero aquí las cosas técnicas tienen que hacerse siempre muy tarde y muy apuradas. Yo tengo una particular obsesión por las luces, por el sonido, por la precisión y sufro muchísimo. Y siempre llevo atrasado; mis ensayos, además, terminan a las seis de la mañana, cosa que nunca debería hacer uno por los actores, y ése es el momento que más detesto en el trabajo. Pero no porque no me gusta ese trabajo, sino porque las condiciones a veces son muy difíciles y creo que esto es general.

**Gustavo:** *Esto es general. En los Estados Unidos es igual o peor, porque tenemos la dificultad, que no sé si tienen aquí, de no tener acceso a la manipulación de los equipos. En los Estados Unidos, al menos en el campo universitario en el que yo me manejo, resulta imposible, por ejemplo, que yo me sienta a tocar los botones de las luces. Yo tengo que explicarle todo a una persona, un día antes del estreno, a alguien que no ha participado en los ensayos, lo que yo quiero. Y no siempre me entiende y no siempre está dispuesto, amén del tiempo que pierdo, cuando yo podría, muy sencillamente, hacerlo en un segundo desde la cabina.*

**Alberto:** Déjame contarte cuáles son los problemas para mí. Strehler iluminaba sus espectáculos como poca gente que yo haya visto jamás. Y yo he visto muchos ensayos de Strehler y sus ensayos de luces duraban tres días. Hasta que encontraba la luz perfecta. Entonces yo tenía esta obsesión en mi mente y por esto me chocaba con tantos problemas.

**Gustavo:** *¿Tienes ya un espectador que te sigue, que va regularmente a tus espectáculos?*

**Alberto:** Sí. Pero he tenido una relación muy problemática con mi espectador. En los años 90 yo tomé un teatro, el teatro Larco, que está en Miraflores; lo manejé durante seis años, con muchas dificultades. Allí hicimos cosas como *La nona*, *Ardiente paciencia*, *Simón* de Isaac Chocrón, muchas obras latinoamericanas. Pero de repente hice dos cosas que pusieron a todo un sector del público en mi contra. Una fue una obra inglesa de Caryl Churchill—que es una dramaturga británica—que se llama *Cloud Nine*, y nosotros la llamamos *Séptimo cielo*. Era una obra sobre la sexualidad, que a mí me pareció una obra de los 70, pero que aquí fue un escándalo con protestas; la otra fue cuando dirigí *Números reales*, de Rafael Dummet, que es una de nuestras grandes obras de teatro, de un joven dramaturgo, una obra muy violenta, muy interesante. Nunca he tenido problemas graves, salvo esa vez que hice *Séptimo cielo* y me pasaron una carta, etc. Ahí el público se dividió en dos por cuestiones básicamente cronológicas, los mayores y los más jóvenes. Pero ahora creo que mi público cambia porque, por ejemplo, el público mayoritario que vino a ver *Hamlet* estaba compuesto por jóvenes, era un público muy joven. Hay como un público que siempre me sigue, pero que no me perdona ciertas cosas, y creo que hay un público joven que está empezando a seguirme.

**Gustavo:** *La figura o el perfil del espectador, de ese espectador tuyo, ¿aparece, lo tienes presente durante el proceso de trabajo en un proyecto, desde el principio del proyecto?*

**Alberto:** Sí. No un espectador específico—como alguien, por ejemplo, que no va a entender—pero lo tengo en cuenta, sobre todo, por cuestiones de claridad muchas veces. Es un chiste que no sé dónde nació, pero siempre hablamos de la señora gorda que está en la tercera fila. Eso sin ningún paternalismo, pero esa señora gorda para nosotros es el espectador que no tiene mayor información y que ve esto, el espectador promedio. Me interesan sobre todo cuestiones de comprensión escénica.

No necesariamente que tenga que conocer las ideas, no creo haber nunca simplificado nada para que el público, entre comillas, lo entienda, pero sí a veces a nivel de narrativa trato de ser muy claro.

**Gustavo:** *En general, en tus proyectos, en tus puestas, ¿qué es lo que más te interesa: entretener, instruir, alienar, impactar, iluminar, descubrir...?*

**Alberto:** Remover, eso es lo que me gusta hacer. Remover, no necesariamente en una manera agresiva ni mucho menos. Me gustaría que le pasara al espectador lo que a mí me pasa cuando voy a ver una obra de teatro o una película que me gusta. Que son las que me dejan muy inquieto. Nunca tranquilo. Me dejan lleno de preguntas, de dudas, a veces de sentimientos encontrados. Creo que esto es lo que más me interesa hacer. La diversión me parece fundamental. Cuido mucho este aspecto; pienso mucho siempre en que haya algo que cualquier espectador pueda ver. Siempre trato que este espectador, sea quien sea, vea el espectáculo y pueda tener algún tipo de conexión con lo que está viendo.

**Gustavo:** *Cuando has llevado el espectáculo a un festival, a otra sala, a la provincia, ¿qué es lo que más te ha preocupado? ¿Tienes ciertas exigencias mínimas o te adaptas a lo que hay?*

**Alberto:** Como director la única experiencia de una obra mía que haya viajado ha sido *Pinocho*, que se estrenó en Cajamarca, que es en la Sierra del Norte. Pero el montaje estaba pensado para eso: yo pensé el espectáculo desde el comienzo como un espectáculo que pudiera ser transportable y se pudiera hacer en cualquier sitio. Sobre todo porque *Hamlet* era no transportable, porque había, entre otras cosas, una mesa de billar que entraba y salía. Ahora ya ciertos espectáculos los concibo como fácilmente transportables. Nunca he viajado con un espectáculo. He viajado como actor, por ejemplo con *¡Ay, Carmela!*, que es un espectáculo donde somos solo dos actores y no hay nadie más, o *Acto cultural*, de José Ignacio Cabrujas, donde no había muchas cosas que transportar tampoco.

**Gustavo:** *¿Has dirigido la misma obra en dos etapas distintas de tu carrera?*

**Alberto:** Sí. Yo tengo una experiencia muy curiosa. La obra se llama *La conquista del Polo Sur* y es una obra de un autor alemán contemporáneo que se llama Manfred Karge. Es una historia larga, pero te la voy a abreviar. Yo descubrí el texto en un libro donde había otro texto que me interesaba. Es un texto muy curioso que habla de una serie de jóvenes

desempleados en Alemania, que están en una situación terminal y que para sobrevivir deciden repetir jugando y haciendo teatro la historia de la conquista del Polo Sur, en la azotea de la casa de uno de ellos, donde las sábanas son el hielo. La he dirigido aquí, la he dirigido en el Teatro San Martín de Buenos Aires y la he dirigido con el grupo actoral Ochenta en Caracas. Y la volvería de dirigir una vez más.

**Gustavo:** *¿Y ha cambiado?*

**Alberto:** Sí, muchísimo. Sobre todo porque los personajes son jóvenes, entonces, por más que estaba ambientada en una Alemania un poco teatral, no era una Alemania exacta, mantuve los nombres en alemán, pero el lenguaje, las características que cada actor les dio a los personajes, cambió muchísimo.

**Gustavo:** *¿Y la puesta?*

**Alberto:** Fui cambiando. Aquí fue una versión muy esencial; la hice sin escenógrafo, en un espacio vacío. En Caracas y sobre todo en Buenos Aires trabajé con dos escenógrafos, que creo que le dieron otra visión a la obra pero no sé si era tan interesante como cuando se hacía en el espacio vacío. Sigue siendo una obra que me interesa muchísimo y me gustaría volverla a hacer. Pero, efectivamente, las puestas eran diferentes. Había cosas que se parecían, pero como trabajo con los actores improvisando mucho, era imposible que los actores no le pusieran energía.

**Gustavo:** *¿Trabajas o has trabajado con productor?*

**Alberto:** Productora. Aquí los productores son productoras, no hay productores. Y son muy buenas productoras. He trabajado con varias. Para mí la figura de la productora, en este caso, o del productor es fundamental. Porque sobre todo no solamente es para mí la persona que te ayuda a plasmar lo que estas haciendo, sino que es un interlocutor fundamental. Y acerca de todo: de cómo ver el espectáculo, de cómo siente que el público lo va a recibir, de cómo ve a los actores. Yo nunca he visto a la productora como una persona ajena a mí, distante de mí, sino como una persona muy, muy cercana.

**Gustavo:** *¿Hay algún tipo de planteo sobre exigencias mínimas que tienes con la producción?*

**Alberto:** Sí. Yo soy muy malo con todas las cuestiones prácticas. Así que, por un lado, me gusta que resuelva eso; pero, por otro lado, también tiene que ser una persona cuya visión del trabajo no sea solamente marketing o comercial, sino también artística. Si no, todo se torna muy difícil para mí. He trabajado durante siete años con la misma productora y desde hace cuatro años con otra productora y probablemente voy a seguir trabajando con ella. Y además porque siento que es, una vez más, la relación que había entre Giorgio Strehler y Paolo Grassi en el Piccolo Teatro. Paolo Grassi era el productor pero también la persona que sabía de teatro, que tenía una visión artística y no solamente de producir.

**Gustavo:** *Tengo entendido que trabajas y has trabajado en instituciones oficiales. ¿Has trabajado en grupos que se autogestionan, grupos independientes?*

**Alberto:** He pasado por grupos como Quinta Rueda, con Ruth Escudero; el grupo Ensayo, con Luis Peirano; Umbral, que fue un grupo que fundé yo. He pasado por todas las formas de autogestión, he saboreado más lo bueno de eso. También he trabajado para instituciones como la universidad; en este momento, además, la Universidad Católica es probablemente la gran responsable de mucho del teatro que se hace ahora en esta ciudad. Actualmente trabajo para la universidad. Y claro, extraño algunas cosas de lo otro, pero también reconozco que me gusta mucho la idea de la continuidad que te da una institución como la universidad, sobre todo en un país como éste donde no hay ningún tipo de apoyo estatal, donde si tú quieres hacer una obra de teatro, tienes que conseguirte tú mismo los medios, como sea. A veces, si haces una obra inglesa, el Consejo Británico te apoya, o a veces hay una institución como, por ejemplo la Telefónica, que te apoya, pero no hay ningún tipo de apoyo estatal. La única experiencia que tuve con una entidad oficial fue una pesadilla y fue en el Teatro San Martín de Buenos Aires. La experiencia en sí fue linda, pero el hecho de chocarme con lo que era y es ese teatro, tan respetable por supuesto, con su burocracia especialmente, fueron para mí cosas tremendas. Esa fue la única vez que he rozado algo semejante, me pareció terrible y no lo volvería a repetir jamás.

**Gustavo:** *Has dicho que has trabajado Pinocho con muy pocos elementos. Aun cuando tienes la posibilidad de trabajar en la Universidad Católica o de tener una productora, me gustaría preguntarte qué piensas del teatro "pobre". ¿Crees que es una estética en América Latina, o una determinación, una especie de fatalidad?*

**Alberto:** Creo que es un poco de todo. Mira, *Hamlet* era un solo espacio, una especie de prisión gris donde entraban algunos objetos. Déjame decirte que soy muy austero. En parte por convicción, en parte por enseñanza, pero también en parte porque creo que lo mejor que puedes hacer en una aldea como la nuestra—donde conseguir determinadas posibilidades técnicas es muy difícil—es darle la vuelta y sacarle el jugo a lo poco que tienes. Yo no lo siento como una cosa mala, a mí me gusta esto, me parece mucho más interesante. Creo que el desafío es mucho más grande. Me encanta de repente ir a ver una obra de teatro con una gran escenografía, pero no es realmente lo que más me interesa. Nunca ha sido lo que más me ha interesado. Me interesa sobre todo la posibilidad de un espacio donde los actores—sobre todo los actores—puedan jugar. A veces siento que las escenografías se comen a los actores.

**Gustavo:** *En los Estados Unidos el gran actor es, en cambio, la escenografía, tecnológicamente apoyada. La gente, supongo, a veces paga solo por eso. En Ragtime, por ejemplo, resultaba insoportable la puesta; era un cambio de escenografía con toda la maquinaria que subía y bajaba diversos escenarios cada cinco minutos. ¿Te imaginas dos horas o más de espectáculo viendo cómo las máquinas torturaban a los actores cada cinco minutos!*

**Alberto:** Tanto Strehler como Brook, cada uno a su manera, eran muy esenciales y me dieron mucho en ese sentido.

**Gustavo:** *¿Trabajas con fechas fijas de estreno?*

**Alberto:** Sí. Ahora más que nunca, porque no hay muchas salas y la sala te da una cierta cantidad de semanas. Eso es una tragedia, pero yo tuve un teatro durante seis años, que fue una de las peores épocas de violencia en esta ciudad—era un teatro de 260 localidades—y realmente también sufría muchísimo, especialmente para llenar al menos media sala. Las últimas cosas que he hecho se llenan con salas parecidas, pero no son salas que yo manejo. Entonces ha pasado lo que pasó con *Hamlet* o con *Pinocho*, o lo que acaba de pasar con *Las manos sucias*, que nos tuvimos que ir a las diez semanas con la sala llena porque no hay salas. Hay una imposición, que a veces no es lo mejor, pero el problema es que si no te atienes a las fechas, te quedas sin sala y entonces creo que eso me ha afectado mucho a mí también.

**Gustavo:** *¿Vas al estreno, te involucras mucho o preferirías tomar cierta distancia?*

**Alberto:** (*Risas.*) A mí me echan del estreno, y con razón. Estoy en el edificio, pero no estoy en la sala. No puedo. Tengo muchas dificultades para ver el espectáculo. Me pongo muy nervioso. Entonces probablemente estoy dando vueltas, pero estoy ahí, sí.

**Gustavo:** Después que la obra se estrena, ¿sigues trabajándola, la ajustas?

**Alberto:** Sí. Corto cosas, cambio el orden de ciertas cosas. Creo que es la manera de trabajar que hemos tenido siempre todos: vemos el espectáculo como algo que va evolucionando y así es que de repente cambias, re-ensayas. Es difícil, porque a veces para los actores es muy difícil re-ensayar también por una cuestión de tiempo.

**Gustavo:** *¿Cómo llegan las obras a tus manos? ¿Por tus lecturas? ¿Porque alguien te las sugiere?*

**Alberto:** A mí me enseñaron en el Drama Center que un director tenía que tener diez proyectos bajo el brazo y me lo creí. Y es muy bueno. Siempre he tenido varias obras en mente: a veces son cosas que he querido hacer siempre, pero a veces son cosas que me sorprenden, como esta obra de la que te hablé, *La conquista del Polo Sur*. Leo mucho, porque además tengo una pasión por leer. Siempre he servido como una especie de dramaturgo para otros compañeros; me llaman siempre y me dicen: “quiero hacer una obra así y así, con tanta gente” y yo digo: “Esta”. Pero básicamente son obras que tengo hace tiempo dando vueltas o que, de repente, releo y tengo ganas de volver a hacer, o vi una puesta que no me convenció y me quedó dando vueltas.

**Gustavo:** *Cuando diriges un autor contemporáneo...*

**Alberto:** (*Risas.*) ....vivo...

**Gustavo:** *Sí, vivo, ¿te interesa su presencia en los ensayos? ¿La prefieres, o prefieres que no esté?*

**Alberto:** La única experiencia que he tenido de ese tipo ha sido con Rafael Dummet y la voy a tener ahora con César de María el próximo año. Con Rafael fue muy curioso; Rafael escribió esta obra maravillosa que se llama *Números reales* y me leyó dos escenas en mi cocina hace muchos años y me encantaron. Esperamos mucho tiempo hasta que al fin la obra estuvo lista. Yo me demoré como dos años más para conseguir el dinero para hacerla. El me dijo “voy a llegar dos semanas antes del estreno” y me dio absoluta

libertad. Vio una pasada y me dijo “has entendido todo y más”. Fue una relación absolutamente idílica. Tengo la sensación de que es muy difícil que suceda lo contrario con la manera como trabajo. Primero, porque si hago una obra es porque realmente me interesa la obra y lo que el autor dice; quizás las discrepancias pueden ser por algunas cuestiones formales. Por lo menos hasta ahora mi experiencia ha sido buena, estoy seguro que con César va a ser igual. Porque además en estos casos yo he participado directamente en la gestación de la misma obra.

**Gustavo:** *Cuando empiezas el trabajo de la transposición del texto dramático al escenario, ¿cómo aparece la cuestión del espacio? ¿Aceptas las convenciones, por ejemplo, la de la sala a la italiana o, por el contrario, tiendes a redefinir el espacio a partir de lo que te impone la obra?*

**Alberto:** A veces por cuestiones de necesidad y de realidad, como tener un teatro como el Teatro Larco y manejarlo. El Teatro Larco es un teatro muy incómodo, que no tiene entradas laterales y hace todo muy difícil. Más que nada he dirigido obras con escenarios a la italiana, por esta realidad, pero creo que dentro de todo me he sabido adaptar. Siempre trabajo con un mismo escenógrafo, que se llama Carlos Mesta, con quien tengo una particular cercanía; es actor y esto también creo que ayuda. Mi preocupación más que nada es ver cómo voy a cambiar lo que está dentro del cuadrado del escenario, más que lo de afuera. Sobre todo porque las salas mismas te imponen este formato. A veces sí me ha provocado hacer espectáculos fuera, en otros espacios no tradicionales.

**Gustavo:** *¿Qué tipo de trabajos haces antes de los ensayos?*

**Alberto:** Leo la obra mucho, mucho. La leo siempre, la trato de leer todos los días. Es una fuente constante, tomo notas, música, eso es clave. Cuando siento que una música se acerca, empiezo a escuchar mucho esa música. Si tengo una imagen de un pintor o de repente una referencia, veo mucho eso, o si es una película, trato de verla, pero sobre todo leo. Leo también cosas sobre la obra, pero después. Con *Hamlet* fue muy curioso, porque lo único que leí fueron ensayos escritos por actores y directores que la habían hecho. No quise leer casi nada académico, salvo un libro maravilloso que se llama *What Happened in Hamlet* que es un libro clásico de Dover Wilson, un libro de los 40. Pero leí, por ejemplo, entrevistas a directores, actores, esto me interesaba mucho más. Me voy empapando

con esto. Hago un trabajo de investigación, leo muchas cosas, pero sobre todo leo la obra y voy buscando estímulos de otro tipo.

**Gustavo:** *Cuando llegas a los ensayos, ¿ya tienes un proyecto muy amado? Y si es así, ¿se lo comunicas a los actores completamente o prefieres ir dosificando esto?*

**Alberto:** Eso ha cambiado con los años. Hasta mediados de los 80 yo venía con todo decidido, con márgenes de libertad, por supuesto, pero ya sabía cómo iba a ser la escenografía, lo sabía todo. A partir de los últimos años de los 80, que además coincide con el momento en que empiezo a enseñar y a hacer talleres, se produce un cambio importante. Eso fue un cambio importante para mí. Antes había una diferencia muy grande entre mi manera de dirigir y mi manera de enseñar. Lo que pasa a partir de fines de los 80 es que empiezo a ensayar como enseño, a través de la improvisación y los juegos. Tengo muy clara la razón por la cual lo quiero hacer, tengo muy claro qué es lo que me interesa de la obra; además tengo muy clara la historia, la anécdota que se cuenta, tengo muy claro el espacio y nada más. Todo lo demás lo voy encontrando con los actores. Claro, después me doy cuenta que indudablemente tengo las cosas más claras de lo que me imagino, pero me gusta descubrir con los actores.

**Gustavo:** *Al ensayar, ¿cuándo consideras que una escena esta terminada?*

**Alberto:** Bien curioso. En *Hamlet* pasó que algunas escenas, ya en el segundo ensayo, eran lo que yo quería que fueran. Después se fueron muriendo. Otras las fui cambiando. Para mí, mi parámetro es que, cuando la veo, si no la puedo ver de otra manera, si no me la puedo imaginar de otra manera, es porque ya está, ya esta ahí. Esta es.

**Gustavo:** *¿Cómo seleccionas tu elenco?*

**Alberto:** Tendría que decirte que yo vengo de toda la tradición de los grupos de los años 70. Yo trabajé en muchos grupos, tengo todavía la mentalidad del grupo. Eso significa que hay un aporte siempre colectivo, en algunos más, en algunos menos; yo respeto mucho, recibo mucho los aportes de los actores. Por supuesto, al final decido yo. Cuando ya terminaron los grupos—por distintas razones nos fuimos todos separando—me he dado cuenta que en los últimos años me he ido formando un grupo, aunque no lo sea formalmente. Trabajo básicamente siempre con los mismos actores, que son personas con las que no

solamente compartimos una misma manera de trabajar, sino que además me interesan mucho como personas, que traen algo interesante al trabajo.

**Gustavo:** *Cuando diriges, ¿tienes la misma relación con los actores que con las actrices?*

**Alberto:** Curioso. Creo que sí. Quizás en *Hamlet* fue diferente, porque realmente los dos personajes femeninos son dos personajes muy particulares. Creo que, después de *Hamlet*, con quien más ensayé fue con las actrices, más que con los actores, más que con Claudio y que con Polonio, porque me interesaba mucho el mundo de estos personajes femeninos. Entonces, ahí creo que me sentía mucho más a gusto trabajando con ellas dos, porque me sentía que había más que descubrir. En Claudio y en Polonio, fuera de *Hamlet*, no es que no haya, pero Gertrudis y Ofelia son dos personajes muy particulares. En otros espectáculos, en general, me siento bien igual con los dos.

**Gustavo:** *¿Hay alguna cualidad que los actores tienen que tener, sin la cual tú no podrías trabajar con ellos?*

**Alberto:** Sí, definitivamente. Tienen que ser capaces de sorprenderme. Sorprenderme en el buen sentido de la palabra. Me gustan los actores que toman algo que yo les doy y lo elaboran de una manera que me sorprende, o se acercan a lo que yo planteo en una manera que jamás me hubiera imaginado.

**Gustavo:** *¿Hay algún método actoral, escuela, estrategia, propuesta teatral con los que sientes más afinidad?*

**Alberto:** Sí, Stanislavski es básico. La capacidad de observar, la capacidad de hacer sobre todo un trabajo orgánico. Para mí todo parte de la idea de observación, de ir en contra de todas las cosas establecidas, por eso te hablo de la sorpresa. Porque el primer trabajo que yo hago con los actores siempre, con la obra, es realmente sumergirnos en el mundo de la obra o crear ese mundo y buscar. Por esto fue tan fascinante trabajar con Gertrudis y con Ofelia. Porque son dos personajes que siempre están ahí, pero empezamos a entrar mucho en el mundo de esos dos personajes femeninos. Stanislavskiano a nivel de búsqueda, de organicidad, y luego, para mí, Brecht vía el Piccolo. Una de las grandes cosas que me ha marcado mucho es la precisión. Para mí es muy importante encontrar la

verdad, la organicidad, pero también es tan importante encontrar la forma y la precisión, las dos cosas.

**Gustavo:** *¿Has trabajado con el método de la creación colectiva?*

**Alberto:** Sí, sí, muchísimo. Siempre lo he hecho sobre materiales preexistentes: por ejemplo, hice un espectáculo con seis actrices sobre canciones y poemas de María Elena Walsh, que fue fascinante. El material estaba ahí. En Cuba, en una de las sesiones de la Escuela Internacional, la EITALC, de Chacho Dragún, hicimos todo un trabajo de improvisación y creación en base a un capítulo de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier y es la única vez que lo he hecho. Me fascinó, pero no lo tomé más, quizás porque todavía hay muchos autores teatrales y muchas obras que me interesa tocar. Me gusta mucho. Creo que además, de alguna manera, nosotros lo hacemos; quizás la gran diferencia con un grupo como Yuyachkani, es que nosotros no creamos propiamente la obra, pero el trabajo de recreación que se hace parte del mismo principio de improvisación grupal.

**Gustavo:** *La disciplina, ¿qué rol juega en tu trabajo?*

**Alberto:** Yo he pasado por todas las etapas, desde esa cosa vertical, terrible, hasta algo más flexible. No creo que me he soltado mucho, pero soy un poco más tolerante, en todo caso no es lo que más me preocupa. Aunque me preocupa la disciplina de llegar a la obra—eso por supuesto me importa—lo que a mí más me interesa es el compromiso y allí sí creo que sí soy y sigo siendo muy tajante. El compromiso absoluto de hacer de cada función la mejor función posible, porque a veces los actores y los directores nos quedamos en la burocracia: “llega a la hora, no cambies el texto”. Que es importante, pero a veces siento que lo más importante es lo otro y se pierde, que es el compromiso.

**Gustavo:** *Déjame hacerte una pregunta que ya no está relacionada directamente con tu trabajo, sino con tu percepción más general sobre el teatro peruano en este momento. ¿Crees que hay mucha discriminación racial, sexual, política, religiosa en estos momentos, a nivel, por ejemplo, de selección de elencos, de atribución de personajes, etc.?*

**Alberto:** Por supuesto que uno ha crecido con esto. Una cosa que te puedo decir es que en el medio en el que me he movido, siempre en el teatro, ha sido una de las primeras cosas que he combatido. Creo que existe, pero creo que en mi trabajo, a nivel personal por lo menos, la

combato todo el tiempo, aunque siempre hay trampas. Siempre hay trampas esperándote. Pero existe porque éste es un país muy racista y es un país muy machista, y entonces indudablemente uno tiene que estar alerta, porque a veces, sin que te des realmente cuenta, eso aparece.

**Gustavo:** *En tu proceso de trabajo, en todo el proceso de la puesta en escena, ¿tienes ciertas etapas?*

**Alberto:** Sí, claro. La primera etapa, que dura aproximadamente una semana, es fascinante porque no solamente leemos la obra, sino, por ejemplo, yo pido que todos los actores hagan improvisaciones sobre todos los personajes o el mundo de la obra. A veces vemos películas, a veces escuchamos música o a veces hacemos ejercicios donde los personajes se cambian. Ese período me encanta. Es fundamental para mí. No puedo trabajar sin esto. Luego viene todo el período ya de construcción minuciosísima de las escenas y finalmente vienen ya digamos las “pasadas”, que es la parte que ya no me gusta tanto.

**Gustavo:** *Cuando estás en este proceso, ¿hay a veces algo que sientes puede amenazar todo desde adentro? Y si es así, ¿qué crees que puede ser eso?*

**Alberto:** La duda, en el mal sentido de la palabra. Me corrijo: tal vez no la duda, porque la duda es importante, sino la cobardía. Varias veces me ha pasado, como actor y como director, que quería ir en alguna dirección y me echaba atrás, y eso es lo que ha arruinado el trabajo. Y a veces por cuestiones de que es muy fuerte, de repente es muy violento o a veces porque la gente no lo va a entender. Yo creo que eso es lo peor que me puede pasar, que en algún momento me frene o me tire para atrás simplemente porque siento miedo.

**Gustavo:** *¿Trabajas sobre el escenario con tus actores o eres el director que siempre está mirando todo, sentado, desde afuera?*

**Alberto:** *(Risas.)* Mis actores se burlan mucho. En el ISTA, trabajando con un genio—incluso vino Grotowski y dio una charla magistral—ellos hablaban de este director sentado. La idea del director sentado a mí me pareció un poco extraña, porque acuérdate que yo venía de Strehler, que se subía al escenario y actuaba todos los personajes, cosa que tampoco me gusta mucho hacer. Trato, en la manera de lo posible, de no subir al escenario. Porque creo—y lo mismo me pasa a mí como actor—que cuando el director sube al escenario y demuestra cómo quiere que yo lo

haga, siempre tengo dificultades, porque siento que trato de hacer algo que él hace y me frustró muchas veces. No porque no crea que a veces ésa es una manera muy efectiva de hacer las cosas, sino porque siento que se impone una especie de búsqueda de resultados que a mí me parece muy peligrosa. En lo posible—cosa que hago casi siempre ahora—trato de no subirme al escenario.

**Gustavo:** *¿Trabajas con asistente de dirección?*

**Alberto:** Siempre.

**Gustavo:** *¿Y qué tareas le asignas?*

**Alberto:** Dos cosas: Con la productora, igual. La primera es un nivel de orden: orden de los ensayos, anotar las cosas, etc., pero sobre todo la segunda, y es que tiene que ser un interlocutor o una interlocutora que me cuestione, en el buen sentido de la palabra, y que participe como alguien con quien yo puedo conversar todo el tiempo.

**Gustavo:** *¿Tú te encargas de la promoción de la obra?*

**Alberto:** No. En un momento sí lo hice—en un momento en los años 80 donde todos hacíamos todo y no lo hacíamos bien. Normalmente siempre lo dejo a cargo de la productora.

**Gustavo:** *¿Cómo te ha tratado la crítica?*

**Alberto:** No sé si todos los demás te van a decir lo mismo. El problema es que yo siento que con excepción de Hugo Salazar—que era un crítico muy importante, joven, que había aquí y que murió muy joven, hace unos cuatro o cinco años—, Sara Joffré—con quien he tenido peleas deliciosas, que extraño además—y Alfonso La Torre, yo no respeto a los críticos porque no son críticos. Son simplemente reseñadores. Normalmente trato de no contestar, no por la crítica—a mí la crítica me interesa—pero me molesta la mezquindad, me molesta la superficialidad. A veces he tenido muy malas críticas, algunas merecidas, aunque me duela admitirlo, pero otras muy mezquinas. Entonces, la crítica a mí siempre me produce una sensación muy contradictoria. Sin embargo, extraño la presencia de estas personas que te mencioné, por lo tanto la crítica sí tiene una importancia para mí.

**Gustavo:** *¿Han señalado alguna característica recurrente de tus trabajos, alguna marca estilística?*

**Alberto:** Sí. Durante muchos años y aun ahora—de parte de Sara sobre todo y otra gente—es que yo no hago espectáculos peruanos.

**Gustavo:** *Eso siempre me ha resultado un prejuicio, que es pensar que la puesta en escena de un Shakespeare, por ejemplo, no es nunca considerada en las historias del teatro nacional de cualquier país. Sólo consideramos el teatro nacional como el teatro de nuestros dramaturgos, el texto dramático. Es ridículo, porque la lectura de un clásico de cualquier cultura, realizado por un cubano, un argentino o un peruano, forman igualmente parte de la historia del teatro cubano, argentino o peruano, en tanto—como me imagino que todos aceptamos—el teatro es siempre algo más que el texto dramático.*

**Alberto:** Sara me dice siempre “tú deberías hacer más obras peruanas” y es verdad. Pero como tú dices, ¡las variables que uno maneja son tan complejas! Desde que no encuentras la obra o, de repente, la encuentras pero por alguna razón no se puede hacer. La crítica ha sido casi siempre a mi interés por determinadas cosas que un sector de la crítica podría considerar no demasiado importantes o relevantes para el país. Cosa que yo discuto profundamente.

**Gustavo:** *¿Y en cuanto a la crítica académica?*

**Alberto:** Sí, me interesa mucho.

**Gustavo:** *¿Crees que hay una crítica académica? Las publicaciones en revistas académicas, ¿crees que realmente aportan algo al teatrista?*

**Alberto:** Sí. Lo he visto en casos de otros países. Aquí, en cambio, fuera del trabajo de Hugo Salazar, de Alfonso, de la misma Sara, no hay crítica de ese tipo. Nunca he tenido una crítica de un espectáculo mío que tenga ese nivel, y que obviamente me habría interesado. Lamentablemente, no la hay.

**Gustavo:** *¿Por qué crees que hay más directores que directoras?*

**Alberto:** ¡Una buena pregunta! ¿Y por qué hay más productoras que productores? (*Risas.*) Porque creo que sigue siendo una sociedad profundamente machista. He trabajado con directoras, no todo lo que me gustaría. Me he dado cuenta que muchas veces yo he estado más atento a que no pasen ciertas cosas. A que no pasen en el sentido de mi parte, pero también y sobre todo de parte de los demás, como el maltrato, la falta de respeto. Creo que es un terreno que no hemos permitido que crezca,

queriéndolo o no queriéndolo. Pero hay muy buenas directoras ahora en este país, así que creo que es cuestión de tiempo tal vez.

**Gustavo:** *¿Podrías citarme algunos de estos nombres?*

**Alberto:** Claro. Ruth Escudero es una directora muy interesante, es una actriz que viene del Teatro de la Universidad Católica, sus puestas siempre me parecen muy interesantes. Sara estuvo dirigiendo en un momento también. Está Chela de Ferrari, que es una directora también interesante; y hay una serie de directoras jóvenes, está Marisol Palacios, está Norma Martínez, ellas dos, sobre todo, que son directoras que me interesan, con las que me gustaría además trabajar. A mi la directora que me parece más interesante es Mirella Carbone, que es bailarina. Yo me he dado cuenta que aun aún si yo me preció o trato de no tener este tipo de problemas o de sensaciones, me he dado cuenta que cuando he trabajado bajo la dirección de una mujer estaba muy tenso. No por ellas, sino por el ambiente que puedo o no sentir que existe. Por lo tanto sí hay una situación de dificultad.

**Gustavo:** *Finalmente, ¿hay alguna pregunta que siempre has deseado que te hicieran y que nunca te hicieron, respecto a estos temas sobre la dirección teatral?*

**Alberto:** No creo. Ahorita se me ocurre algo, de repente. Me has preguntado cosas que la gente normalmente no pregunta, por eso me cuesta trabajo pensar en alguna pregunta no formulada. Normalmente no te preguntan este tipo de cosas. Quizás, una pregunta posible podría ser: ¿cuál es el proceso de enamoramiento que uno tiene con un texto? Es una cosa de la cual uno no habla mucho. Como ya te he dicho, yo leo mucho, pero tengo que enamorarme de ese texto; realmente es una cosa bien curiosa: si no ocurre ese enamoramiento no puedo hacerlo. Nunca he dirigido nada por encargo, solo una ópera con muy malos resultados. Mira qué curioso: yo me empiezo a enamorar de una obra de teatro cuando se la cuento a otra persona y cuando me doy cuenta, al contársela, que me gusta, si no, no pasa. Acabo de leer una obra de Marguerite Duras que no conocía y después se la conté a una persona y en medio del relato me di cuenta que ésta era una obra que quería dirigir. Este es mi proceso de acercarme, algo muy curioso. No solo es leer la obra sino el deseo de contársela a otras personas.

**Gustavo:** *Compartir. Muchas gracias, por darme la oportunidad de compartir tus experiencias. Fue muy interesante.*



## ENTREVISTA A LUIS SANDOVAL

*Realizada en el Club de Tenis de San Miguel, Lima,*

*el 20 de julio de 2002, de 11 a 12:30*

**Actor y director, nacido en Lima en 1966. Ha formado parte de varios proyectos dirigidos por importantes directores peruanos y ha fundado el grupo Teatro del Milenio, que promueve el teatro de base afro-peruana. Ha realizado numerosas giras nacionales e internacionales y también ha participado en talleres y conferencias en muchos países de América Latina, Estados Unidos y Europa.**

**Gustavo:** *¿Cómo llegaste a la dirección teatral?*

**Luis:** En el Perú no hay una Escuela de Directores. Yo tengo una formación más o menos abierta, independiente; me inicié en el teatro con un grupo del colegio. Después, en la universidad estuve haciendo teatro con otro grupo y luego salí para dedicarme a hacer teatro con el grupo Raíces que dirige Ricardo Santa Cruz, un ex-integrante de Cuatrotablas y con él empezamos a hacer un trabajo de investigación acerca de las técnicas de expresión de las acciones físicas. Trabajamos más o menos diez años con él y en ese lapso hemos tenido intercambios con diversos grupos de teatro, con el Odín de Dinamarca, de Eugenio Barba, con el grupo Tascaville de Bèrgamo, Italia, con otros grupos europeos y peruanos. Hemos tenido la oportunidad de salir, intercambiar en festivales, aprender otras técnicas, otros manejos de lenguaje, etc. A partir de esto cada uno de los actores empezó a hacer pequeños trabajos de dirección con la ayuda y asesoramiento de Ricardo. Saliendo de Raíces, me interesé en el tema de la cultura afro-peruana, y como aquí en el Perú no había un director que estuviera dedicado a este tema, busqué y encontré bailarines que venían de las danzas y música afro-peruanas y también un actor que había sido alumno mío en la Escuela de Arte Dramático. Con todos ellos nos involucramos en este proyecto de arte reivindicativo de la población negra para un teatro contemporáneo pero que hable sobre la problemática de los afro-peruanos. Surge así Teatro del Milenio.

**Gustavo:** *¿Y así es que surge tu grupo?*

**Luis:** Así es. Yo llego a la dirección un poco presionado por la necesidad de que alguien asuma la dirección. No es una cosa que a mí me haya entusiasmado desde el comienzo, pero he asumido el reto.

**Gustavo:** *¿Podrías darme algunas fechas relativas a tus primeros proyectos de dirección?*

**Luis:** Más o menos hace cinco años.

**Gustavo:** *¿Puedes comentarme algo de los espectáculos que has dirigido en estos cinco años?*

**Luis:** Hemos hecho primero *Karibú* (1998), el segundo espectáculo fue *Chabelilla* (1999), el tercer espectáculo *Callejón* (2000) y el cuarto *Noche de negros* (2001). Cuatro espectáculos y estamos ahora creando uno nuevo.

**Gustavo:** *¿Dónde se han hecho o dónde se hacen estos espectáculos?*

**Luis:** Este lugar, El Teatrín del Milenio, que lo estamos habilitando para hacer presentaciones de nuestros espectáculos, pero hemos tenido temporadas en diversos teatros, por ejemplo, en la Alianza Francesa, en el Británico, en Montecarlo. También hemos llevado nuestras obras a lugares donde no hay un ambiente para teatro; además hemos hecho teatro al aire libre, hemos abierto un poco la experiencia.

**Gustavo:** *Cuando comienzas estos proyectos de dirección, ¿cuáles son tus objetivos? ¿Tienes alguna visión general, un objetivo muy claro, independientemente del tema o de la estructura del espectáculo? Como director, ¿qué es lo que te propones?*

**Luis:** Lo que siempre me ha interesado, lo que me fascinaba, era ver a los danzantes afro-peruanos, porque generaban una energía muy especial con sus danzas. Esta articulación de sus cuerpos en el escenario era algo que atraía la atención, era algo de lo que no podías desprenderte debido a sus movimientos, por su gracia y por algo que, poco a poco después, he ido encontrando por determinadas pautas técnicas: la composición física y la articulación corporal de los bailarines afro-peruanos. Esto es algo que me parecía interesante, que el teatro debería tener, en tal caso un teatro como el que nosotros queríamos hacer. Entonces, los actores tuvimos que aprender la danza y los bailarines tuvieron que aprender técnicas teatrales al igual que los músicos, pero todo este sistema de aprendizaje nos llevaba a unificar conceptos acerca de cuáles eran las premisas que nosotros debíamos trabajar para que ese actor, bailarín, músico, un actor múltiple

como en los inicios del teatro, tuviera elementos propios de su identidad como afro-peruano y que lograra expresarse como tal. En fin, me interesaba saber cómo esa técnica, que había servido para esa danza, nos servía, articulándose de otra forma, para la comunicación en el teatro.

**Gustavo:** *¿Qué directores te han parecido interesantes en todos estos años de tu formación como actor, como director? ¿Puedes mencionarme algunos directores que tienes como referencia o que te han interesado en el campo internacional, a nivel nacional peruano o a nivel regional latinoamericano?*

**Luis:** Mira, a mí siempre me impresionó el trabajo de Eugenio Barba. La aplicación de técnicas orientales sobre cuerpos occidentales para la comunicación en el teatro; también el trabajo de composición de Eugenio me pareció muy interesante. Estas metáforas que lograba con las acciones físicas, esta limpieza en la comunicación, me parecía muy importante; creo que siempre pensé que el teatro debía transitar por estos caminos. El trabajo de Enrique Buenaventura también me impactó; asimismo he recibido aportes del trabajo de La Candelaria, de Santiago García, también de Yuyachkani, de Miguel Rubio. Luego me acerqué mucho a la danza-teatro, el trabajo de Pina Bausch me pareció muy interesante. Aquí tenemos a Mirela Carbone, que es una bailarina-directora que tiene mucho que ver con el trabajo de Pina Bausch y con la cual he trabajado también un tiempo. Entonces creo que todas estas experiencias han sido parte de mi formación.

**Gustavo:** *Los espectáculos que haces, ¿parten o responden a un texto dramático, están más relacionados a la creación colectiva o son, por ejemplo, partes de textos poéticos?*

**Luis:** Todos los que te he nombrado son espectáculos de creación colectiva a partir de diversas motivaciones grupales. Trabajamos siempre con la ayuda de Gina Beretta, que es miembro del grupo y nos asesora en la dramaturgia. Ella nos ayuda a ordenar un poco la estructura dramática de la pieza. Siempre hay una tendencia a irse hacia la danza, pero la estructura dramática particularmente me interesa siempre trabajarla con alguien que venga de afuera y que me dé pautas específicas de cómo articular la historia, los objetivos de cada personaje, las luchas dramáticas anteriores, etc.

**Gustavo:** *¿Qué es lo que más te gusta y lo que menos te gusta del trabajo del director teatral?*

**Luis:** Lo que más me gusta es el reto constante de cómo puedes tú motivar a los actores para sacarlos de sus estereotipos, de sus esquemas, por un momento aprovechar lo que tienen. Me gusta el hecho de poder reconstruir historias. Esas son cosas que me fascinan desde el punto de director. Pero también me molesta el hecho de que cuando actuó no me puedo ver, entonces no tengo la capacidad de tener la percepción de la totalidad y poder motivar a los actores permanentemente. Estas son las cosas que no me gustan mucho.

**Gustavo:** *Hablemos un poco del público, del espectador que tienes en estos espectáculos. ¿Tienes ya un espectador que frecuenta tu trabajo, tienes gente nueva, cómo es ese público?*

**Luis:** Eso es curioso porque en el Perú el tipo de teatro que hemos empezado a hacer, se hizo en la década de los 60s con Victoria Santa Cruz y, después de eso, no se hizo nada más, se truncó. Así, cuando aparece el grupo con estas tendencias de hacer teatro afro-peruano, teatro negro, aparece un público que va siempre a las salas teatrales y que se encuentra con algo diferente, con lo nuestro. También se ha sumado un gran sector de gente cercana al movimiento de reivindicación de los negros que viene a vernos y eso es muy interesante para nosotros. Y asimismo tratamos de que nuestros espectáculos lleguen a las poblaciones afro, especialmente a aquellas que no tienen la posibilidad de ir a los teatros.

**Gustavo:** *Cuando diriges un proyecto, la figura, el perfil de este espectador ¿juega un rol importante desde el comienzo del proyecto o no te interesa mucho el espectador?*

**Luis:** Mira, esa pregunta me parece muy importante. Para nosotros, desde que iniciamos este proyecto, nuestro objetivo principal era tener una actitud autocrítica. Nosotros pensamos que la solución de la problemática de los negros en el Perú parte de un cambio de actitud de los mismos negros. Finalmente sí hay que reclamar reivindicaciones, eso es cierto, pero la actitud con la que los negros encaran su propia vida, su proyecto en esta sociedad, debe necesariamente cambiar. Entonces para ese público nosotros hacemos espectáculos. No obstante, son espectáculos que también pueden tocar a otras personas. El espectáculo *Karibú* habla sobre identidad, quiénes somos nosotros los negros aquí en el Perú, de dónde

venimos y por qué creemos que debemos ser tratados igual que todos. Y entonces, los negros lo ven y creo que se identifican, pero también lo ve gente que no es peruana. Y entonces un extranjero también puede preguntarse: “Yo soy un descendiente italiano aquí en el Perú, pero, ¿quién soy?” Entonces yo creo que no solamente se queda encerrado en nuestra propia problemática sino que se universaliza a partir de nuestra problemática.

**Gustavo:** *Con todo lo que ya has dicho, la próxima pregunta resulta un poco redundante, pero de todos modos te la voy a hacer. Cuando haces un espectáculo, ¿te importa que sea un teatro para entretener, para instruir, para subvertir, nada más que para impactar o todo eso al mismo tiempo?*

**Luis:** Mira, yo creo que todo eso. Porque nosotros no nos planteamos que vamos a instruir al público, nos interesa confrontarnos. Y cuando te hablaba de una autocrítica, esta autocrítica parte de nosotros, como negros. No quiere decir que no hagamos otros espectáculos. Eso es una cosa que también quiero cambiar en el grupo: quiero que hagamos otros espectáculos, que no se hable únicamente de la problemática negra, sino que se traten otros temas pero en un espectáculo hecho por negros. Yo creo que siempre uno debe partir de uno, que es lo que más conoce en realidad, pero no para educar a los otros sino para confrontar mi punto de vista con el otro. Quiero que el otro me mire, que el otro goce con el espectáculo, que sufra, que se divierta, que ría, que pase por todo los estados, que también se impresione, se impacte con las cosas que vea. Yo creo que todo eso tiene que ser. Es como sentar a un niño y que vea el espectáculo y que le guste, que esté prendido del espectáculo. Asimismo, que lo vea un adulto que tenga una capacidad de codificar otro signo y que también se divierta. La diversión no es solamente reírse.

**Gustavo:** *Cuando sacas un espectáculo del lugar para el cual lo has preparado, cuando lo llevas a otros espacios, ya sea un festival o a una sala de provincia, ¿tienes unas exigencias mínimas o llegas y te adaptas a lo que hay?*

**Luis:** Trato siempre de buscar las mejores condiciones. Es decir, los espectáculos tienen un diseño de luces, tienen unas necesidades de sonido. No usamos mucho las cosas de tramoya, por ejemplo, pero sí hay necesidades muy concretas. Siempre hemos trabajado con cámara negra y tratamos de que esto suceda cuando vamos a festivales. Si podemos exigir las condiciones, las exigimos, pero en nuestra realidad es muy difícil

tenerlas en todos los eventos. Entonces, siempre tenemos otra versión del espectáculo sin esas exigencias.

**Gustavo:** *¿Trabajan ustedes con un productor?*

**Luis:** Trabajamos con alguien que hace la producción para el grupo, pero que no se dedica exclusivamente a la producción. Digamos, trabaja eventualmente con nosotros, pero hemos tenido la experiencia de trabajar con una empresa de producción. Hemos tenido esta experiencia que, dicho sea de paso, no volveremos a hacer jamás, porque no fue muy grata. Al menos no volveremos a hacerlo con ellos. Pero sí creo que sería ideal trabajar con una empresa de producción. Lamentablemente en aquella oportunidad no se dieron muy buenas las condiciones.

**Gustavo:** *¿Has trabajado en espacios oficiales? Quiero decir, en instituciones oficiales, del gobierno, como la universidad, por ejemplo, o algún teatro municipal.*

**Luis:** A nosotros a veces nos contratan instituciones del estado para hacer presentaciones o para hacer campañas. A veces hacemos trabajos a pedido también de algunas instituciones. Pero el estado no tiene mucha apertura para la cultura, entonces no trabajamos mucho con las instituciones del estado.

**Gustavo:** *¿Trabajas con fechas fijas de estreno?*

**Luis:** Esa es una buena pregunta. Nunca empiezo el trabajo con una fecha fija de estreno. Al menos hasta ahora, siempre hemos empezado el trabajo con un proceso de lluvia de ideas, a veces tenemos una estructura más o menos armada y a partir de esa estructura vamos improvisando. A mí lo que me gusta es dejar que las cosas vayan sucediendo e ir descartando las constantes repeticiones que uno tiene. De todos modos, llega el momento en que sí hay que tener una fecha. Hay un momento en que ya tienes un buen material, los ladrillos para construir la casa, y entonces hay que poner una fecha porque ella también te ayuda a presionarte para terminar el trabajo.

**Gustavo:** *Después del estreno, ¿sigues trabajando el espectáculo, ajustándolo, relacionándolo con lo que diga el público o ya lo dejas así?*

**Luis:** Lamentablemente, los espectáculos que nosotros hemos hecho nunca llegan al estreno terminados totalmente. Siempre hay algo nuevo que sucede por la relación con el público. Yo tengo un asistente de

dirección, que está siempre afuera del espectáculo mirando, y tomamos sus sugerencias para ir desarrollando el trabajo. El trabajo sigue un proceso pero llega un momento en que ya paramos, en que decimos ahí queda y termina.

**Gustavo:** *¿Siempre trabajas tus espectáculos con el mismo formato? Quiero decir, por ejemplo, el formato a la italiana, con escenario y plateas enfrentadas. ¿Partes siempre del mismo formato? O bien, cuando planteas o vislumbra el proyecto, o durante el proceso de trabajo, ¿sientes que te gustaría innovar y sentar al espectador en otros lugares, inventar nuevos espacios?*

**Luis:** Sí, claro. El primer trabajo era un trabajo frontal, a la italiana. El segundo trabajo ha sido un trabajo semicircular y pensamos que podemos todavía plantearnos—de acuerdo al espectáculo—otro tipo de relación física con el público.

**Gustavo:** *La musicalización, la luz, el diseño de vestuario, ¿eso aparece en determinados momentos o ya hay ciertas cosas que están desde el inicio? Por ejemplo, como director, yo a veces siempre parto de un ritmo, de una música y muchas veces, al principio, no sé ni adónde voy, pero luego se va despejando un objetivo. Sé que hay otros directores que parten de la luz o de un texto. ¿Cómo aparecen estos momentos en el proceso de tu trabajo?*

**Luis:** Yo parto siempre de la acción, de la acción física, a veces de un movimiento, a veces de una imagen, me concentro en la parte visual, pero como tenemos la suerte de contar con un grupo de músicos y un director musical que están sentados viendo el trabajo. Los músicos hacen una propuesta, la vamos probando y trabajando en conjunto. Para la luz yo tengo algunas ideas que voy desarrollando, algunos esquemas de luz y luego trabajamos con un iluminador. El ve el trabajo, me plantea una propuesta y la trabajamos juntos.

**Gustavo:** *Los vestuarios, ¿los diseñan también ustedes o tienen su vestuarista?*

**Luis:** Hemos trabajado de diferentes formas. Hemos trabajado con un vestuarista que plasma los planteamientos del grupo; también hemos trabajado con un vestuarista que nos planteaba los diseños y si nos parecían bien, si funcionaban, entonces los incorporábamos.

**Gustavo:** *¿Cuándo consideras o sientes que una escena está terminada?*

**Luis:** Yo no lo sé, no te lo podría decir exactamente, pero creo que está terminada cuando el trabajo del actor es orgánico, que no es extraño lo que está diciendo y lo que está haciendo el actor, para él, y cuando la escena fluye a pesar de no ser un esquema naturalista, a pesar de ser una recreación totalmente no natural pero que fluye con naturalidad. Es una aparente contradicción pero se da.

**Gustavo:** *¿Cómo eliges el elenco? ¿Cómo seleccionas a tus actores?*

**Luis:** Trabajamos en grupo, entonces siempre ha sido de diferente forma. Al comienzo éramos tres y el espectáculo se creó en función de los materiales de cada uno. Aquella vez convocamos a una cantante para ese espectáculo. En el segundo espectáculo yo convoqué, según la necesidad del espectáculo, a actores o bailarines de acuerdo a la necesidad del espectáculo. Pero hemos decidido no hacer más un trabajo de ese tipo, de convocar a otra gente. Queremos hacer más bien un trabajo al interior del grupo, que tenga que ver con el desarrollo de cada uno de los actores. O sea, las obras deben ser el resultado del desarrollo, del entrenamiento cotidiano de los actores.

**Gustavo:** *Cuando diriges actores, ¿sientes que tienes la misma relación con las actrices?*

**Luis:** A mí me gusta trabajar con los actores más que con las actrices. ¡Vas a decir que soy un machista! Pero las chicas, las mujeres, para mí son un poco desconocidas, es otra psicología, es otra percepción de la realidad. Son personalidades también diferentes, se necesita otro tipo de manejo con ellas, hacer un poco más de esfuerzo para relacionarme con ellas. Con los hombres no, con los hombres es más directo. A mí me pasa, no sé si a otra gente.

**Gustavo:** *¿Qué cualidad tienen que tener tus actores sin la cual tú no podrías trabajar con ellos? ¿Qué es lo que tienen que tener para que tú puedas trabajar con ellos y si no la tienen, por más que tengan otras cosas, tú no puedes trabajar?*

**Luis:** Para mí es bien simple. Tienen que tener apertura, apertura total. Si yo no tengo confianza para trabajar con los actores, yo no puedo trabajar con ellos. Para mí es así, muy concreto. Yo puedo trabajar hasta con el tipo que no puede hacer una acción y puedo dedicarme horas, días, semanas a trabajar con él fuera del trabajo de grupo hasta que logre un

resultado, pero solamente si veo que tiene hambre de hacerlo, que le gusta trabajar conmigo. Pienso que eso es fundamental.

**Gustavo:** *Hay alguna escuela o método actoral o propuesta actoral con los que te sientes más familiarizado o con los que tienes una relación más fluida. Por ejemplo, hay algunos directores que se sienten mejor con actores que vienen del método de Stanislavski, ¿tú tienes alguna preferencia?*

**Luis:** Para mí es difícil determinar eso porque, como te he contado, los actores con los que trabajo, unos vienen de la escuela donde han tenido una formación media ecléctica, un poco de todo. Me identifico más con los actores que pueden generar una comunicación corporal, que tengan una vida corporal especial y que ésta esté articulada a su mundo interior de manera normal, sin pretender hacerme creer que están actuando. Para mí, la gente que no tiene experiencia teatral es más sencilla, más simple para trabajar. Cuando la gente tiene un estereotipo de la actuación, resulta más difícil trabajar con ella. Previamente, si hubiésemos tenido una formación con la técnica Stanislavski, eso no pasaría, pero sucede.

**Gustavo:** *¿Qué rol juega la disciplina en los procesos de trabajo?*

**Luis:** Para mí es fundamental. Tan fundamental que el próximo trabajo no lo voy a hacer con todo el grupo porque tengo un problema real de disciplina. Porque para mí, si el trabajo no muestra el desarrollo de los actores—y el desarrollo de los actores se da a partir de un trabajo cotidiano—entonces no funciona. Simplemente estaría asumiendo lo fácil, que podemos poner cosas estereotipadas, colocar en el escenario cosas que ya probaste y que funcionan. Para mí es importante arriesgarse constantemente y el arriesgarse es eso, arriesgarte, ir al filo de la navaja, con el riesgo de perder pero a la vez ganando experiencia. Eso para mí es fundamental; pero eso se logra siempre cuando hay trabajo continuo y para mí es fundamental la disciplina, el rigor que uno se impone a sí mismo.

**Gustavo:** *Te hago ahora una pregunta que le hice a todos los directores y que apunta al teatro peruano y a las dinámicas del trabajo en el teatro peruano. ¿Crees que hay en estos momentos discriminación racial, sexual, religiosa, política en la conformación de elencos, en la selección de temas o de obras o de autores?*

**Luis:** ¡Tocas carne, tocas carne! Yo creo que el teatro es un reflejo de la sociedad. Entonces nuestra sociedad es totalmente dependiente de valores

y de una economía externa a pesar de tener muchos recursos acá. Estamos faltos de una autovaloración y yo creo que eso también de alguna forma se da en el teatro. No a todo, yo creo que somos mucha gente la que estamos luchando contra eso; pero también hay gente que hace teatro comercial, el teatro que tiene que vender y, para vender, tienes que poner a la estrella que sale en la televisión. Y las estrellas que salen en la televisión, en nuestra televisión, tienen rasgos europeos definitivamente. Entonces, ese tipo de esquema se da todavía y creo que es algo con lo cual nosotros estamos también luchando. Pero finalmente creo que hay un grueso grupo de teatristas que van más allá de esto y eso me parece realmente importante en el movimiento teatral peruano.

**Gustavo:** *¿Has hecho algo de cine o televisión?*

**Luis:** He hecho algo de televisión y algunos actores de mi grupo han trabajado en algunas cosas de cine, pero no mucho, no es un lenguaje que me interese mucho.

**Gustavo:** *Volviendo ahora a tu forma de trabajo. En el proyecto que va desde que comienzas a vislumbrar un espectáculo hasta el estreno o, incluso, más allá del estreno, ¿reconoces que tienes como etapas de trabajo marcadas, es decir, varias semanas para esto y después unas semanas para lo otro? Creo que ya me hablaste un poquito de eso pero por ahí sería bueno si lo puedes redondear.*

**Luis:** Sí, claro. Ya la primera etapa es una etapa de trabajo de mesa, de lluvia de ideas, de conversación y a veces, como hemos hecho cosas históricas, éste ha sido el momento de hacer encuentros con especialistas, por ejemplo, con antropólogos, con historiadores, etc. Y posteriormente sobre ese trabajo se van haciendo improvisaciones. Para eso podemos estar un par de meses o un mes haciendo improvisaciones, trabajando con la historia de cada uno, y después de ese trabajo de improvisaciones yo ya traigo más o menos un esquema de historia y vamos planteando relaciones y vamos planteando escenas. Y luego ese trabajo pasa por la mano del asistente de dramaturgia quien diseña más o menos la estructura dramática y luego ya la idea de la puesta en escena.

**Gustavo:** *Cuando estás en ese proceso de trabajo, ¿hay momentos en que sientes como que hay algo que amenaza el proyecto desde adentro, que sientes que podría emerger algo que amenaza todo el proyecto?*

**Luis:** Sí, yo creo que sí. He tenido experiencias así. Yo lo llamo directamente sabotaje y soy muy duro con la gente con respecto a eso. Para mí el principal sabotaje es la falta de rigor. Para mí la construcción del espectáculo tiene que ver no solamente con mi propuesta sino con la propuesta de todo el grupo. Entonces yo planteo, digo, motivo y ellos me dan una respuesta. Si yo no encuentro esas respuestas, entonces yo determino o sea, finalmente, ellos tienen su oportunidad. Pero a veces esa actitud de no dar respuestas es para mí un sabotaje también. Finalmente tengo la capacidad de decir hasta aquí trabajamos y hasta aquí no. Creo que la forma de trabajar en el grupo tiene que ver mucho con las individualidades que forman el equipo. Entonces no es que ése es el personaje y tiene que salir porque tiene la carita o tiene la voz o porque tiene el peso que yo necesito.... No, nada de eso, se trata más de lo que ellos me dan, que es lo que va a determinar el producto.

**Gustavo:** *Cuando diriges, ¿subes al escenario o solamente miras desde afuera, marcas o te involucras completamente con los actores?*

**Luis:** Cuando dirijo, yo generalmente estoy sentado mirando y hago que repitan mucho. A veces no digo nada, a veces me quedo simplemente dejando que las imágenes se desarrollen en mi cabeza. Nunca trato de tomar una decisión apresurada de las cosas y a veces me gusta entrar a jugar con los actores. Como he participado en todas las obras como actor, entonces tampoco tengo que desligarme del contacto con ellos.

**Gustavo:** *La promoción, ¿cómo es la promoción de tus espectáculos? ¿Tienes algo muy organizado, es muy difícil la relación con la prensa, con los medios, es decir, como se comunica la existencia del espectáculo?*

**Luis:** Nosotros hemos tenido una buena aceptación de la prensa y esta situación, creo, se ha dado por la cosa diferente que siempre atrae. Hacer un teatro de gente negra es algo atractivo. La idea de nosotros es que no se vea solamente por ahí, por el sensacionalismo que puede ocasionar eso, sino por el planteamiento que nosotros hacemos a través de nuestro trabajo. Nosotros, cuando hemos trabajado sin una empresa productora, hemos hecho directamente la producción, hemos enviado nuestra gacetilla, no hemos tenido oportunidad de pagar avisos ni nada por el estilo. Sin embargo, cuando ha habido alguien que hizo la producción, sí se han pagado avisos en los diarios, se ha hecho mucha televisión. En

todo caso, creo que cuando se hace un espectáculo, hay que difundirlo, hay que motivar al público.

**Gustavo:** *La crítica, ¿cómo los ha tratado? ¿Has aprendido, te dicen cosas que son interesantes o que son triviales, cómo ha recibido la crítica tus espectáculos?*

**Luis:** Generalmente no me han hecho una crítica exhaustiva; alguien que venga, que vea mi espectáculo y que haga una taxidermia del espectáculo, pero no, lamentablemente no hay nada de eso. Son muy condescendientes. De todas formas, siempre hemos tenido muy buenas opiniones.

**Gustavo:** *¿Por qué crees que hay más directores que directoras en América Latina?*

**Luis:** Hay directoras. Yo no sé, creo que tiene que ver con la idea del machismo, la idea de que el director tiene el poder y que el poder siempre lo tienen los hombres. Yo no sé, de repente las compañeras teatristas quizás también tienen algo que ver con ese machismo porque también ellas son machistas. ¡Me van a pegar por decir esto! Pero en muchos casos es verdad.

**Gustavo:** *No creo que sea una cuestión de ellas mismas. En algunas a lo mejor, es probable que sea como tú dices. Creo que, como también señalas, a veces eso se debe a las condiciones laborales en las que tienen que desarrollarse. A algunas directoras se les exige que funcionen como los hombres y por eso se sienten obligadas a asumir el rol masculino. Hay como una amenaza velada: o son como los hombres o se atienen a las consecuencias. Es decir, sólo a condición de que sean como los hombres, pueden acceder a ciertos espacios y ciertos recursos. Y entonces muchas terminan exagerando el rol. Finalmente, la última pregunta, ¿hay alguna pregunta que siempre has querido que te hagan y nunca te han hecho, en el campo teatral?*

**Luis:** No sé, me has puesto a pensar, pero a mí lo que me interesa con el teatro es tener una opinión, comunicar lo que vive dentro y lo que fluye dentro de mí. En ese camino me he encontrado con alguna gente que más o menos siente lo mismo. Es un poco hacer de mi vida la lucha constante por transmitir y poder comunicarme con los demás. Quizás el problema es que no me puedo comunicar normalmente con los demás. Entonces, quizás la pregunta debería ser si es que soy una persona muy comunicativa, si es que soy muy abierto... ¡Entonces para qué hago teatro si soy así! Más bien al contrario, creo que el teatro es la posibilidad que yo

tengo para comunicarme, la posibilidad de dejar fluir mi egocentrismo y todo lo demás.



**México**



## ENTREVISTA A RICARDO RAMIREZ CARNERO<sup>8</sup>

*Realizada en su casa el 2 de agosto de 2002, de 13:00 a 15:00*

**Director nacido en Mazatlán, Sinaloa, en 1954. Dirigió varias obras para la Compañía Nacional de Teatro y una serie de montajes para la Escuela de Arte Teatral, para la UNAM. Ha dirigido también en el interior de la República mexicana. Desde 1981 imparte clases en la Escuela de Arte Teatral del INBA y ha sido profesor de Actuación en la UNAM y en el Centro Universitario de Teatro. Ha integrado jurados del FONCA y de diversos premios nacionales. Por su tarea docente recibió numerosos diplomas de reconocimiento. Asimismo, fue premiado a la Mejor Dirección Escénica por la obra *El cerco de Leningrado*. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.**

**Gustavo:** *¿Cómo llegaste a la dirección teatral?*

**Ricardo:** Yo miro la dirección teatral como una consecuencia más que lógica de mi formación. Yo tengo problemas muy claros en mi actitud. Siempre me fue difícil aprender porque no podía yo estructurar el conocimiento de la misma manera que todo el mundo: tengo dislexia. Obviamente en aquella época de los setentas era visto más como un desorden de conducta que una forma de pensar. El teatro a mí me ayudó de alguna manera a encontrar un camino lógico para aprender cuando yo estaba teniendo muchas dificultades con el pensamiento lógico, algebraico, que además es como el fascismo del pensamiento, como si todo el mundo tuviera que pensar así; así está concebido el mundo, así esta concebida la educación. Cuando encontré el teatro me di cuenta que era un camino de comunicación mucho más lógico y claro para mí. No lo pensé dos veces y creo que ya estaba haciendo mi examen de admisión a la Escuela de Arte Teatral. Siempre dije que quería dirigir. En el fondo quería actuar, pero me daba terror subirme al escenario. No sabía qué era el teatro. Lo había visto de niño, he vivido muy cerca de un espacio teatral, he tenido de alguna manera la fortuna y al mismo tiempo la infortuna de crecer, digamos, en un mundo propio, de buscar yo mismo mi forma de aprendizaje. Yo fui al teatro; mi familia no lo hubiera hecho, no es ese tipo de gente a la que le gusta el teatro; a mi familia le gusta la

---

<sup>8</sup> Esta entrevista no fue revisada por el entrevistado.

televisión. Entonces yo fui estructurando como una relación con la escena; me parecía maravilloso ver un actor, hasta me gustaba provocarlos, sentarme cerca para ver si era cierto que estaban sintiendo lo que decían. Y luego se convirtió en un misterio a resolver. ¿Cómo era posible, de veras, que el teatro pudiera gustarme tanto? No entendía. ¿Por qué puede gustar el teatro a un joven, cuando es más para el cine, no? Era un misterio. Y al mismo tiempo ya estaba dentro de él. Es ir aprendiendo con el teatro. Yo lo veo como un amigo, yo lo veo como un camino, como una forma lógica, lo veo como ‘no hubo más remedio’, pues. (*Risas.*)

**Gustavo:** *¿Cómo fue tu formación en la universidad? ¿Tuviste que actuar también?*

**Ricardo:** Sí, empecé estudiando la carrera de actuación y luego estudié la carrera de dirección; realmente donde me titulé fue en la carrera de dirección y luego tuve una beca a Checoslovaquia. Creo que el gran paso lo doy cuando salgo del país y enfrento otra estructura de aprendizaje, otra forma de relación. Fue muy difícil porque se pusieron en juego todas las estructuras a las cuales estaba acostumbrado. Llegar a Checoslovaquia, en esa época, y cuando además era todavía comunista, sin saber bien ni qué era el comunismo, fue algo difícil de entender. Ahora que soy viejón y me pinto los pelos, me doy cuenta que es más difícil entender cuando uno ve hacia atrás; antes no te parecía difícil la vida, no te parecía difícil entenderla, pero ahora sí, porque dices: “¿cómo fue posible que pude resistir, cómo fue posible que estuve de aventado, de tratar de comunicarme con la gente, de aguantar?” Inclusive, ¿cómo se desmoronaron muchas estructuras? Te lo pongo en ejemplo: el maestro de dirección lo primero que me preguntó fue: “¿conoce Ud. a Chejov?” Y le digo: “Sí, lo he leído”. “Vamos a trabajar tal obra”, me dice. La primera vez que estuvimos platicando de la obra, yo le saqué todo el sistema de análisis al cual estaba acostumbrado aquí en México, el de Luisa Josefina Hernández Y el maestro al terminar me oye y me dice: “Eso es una novela de dudosa reputación. Ahora quiero que me hable de la obra”. Y yo sentía que había hablado muchísimo, no comprendía cómo me decía que no hablaba de la obra cuando le había hablado de ella. Finalmente me di cuenta que era cierto, que no estaba hablando de la obra. Estaba criticándola, pero no estaba hablando de cómo eran los personajes, cómo sentía yo. Y creo que esa parte de mi formación fue muy importante; porque es cierto, aquí en México no hay una formación clara para el

director. De pronto la carrera que yo llevé, ya desapareció en México, porque no había maestros. Bueno, Mendoza sí es un maestro, y Margulis también.

**Gustavo:** *¿Cuál fue tu primer proyecto de dirección? ¿Qué objetivo te propusiste en aquel entonces?*

**Ricardo:** Mi primer proyecto de dirección como tal, fue justamente *Atlántida*, de Oscar Villegas. Cuando oigo “proyecto”, me pongo ya hasta reír. Cuando uno monta una obra, dice: “Voy a montarlo porque quiero comunicar...”. ¡Mentira! Uno quiere montarla, porque quiere verla, como un niño. De pronto, a lo mejor es lo que pasa, uno lee una obra y dice: “La quiero ver en el escenario, quiero ver cómo es”. No solamente la quiero leer. Y cuando leí *Atlántida* me pareció difícilísimo. ¿Cómo era posible que una acción cambiara tan rápido? Es más, lo que pedía al final el autor, que viniera un río y se llevara todo, ¿cómo va a hacer uno para contar esto en el escenario? Creo que por eso la empecé a montar. Más como dificultades narrativas: ¿cómo contar en un espacio?

**Gustavo:** *¿Cuándo ocurrió esto de Atlántida?*

**Ricardo:** Digamos que desde el 83.

**Gustavo:** *¿Y has alternado con la actuación?*

**Ricardo:** No, ya no. Nada más dirección. Actúe, pero no es mi camino, no es mi terreno. Realmente me trabo, no tengo nada que hacer ahí. En cambio sí me ha gustado siempre contar, contar cosas. Desde el 83 empiezo a dirigir. Ahora, realmente a dirigir, solamente hace dos años. ¿Antes qué hacía, pues? No sé. Te puedo decir que montar una obra, organizarla, ya que siempre he sido muy organizado. La vida es suerte, yo creo. La suerte de comunicarte con la gente, permitir que el actor haga cosas. Dirigir es cuando ya sabes qué estás buscando, aunque no sepas cómo es. Y creo que apenas hace un tiempo, no es hace mucho. Empiezo a dirigir, tal vez, con *El cerco de Leningrado*, de José Sanchís Sinisterra.

**Gustavo:** *¿Qué aprendiste como director en toda esta etapa?*

**Ricardo:** Primero, para mí, el teatro es contar una historia; pero ¿cómo la va a contar uno? Uno cuenta una historia y, es cierto, va contando una historia bajo un cristal. Le vas poniendo un color, le vas poniendo un aumento. Entendí que eso es lo que yo hago. “¡Miren, fíjense, aquí debe

ser más claro, mírenlo bien!” Entendí que dirigir es orientar también, dirigir es ‘llevar a’, ‘conducir a’, no imponer. Es tan difícil, es una relación entre claro-oscuro, es una relación entre transparente y opaco, es traslúcido. Dirigir es permitir que el otro vea hacia atrás, ni totalmente—porque es muy aburrido—ni opaco—porque no ve nada. Sino que entienda que detrás hay una forma. ¿Para qué estás haciendo el trabajo? Para que lo traslúcido sea nítido y el otro, al ver que algo se está moviendo, empiece a verlo con mayor detenimiento.

**Gustavo:** *¿Qué experiencias o saberes básicos tiene que tener—a tu entender—un director?*

**Ricardo:** Lo importante es la acción. Entender qué significa ‘acción’. No es fácil. Creo que si agarras la *Poética* de Aristóteles no lo encuentras; no dice realmente qué es acción. Dice ‘las partes’. Dice algo así como la filosofía, como para qué es, para qué sirve la acción, pero no dice qué es. De pronto alguien se atreve por ahí y dice “la acción es el resultado físico de toda una intención, es una intención”. No sé. Lo primero que un director debe aprender justamente es que la acción es una suma, es una estructura irreplicable, irreversible, es algo que tú vas construyendo y que debe ser construida en una estructura que no se va a ver nunca total; no se va a poder ver en síntesis, sino en análisis. Entonces es muy difícil. Lo que tú estás haciendo es un trabajo en el que sabes que tienes que dar los elementos para que después se pueda reconstruir, sintetizar y analizar. A través del análisis.

**Gustavo:** *¿Cuál consideras que es tu estilo o tu marca personal en los espectáculos?*

**Ricardo:** ¡Uy, el desmadre! Yo creo que la falta de pasión. Tal vez mi marca consista en una contradicción: el presentar espectáculos..., no, voy a decir tonterías. Yo creo que aquí se debe ser muy sincero y verdadero. La verdad es que no lo sé.

**Gustavo:** *¿Qué dice la gente, la crítica?*

**Ricardo:** Es que ahí es adonde me podría remitir, pero es justamente ahí donde me confundo. La gente, cuando ve mi trabajo—esto sí lo podría decir—dice que soy impecable. He oído esta palabra varias veces. Me sorprende. Cuando oigo esta palabra impecable, digo “¡ah, quiere decir que estoy bien!”. Tal vez yo soy muy rígido, presiento las cosas muy

contundentemente. La gente dice que soy limpio, que tengo también una virtud visual: de poder decir con la imagen muchas cosas sintéticamente.

**Gustavo:** *¿Desde tu perspectiva, cuál fue tu mejor puesta y por qué? No me refiero al éxito de público, sino al proyecto en sí.*

**Ricardo:** Pues la que voy a hacer. Pero hay montajes de los que uno se enamora. Siempre pienso que lo mejor lo voy a hacer todavía. Ha habido cosas que han sido puntos inolvidables. Curiosamente son como momentos: yo, llegando a México, después de recién estrenadito de estudiar dirección, monto y lo primero que hago es esa pieza de Oscar Villegas. Curiosamente fue lo primero: *Atlántida*. Y al montarlo, lo primero que encuentro es que el actor me sorprendió: son seres vivos tan difíciles, tan complicados, tan llenos de cosas que a veces era algo muy simple y ellos lo complicaban. Yo trato de obedecer a mi intuición. Yo le doy, le doy, hasta que de pronto hago una imagen, hasta que la encuentro, hasta que yo entiendo que es ahí donde en esa acción estás tú clavado. Me acordé de una acción que tuve en Checoslovaquia. Un día, muy deprimido, yo me subo borrachín a quitar una bandera comunista de Rusia. Y los que iban conmigo se pusieron verdes, rojos y colorados y decían: “¡baja!”, y yo los veía y no entendía qué pasaba. Alguien se puso a llorar y eso me bajó. Entendí que en las acciones humanas hay cosas que se dicen tan fuertes, tan sin palabras, que de pronto también a mí me gusta eso, eso escondido detrás de un texto. Tú tienes un texto y no ves lo que está escondido. Hay una acción humana. Entonces vuelvo al punto: encontré que la acción a veces la encontraba de una manera intuitiva, pero era el punto, lo que vas a tratar de llevar al espectador. *Atlántida* lo tenía, lo tenía de una manera intuitiva y luego vino otro trabajo muy bonito que ganó premios—lo que te hace marearte. Era un texto cinematográfico, una película de Fellini y a mí se me ocurrió llevarla al escenario. Si ya había montado *Atlántida*—decía—“ahora quiero más, quiero más retos así”. Me refiero a la forma en que voy juntando, voy armando, con las imágenes, un rompecabezas. Y luego eso me mareó. De pronto ya estaba yo pensando si ser más generoso, si quedar bien con el público o si estaba contando una historia. Y allí empieza una etapa brutal. Empiezo a montar *Tito Andrónico*; fue tan fuerte y ahora que veo la película de Julie Taymor, digo: “¡ay, percibíamos cosas...!! No me quiero comparar; Julie Taymor es un genio. Encuentro que ahí había justamente ese deseo de llegar más

profundo. El texto muestra a Tito que ve una mosca; y le tiene miedo, en ese momento agarra una espada y la quiere matar. ¿Qué pasa por un hombre para que, cuando ves una mosca, te lleve a ese estado? A mí me parece muy interesante. Y cuando hice un montaje, buscaba de pronto relaciones que fueran fuertes para el espectador: cuando Tito hace eso, salía casi un actor desnudo a enseñarte el halo, como si fuera la mosca. Era tan fuerte y tan violento, que el que lo veía, no soportaba eso. Cuando lo vio la mujer que estaba en la conchita y estábamos ahí metidos, se espantó y dijo: “no, no, esto no se puede presentar”. Y el grupo tuvo un cisma y a partir de ahí vino como una etapa mía difícil, de volverme a encontrar y de luchar por lo que yo quiero. Empiezo como a amelcocharme, a tratar de agradar, fue una etapa muy fea. Y creo que de eso uno aprende; aprende a que ése no es el camino, que estás haciendo cosas que ya no eres tú. Entonces después de los premios, vinieron unos palos, algo así como “¿y éste quién es, quién se cree?” Y cuando se ve mi carrera en retrospectiva, uno dice: “¿Y por qué este fenómeno? ¿Por qué de pronto algo viene tan bien y de pronto algo muy mal? ¿Qué pasa?” Me traté de calmar y luego vino el encuentro con el realismo. ¡Déjate ya de estar contando pedacitos de cosas y cuenta una historia bien! Y vino *Escrito en el cuerpo de la noche*, de Emilio Carballido. Yo ya había trabajado con Carballido, había tenido unos ciertos éxitos relativos, *Los esclavos de Estambul*. Pero ya era más la fama; no eran realmente espectáculos que tú dijeras: “mira, aquí hay una propuesta de un joven”. Era oficio. No sé, no me convenció. Pero con *Escrito en el cuerpo en la noche*, cuando leí la obra, lloré. El grito final lo oía, lo sentía. Cuando la empecé a dirigir, sentía que tenía que llegar a eso y es ahí cuando volví otra vez a lo de *Atlántida*. Me di cuenta que ya no avanzaba, en una escena, hasta lograr el efecto dramático en mí. Y fue un trancazo. Y otra vez el mismo problema con los premios. Vienen un chorro de premios, y después de esto viene una obra horrenda: *El mar y sus misterios*. ¡Ay! Fue un misterio esto para mí también. ¿Por qué salió tan mal? Tal vez no es tanto y cuando la ves en retrospectiva dices: “No soy yo. Estoy queriendo agradar. Me dio miedo fallar, me dio miedo contar bien, me dio miedo todo”. Me fui a España, estuve con José Sanchis Sinisterra, regreso y monto *El cervo de Leningrado*. Nada, dos actrices nada más y un tema que me interesaba: una obra, rescate, solidaridad. Y de pronto el texto era tan rico que dices: “No necesito más, salvo tratar de entender bien este texto”. Trabajarlo,

sentirlo. Recuerdo también que ahí fue donde nos hicimos muy amigos con Ana Ofelia Murguía. Había una escena donde yo sentía que debía ser más y me vio ella cambiando un foco, moviéndolo. Me estuvo observando, cuando por fin me preguntó qué hacía, le dije: “estoy trabajando tu escena” y ella entendió toda la escena, que ya no había palabras ni necesidad de palabras, lo que había visto era suficiente. Esto nos hizo muy amigos.

**Gustavo:** *¿Qué género has dirigido más? ¿La comedia, la tragedia, has variado mucho?*

**Ricardo:** Sí. Generalmente, creo que el género ya no es importante. Lo que es importante para mí es el personaje. El género puede ser cualquiera, siempre y cuando el personaje tenga una trayectoria compleja, donde al personaje lo puedas ver muy claro.

**Gustavo:** *¿Qué arte ha influido más en tu trabajo: la danza, la pintura, la arquitectura...?*

**Ricardo:** La pintura y la música. La pintura sobre todo. La pintura es color, movimiento, espacio, sobre todo espacio. Entiendo las obras por el espacio; entender quién eres tú a partir también de dónde estás y cómo vives.

**Gustavo:** *¿Cuáles son los directores que más te han atraído, a nivel internacional, regional latinoamericano y nacional?*

**Ricardo:** En primer lugar esta Tadeusz Kantor. Kantor para mí fue lo más importante, porque es ahí donde encontré esa aspiración de que una imagen fuera tan poderosa. No era un efecto, era una acción. En una relación de un puesto, un espacio, de una actitud, había toda una acción. Creo que nunca había visto algo así. Y luego Strehler. Llegué a ver *Arlequino, servidor de los patrones* y nunca, nunca he visto algo similar. Cómo un director puede lograr tener al público aquí (*en la mano*). ¡Y eso me dio una envidia! ¡Eso sí te mueve! Te da envidia ver cómo un director hipnotiza al espectador. De los nacionales, Mendoza. De Mendoza yo vi *Cenizas*, un melodramón en los setentas. Recuerdo que no he visto algo similar. Hay un momento donde el personaje, una mujer esperando a un hijo, lo desea con toda su alma; está tendiendo la cama histérica, porque tiene que estar acostada, se cae; el director con una sábana nada más soluciona eso, a la mujer ni la ves. Pone oscuro y luego ya ella está en el

hospital y el marido llega con unas flores. Mendoza lo que hizo fue poner la música altísimo, ella empieza a llorar en cuanto entra el marido; el marido saca las flores y no se las puede dar porque empieza a llorar y empieza el oscuro. Además ellos se acercan y empiezan a hablar y tú no lo oyes por la música. Se va apagando todo y queda un silencio. Yo recuerdo que cuando se fue la luz, en el silencio, alguien en el público estaba llorando, pero de esto que tú no puedes ni moverte. Sabes que sí es cierta esa emoción. El espectador salió y creo que todo el público que estábamos ahí, fue muy difícil, no podíamos continuar. A mí me pareció maravilloso. No he visto algo similar. El cine a veces me lo da. Yo amo el cine porque el cine es todo fiel a eso.

**Gustavo:** *¿Y a nivel latinoamericano? ¿Alguien más a nivel mexicano?*

**Ricardo:** Sí, me ha interesado Carlos Giménez, de Rajatabla, que murió hace poco. Creo que a nivel latinoamericano, admiro a Boal, lo admiro mucho, pero no he visto nada de él realmente. Lo admiro como teórico, como teórico me parece una maravilla. Admiro al chileno Andrés Pérez, que también acaba de morir, vi *La negra Ester* y también me pareció algo maravilloso. Y fíjate que fuera de Andrés, no he visto a alguien así; a lo mejor he visto poco teatro.

**Gustavo:** *¿Hay alguna obra que siempre has soñado dirigir y por diversas circunstancias nunca has podido?*

**Ricardo:** *La Gaviota*. Siempre que la quiero hacer aparece una versión cada vez peor a todo lo que ha visto alguien; acaban de pasar una en México. Y cuando la ves así, no te dan ganas. O *Las tres hermanas*. Son dos obras que yo quisiera hacer.

**Gustavo:** *¿Has dirigido y actuado en una obra a la misma vez?*

**Ricardo:** No, no podría. No estaría quieto, no me concentraría.

**Gustavo:** *¿Has trabajado a un clásico?*

**Ricardo:** Si. He trabajado clásicos y creo que dentro de ellos vas descubriendo, sobre todo con Calderón, una estructura casi de perfección. Creo que, de los clásicos, Calderón es verdaderamente alguien fuera de esta vida.

**Gustavo:** *¿Lo modernizas, lo modificas...?*

**Ricardo:** No, no pienso en esto, dejo la obra como está, si no sería mutilarla.

**Gustavo:** *Cuando has dirigido alguna obra de un clásico, no en nuestra lengua, ¿el tema de la traducción es algo muy importante para ti?*

**Ricardo:** Para mí es muy preocupante, sobre todo Shakespeare. Estoy estudiando ahora lengua y literaturas modernas inglesas precisamente por eso. Me metí a estudiar otra vez. Porque además, quería estudiar Shakespeare en su idioma. Y es cierto, de pronto te lo dan mal, está mal traducido y es tan importante. Por ejemplo, en una traducción española eso es muy claro: Jessica, la hija de Shylock, se va y Shylock dice “pero cómo, si vendió un anillo por cincuenta monos”. Y así lo ves en la traducción: “cincuenta monos” y no entiendes. Y cuando ya estudias por fin inglés, lo que está diciendo son cincuenta ducados o su equivalente. Y es un dineral. Entonces lo que esta diciendo Shylock es que la hija malbarató el anillo por cincuenta pesos, pues.

**Gustavo:** *¿Has dirigido cine o televisión?*

**Ricardo:** He dirigido solamente un corto, un corto documental. Y de televisión solamente un par de series biográficas, pero no es mi lenguaje, ahí me parece que el director no tiene nada que hacer. Tal vez en la televisión mexicana el director no tiene nada que hacer, aquí el rey es el director de cámaras. Y en el cine es tan difícil. Pasa lo mismo: es muy difícil ser dueño de lo que andas buscando. Solamente Tarkowski. Es muy difícil, por lo que he visto, controlarlo. Ahora que soy productor, algo que sí podría decir es que, como director, te das cuenta si controlas o no lo que estás haciendo. Porque también por esto es mi relación con los productores. El teatro te da la ventaja todavía de ser tú quien puede ser dueño de esto, en cambio otros lenguajes, donde hay una factura tan compleja, la cámara, la fotografía, se pueden poner imperativos que a lo mejor pueden destruir lo que andas buscando. Y no es que sea dictadura, sino algo fuera de lo que yo busco.

**Gustavo:** *En cuando al público, ¿tienes ya tus espectadores? Y si es así, ¿crees que estos espectadores esperan algo particular de ti?*

**Ricardo:** No. Los que tenía ya no creen. Hay que convencerlos de nuevo. Yo creo que es mejor así. El espectador es alguien que no conozco y que lo voy a conocer a partir del contacto de la nueva obra.

**Gustavo:** *Pero la figura del espectador, ¿te preocupa desde el inicio del proyecto?*

**Ricardo:** No, no sé si es un pecado, pero no.

**Gustavo:** *¿Qué es lo que más te interesa con una puesta: entretener, instruir, subvertir, provocar, impactar...?*

**Ricardo:** Pues no sé. Soy como un lector. Ser un lector. Imagínate que tú no pudieras leer, me encantaría leerte, ayudarte así, ser solidario así. Porque pienso que no sé esta leyendo. Entonces si yo quisiera ser algo o pienso que soy algo, diría ‘soy lector’. No me gusta interponerme, no me gusta subvertir, lo único que me gusta es pensar que estoy favoreciendo el mensaje de otro. Porque también creo en él. Te aclaro que esto lo acabo de inventar.

**Gustavo:** *¿Diriges siempre en la misma sala? ¿Es muy preocupante para ti el tema de la sala?*

**Ricardo:** Ahora sí. Es muy preocupante por los dineros, por lo que está pasando con el teatro en México ahorita, que es bastante grave.

**Gustavo:** *Cuando sales al exterior, a un festival o a una sala de provincia, por ejemplo, ¿tienes ciertas condiciones mínimas o te adaptas a lo que encuentras?*

**Ricardo:** No he salido mucho. Por eso me quedo como sin palabras, no tengo mucha experiencia en eso. Porque siempre he sido muy caprichoso. Más bien lo que te puedo decir es que tengo muy poca experiencia. Lo más que he ido fue al festival del Siglo de Oro en El Paso. Como ves, no es mucho. Me han invitado a Cádiz, pero finalmente terminé no aceptando. Sucede que sí te invitan, pero es el próximo año, es muchísimo. En México si me preguntas qué voy a hacer mañana, puedo contestar. Pero no puedes ordenar tu vida y decir “en agosto voy a hacer esto”. En México hay una dinámica que hace imposible eso. No puedes. No sé, no puedo organizar mi vida, soy muy mexicano en esto.

**Gustavo:** *¿Has dirigido una misma obra en dos momentos distintos de tu vida?*

**Ricardo:** Sí.

**Gustavo:** *¿Y qué pasó? ¿Fue igual, fue distinto?*

**Ricardo:** Nada más ha sido un caso. Dirigí *El cervo de Leningrado* y lo estoy otra vez haciendo con las mismas actrices. Después de cuatro años. Nunca lo había hecho. Y es muy bueno porque ahora estás corrigiendo lo

que no habías hecho antes. Yo creo que lo voy a hacer más seguido: tratar de volver a la obra. Me pasó también en *El lector*, que es lo que acabo de hacer. Estrenamos, hubo un lapso de un mes y fue muy favorable, porque después del estreno, con las críticas, llegamos, hicimos todo un análisis, volvimos a ensayar y la obra cambió; lo que le faltaba lo tomó y esto no es habitual. Creo que ahora de mí depende, eso sí me gustaría hacerlo más seguido. Retomar las cosas, volver a. Y por eso voy a retomar ese gran fracaso que fue el *El mar y sus misterios*, de Emilio Carballido. Fue lo peor que he hecho en mi vida y dije “no, lo tengo que volver a hacer”. (*Risas*) ¡Espero no hacerlo peor! (*Risas*) ¡A ver si ya esta vez le entiendo y puedo darle justicia a la obra, qué barbaridad! ¡Por egocéntrico uno no le hace justicia a nada!

**Gustavo:** *¿Has trabajado siempre con productores?*

**Ricardo:** Sí, he trabajado con productores. Los productores son un fracaso conmigo y yo soy un fracaso con ellos. No nos entendemos, porque no me gusta que me impongan y ahí sí yo tengo un problema de carácter. Si siento la imposición, ya hay un problema ahí. Y creo que con los productores ya me di cuenta, siempre ellos quieren que les cuentes; para mí el productor es como el director, pero es un director frustrado. Lo mismo que leyó, quiere verlo así. Pero yo no lo puedo ver así. Y me cuesta trabajo eso. Y más ahora después cuando te empiezan a decir que quieren eso con tres pesos, menos aún. Entonces eso es para mí muy difícil. Con los directores privados que yo conozco, no hemos llegado a nada. Una vez lo hice. Intenté poner *Nonsense*, la versión para hombres, porque la había visto en Nueva York y era la primera vez que quería hacer teatro comercial. Me dije: “¡ya es tiempo! Que nadie me conoce más que en este sector y yo creo que hoy es tiempo de ir más allá”. Y es mentira. El director no le importa a nadie, en este sentido comercial. Si tú quieres hacer algo en tu carrera, mejor hazlo donde estás y ya. Pero no es el éxito comercial el punto. Entonces la relación con mis productores es innecesaria en ese sentido, el teatro comercial no tiene mucho que decirte.

**Gustavo:** *¿Has trabajado en instituciones oficiales?*

**Ricardo:** Ahí es una ventaja, tal vez, lo que tú vas construyendo en el prestigio; porque eres tú quien dice cómo es el proyecto, te oyen, ahí no he tenido problemas. Te oyen y ahora más, me siento mucho más

relajado, porque tengo la beca del sistema nacional. Y entonces yo soy el que produce, yo soy el que dice cómo, cuándo y a qué hora.

**Gustavo:** *Hay una pregunta que estoy haciendo a los directores, pero no sé si corresponde a tu caso. Uno de los problemas que yo tengo con este proyecto de entrevistar a directores es que, en algunos casos, como contigo, no he visto sus trabajos, y entonces puede ocurrir que la pregunta no tenga sentido para ti. Déjame entonces hacerla en general. En el teatro latinoamericano, a veces, en muchas partes, los grupos reciclan cosas, usan la mínima cantidad de elementos, lo que se ha llamado un teatro “pobre”, pero sólo financieramente pobre. ¿Qué piensas de esto? ¿Crees que el teatro “pobre” es una estética, una determinación, una fatalidad?*

**Ricardo:** Como lo estás planteando es una fatalidad. El teatro pobre es el teatro pobre de ideas, pero el teatro pobre económicamente sí es una fatalidad, porque obviamente no puedes tú hablar de algo si no lo tienes, tenemos que hacerlo entonces de otra manera. Me pasó a mí como productor, voy a hacer una obra llamada *El lector por horas*. El autor me dice: “La clase social de éstos es alta, vas a ver un problema de clase. Vas a ver cómo un hombre, que tiene estudios mucho más fuertes que los que tienen los dueños de la casa, es humillado, es tratado como un sirviente, nada más que porque los otros tienen dinero”. Ahora bien, si tú no logras este ambiente en la puesta, pues entonces la lucha de poder se perdió, porque los otros no tienen más que la casa, que funciona como una pantalla. Ese tipo de casas en la que llegas y si la rompes, te mueres, ya estás entrando dentro de un juego. Viene el punto: vamos a producirla. Yo vi un mueble precioso, costaba 20.000 pesos. Era importante, justificado el gasto, porque iba a tener muy pocos muebles. Y el escenógrafo me dice: “No, pues no tenemos ese dinero. Vamos a buscar quién lo hace por 3000”. Y lo hacen por 3000. Quedó chueco, con un forro que, cuando tú lo ves, dices: “no, fuera, patada”.

**Gustavo:** *Ni las luces engañan.*

**Ricardo:** Sí, no lo arreglas ni con las luces. No, no puedes. Es que si no logras esto, la idea se te va, se te rompe y todo el mundo puede decir: “¡mira qué buena idea, pero tan mal organizada!”.

**Gustavo:** *¿Trabajas con fechas fijas de estreno?*

**Ricardo:** Sí, yo sí. Tal vez es un sello profesional; sin fechas, entonces no cumples ni con el actor, no cumples con el público. Aunque no sea teatro comercial, estás tomándole el tiempo a otros. No, no puedes jugar.

**Gustavo:** *El día de estreno, ¿vas, qué haces? ¿Te quedas, te involucras?*

**Ricardo:** Antes no podía. No podía quedarme. Estaba tan inseguro. Pero ahora ya me quedo; claro, sufres, pero te quedas porque necesitas ver a tu actor. Y ni siquiera al público, a tu actor. Es que la escena es cabronísima para todos. El pobre actor—ya me di cuenta—sufre y empieza a romper cosas, necesita verte, sentirte. No se me va a olvidar: en este estreno estaba yo sentado, tenía ya un lugar donde podía estar yo tranquilo, donde podía moverme—porque me muevo mucho—y mis actores sabían que yo estaba ahí. Entonces el día del estreno un actor levanta la vista para buscarme y yo lo veo y él hace un gesto. Me necesitó ahí. Dicen que ya estoy creciendo. ¡Cómo tardé, carajo! Pero tienes que estar, sin duda.

**Gustavo:** *Luego del estreno, ¿corriges mucho?*

**Ricardo:** Sí. La primera observación que también aprendí con los años es: si quieres corregir algo, déjalo como está primero. Antes de corregir, entiende bien lo que está mal. Te cuesta mucho trabajo, porque ver el error no es fácil, pero, sin embargo, no es difícil; lo que sigue es difícil: pues si no es esto, ¿cómo? En esta temporada también eso aprendí. Ves un error, aguántate, entiéndelo, estúdialo y cámbialo cuando ya sabes cómo, con qué y hacia adónde vas; si no, creas discontinuidad. Me doy cuenta también que las obras son sistemas que deben protegerse. Y si metes elementos de variación, pues afectas todo.

**Gustavo:** *¿Cómo llega la obra a tus manos en general?*

**Ricardo:** No sé bien. Leo mucho. Llega por la memoria más bien. Yo creo que es bueno leer mucho. Estar leyendo, tratando de estar al día. Y ya después dices: “esto quisiera montar”. O a veces una obra inmediatamente ya la quieres montar.

**Gustavo:** *Cuando trabajas con una obra de un escritor contemporáneo, vivo, de tu medio, como Oscar Villegas o Emilio Carballido, ¿te gusta que asistan a los ensayos?*

**Ricardo:** Sí, me gusta, sobre todo cuando no se pone histérico. Es una parte del madurar, aprender a trabajar con todos. Alguien dice que es lo mejor el autor muerto. Yo creo que no, que eso es mentira; es cuando tú

no estás realmente trabajando bien. Yo creo que es mejor cuando el autor está contigo. Cuando estás junto a él y se trabaja juntos.

**Gustavo:** *Cuando empiezas tu diseño de puesta, ¿qué es lo primero que aparece: el tema del espacio, una imagen, la cuestión de la acción, la tecnología disponible?*

**Ricardo:** Primero viene el tema de la acción. Pero el tema de la acción es también como un ejercicio. No se me va a olvidar (siempre me voy para atrás): mi maestro de dirección lo primero que me hizo en Checoslovaquia fue poner una taza, un mantel, un cenicero, había una lámpara, una mesa, una silla. El ejercicio era de tercero de dirección y como no había lugar, me mandaron con él porque yo ya llevaba estudios. No sabían qué hacer, me metieron con él porque yo era el único que hablaba inglés. Ya después tomé bien los cursos, pero de este profesor checo aprendí porque me pusieron como su asistente. Pero el maestro me pidió que resolviera, igual que todos los alumnos, el ejercicio. Se trataba que con la taza, la tela, el cenicero, la lámpara, de acuerdo a como dispusieras todo en el espacio, dieras una sensación de caos. Lo primero que a ti se te ocurriría es tirar todo. Pero el maestro había dicho: “no quiero que tiren nada. Quiero que el espacio hable”. Es muy difícil, no siente uno nada, no te dice nada. Tardo mucho además. Me hizo enojar tanto el maestro que un día—como me estaba diciendo cosas horribles cuando yo presentaba mi ejercicio—agarré el trapo y lo apreté tanto que cuando el maestro se fue, solté el trapo y tenía mi mano ahí puesta, como grabada. Se me ocurrió hacer lo mismo para el ejercicio, se lo presente un par de días después, con la mano ahí. Hice todo y el maestro lo mira, creo que entendió, y al rato me preguntó: “¿y eso?”, refiriéndose a lo de la mano. Yo me puse rojo y le dije: “Pues sucede que el personaje está enojado”. Y él me pregunta por qué. Y ya, estaba mintiendo, porque el que estaba enojado era yo. Finalmente él como que intuyó esto y me dijo: “lo que pasa es que estabas enojado, ¿verdad?” y le dije “sí, yo lo quería matar, maestro”. Y le dije todo y me dice: “ve, eso es teoría del teatro. Eso es todo el teatro. Antes que nada, el teatro es un hecho; el teatro es algo que esta ocurriendo y es algo que merece la pena tomarle la atención. Ud. no puede empezar ninguna obra a partir de otra cosa que no sean actos humanos como es éste”. Actos humanos en los cuales uno tenga la necesidad de poner la atención ahí. Y eso me marcó, me marcó mucho. Entiendo entonces que el escenario ahora tiene puntos cardinales, tiene luz, tiene oscuridad, tiene silencio, tiene inmovilidad. Fíjate son los puntos a los que más miedo le

puedes tener: mucha luz, oscuridad, silencio o inmovilidad. Con esos elementos lo que vas a buscar es precisamente ese punto. Cuando leo una obra, yo ya tengo una regla: tiene que aparecer de alguna manera, aunque no lo veas, no sepas cómo es... ¡Es que es tan raro! ¡A ver si te lo puedo explicar! Tienes una obra y entiendes, aunque no la veas, entiendes que hay algo ahí. Es como entender que cuando ves a alguien que no conoces, de inmediato reconoces a un amigo ahí. Así es el texto: estás reconociendo un amigo de inmediato. Entonces, cuando monto una obra, necesito sentir eso.

**Gustavo:** *¿Qué trabajos haces antes de iniciar los ensayos?*

**Ricardo:** ¡Uy, eso sí es bueno! Lo que hago es leer muchísimo la obra y luego pasarla yo mismo, la capturo y la numero.

**Gustavo:** *¿La pasas a máquina? ¿La reescribes a máquina?*

**Ricardo:** Sí. Yo hago los libretos de los actores. Es leerla mucho y luego voy separando los cambios, porque ahí para mí está el ritmo. Ritmo es cambio, los cambios que vas viendo; muchos les llaman secuencias, bits, las rupturas, etc. Yo siempre busco esos pequeños sucesos, esos saltos y los voy marcando. Y la dejo, ya trato de no imponer nada; no poner una escena si no tengo eso muy claro. Primero, claro está, entender muy bien los parlamentos, que no quede hueco en ti. Es importante que entiendas por qué dice esto, a quién se lo dice, cómo se lo dice, por qué necesita decirlo así.

**Gustavo:** *¿Cortas a veces los textos o los respetas mucho?*

**Ricardo:** No corto, no. Estoy desarrollando un método de trabajo que me ha funcionado mucho. Ya tengo cuatro puestas así. Y además con actores profesionales. Tratar de no preocuparme por el tiempo. No preocuparme por cuánto va a durar. Ni siquiera corro la obra; me cae gordo correrla. No, escena por escena y ya sabes lo que debe durar cada escena, lo vas midiendo. Y partir de esto ya te has dado cuenta de todo, lo que debe durar al espectáculo. Y los actores se ponen muy nerviosos porque ellos no ven todo el tiempo, pero tú ya sabes, esta escena debe durar tanto tiempo y punto. Ya al final juntas todo y debe dar el resultado que tú has previsto: debe durar tanto la obra. Y el actor ha de estar siempre como en un estado precario de atención, y así logra cosas muy interesantes. Entonces, ¿cómo cortar? Cortas cuando ya te das cuenta que también

todo es como contrarios: cuando dices aquí la obra necesita cortar, es que a lo mejor tienes que ponerle algo más. Hay que tener mucho cuidado con eso. Me lo dijeron también en muchos montajes. Estoy aprendiendo yo también en muchos de estos últimos montajes. Por eso te dije que estoy dirigiendo apenas. Me dijeron que una escena les parecía muy larga y yo me preocupé. Y me pregunté por qué estará larga; y me di cuenta: porque le falta. Le falta tiempo. Ah, entonces puse aquí una pausa, un minuto de pausa, y aquí otra, y así le metí como tres o cuatro minutos más a la escena, no de parlamentos, sino de tiempo. Y quedó.

**Gustavo:** *¿Cuándo le cuentas a tus actores, al equipo, tu proyecto de puesta? ¿Al principio, al final, o en algún momento del proceso?*

**Ricardo:** Les comunico a los actores lo que vamos a contar, lo que quiero que sienta el público. Y a eso yo le llamo “proyecto”. Nada más. Y luego vamos descubriendo cómo, cómo sería el espacio. Es más, llevo la escenografía, pero nunca se las enseño.

**Gustavo:** *¿Siempre trabajas con el diseño de sala a la italiana o te gusta explorar otra relación espacial con el público?*

**Ricardo:** La obra te tiene que decir cómo es. Me gusta más el espacio donde el público ve de todos lados.

**Gustavo:** *¿En qué consiste para vos una escena problemática?*

**Ricardo:** La que no entiendo. O peor, la que entiendes y no sale. Entonces te das cuenta que algo está mal. Una escena problemática es aquella en la que tú has hecho un postulado, has hecho una hipótesis, dices que la entiendes y cuando la ves, te aburre, sigues colgado, ves que el actor está bien, te está oyendo, está haciendo lo correcto, pero la escena no sale, es aburrido, está mal, no la oyes, no se le ve la intención, no se destaca. Esa es una escena problemática.

**Gustavo:** *¿Cuándo consideras, en los ensayos, que una escena ya está terminada?*

**Ricardo:** ¿Cuándo una escena está terminada? Siempre le metes algo más. Pero sabes que una escena está bien, cuando no sientes el tiempo; cuando tu atención está ahí y no te has dado cuenta de la duración. Y eso de medir ya lo hace el asistente, porque tú ya no estás ahí controlando el tiempo.

**Gustavo:** *¿Qué rol juega el asistente cuando diriges?*

**Ricardo:** Un rol importantísimo. Está vigilando que cumplas los postulados que tú has dicho. Es una ayuda. Trabajamos juntos, porque yo no me voy a cuidar, pero él es el que está pendiente de eso, el que dice, por ejemplo, “esto duró tanto”. Ultimamente he estado registrando las obras en videos; me he dado cuenta que uno es muy tonto y la técnica es maravillosa. De *El lector por horas* tengo cerca de 200 videos VHS. Ensayos, todo. También ya lo he estado probando en otras, pero en pedacitos, y ahora me propuse filmar todo el proceso. Así tú mismo te vas oyendo, tú mismo vas entendiendo qué dijiste y cómo lo dijiste.

**Gustavo:** *¿No cambia la actitud de los actores cuando saben que hay una cámara registrando el proceso?*

**Ricardo:** Al principio, un poco; después se les olvida. Pero sí, cambia, y es muy bueno. Ayuda a tener un control siendo objetivo. Cuando va a haber pelea, dicen: “¡Quita la cámara!”. (*Risas.*) Pero la cámara no se quita y entonces la pelea tiene un tono muy cortés.

**Gustavo:** *¿Cómo seleccionas tu elenco?*

**Ricardo:** De la manera más clara. Por personaje. Te imaginas el personaje internamente y cuando ves al actor leyendo, hablando, dices: “Es él”. Es muy difícil.

**Gustavo:** *¿Haces audiciones?*

**Ricardo:** Trato de no hacerlo. Por eso me tardo mucho en seleccionar. Me tardé seis meses en el reparto de *El lector*, porque al actor tengo que verlo, es ir a ver su trabajo, justamente para no hacerle perder tiempo al actor. ¿Qué es lo que hago? Leo la obra y empiezo a anotar. Lo persigo. Trato de no llamar actores que no veo.

**Gustavo:** *¿Cuando trabajas, cuando ensayas, ¿tienes la misma relación con los actores que con las actrices? ¿O sientes que varía, que es diferente con unos u otras?*

**Ricardo:** Creo que con las actrices me llevo mejor. También importa mucho la postura que uno tiene ante la vida. Yo siempre he tenido una vida muy abierta, francamente nunca he negado lo que soy ni lo negaré. Ya has estado en esta casa y creo que tienes las cosas perfectamente claras.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ricardo se refiere al hecho de que esta entrevista se interrumpió para compartir un delicioso almuerzo. En dicha oportunidad, me presentó a su amigo Héctor, su

Con las mujeres es más fácil, hay una madurez mayor. Con los hombres es algo más difícil, porque, primero, sentir que es un homosexual el que los dirige, ya les hace tambalear todo. Y segundo, el hombre es más inseguro, la mujer no, al contrario. Con ellas tengo una relación mucho más clara y, curiosamente, son ellas las que ganan los premios. O gente joven, hombres jóvenes; pero con los hombres maduros, todo se complica, creo que los actores se sienten muy agredidos. Y más cuando ven que manejo moto, o que de pronto me comporto como muy machín, esperan otra cosa. (*Risas*). La verdad es que tengo que decirlo porque lo veo. Hay una discriminación muy clara, yo no tengo pelos en la lengua, nunca he negado mi postura, nunca haré teatro gay tampoco, no me gusta. Así como no creo que nadie haga teatro heterosexual, ¿o sí?

**Gustavo:** *¿Hay alguna cualidad que tus actores o actrices tienen que tener, sin la cual no podrías trabajar con ellos?*

**Ricardo:** ¡Uy, no sé! Estoy tomando la pregunta sin criticarla. Actitud, no. Más bien disposición: lo que esperas de un actor es generosidad, que no desconfíe de tus intenciones, que no confunda, que no vea nada personal. Yo soy el tipo de gentes que no busca involucrarse personalmente con ellos. Y curiosamente sí, es algo muy extraño. Y creo que lo logré en este último montaje, creo que estoy en un buen momento como ser humano, creo que por fin estoy pasando a otro estado, del joven inseguro que gana premios y no sabe por qué, al que va contruyendo algo y ha tratado de hacer una carrera de todo esto. La disposición es lo que sería para mí básico. A veces buscas una especie de belleza. Ahí sí no te puedo mentir: buscas que el actor tenga una presencia y me encanta el cuerpo humano. No tolero los cuerpos feos; en mí sí, porque estoy sentado. Pero el que está enfrente, debe tener algo que te cautive, que te seduzca. Si el actor no tiene algo que te seduzca o te domine, no sirve.

**Gustavo:** *¿Prefieres que el actor tenga una formación en algún método específico, como por ejemplo, el método de Stanislavski?*

**Ricardo:** Sí. Necesito actores que tengan un método, que sepan trabajar básicamente una técnica vivencial y bien. Que sepan actuar, responder, no

---

pareja, con quien tuve el gusto de hablar sobre algunos temas teatrales, dado que él se encarga últimamente de aspectos ligados a la producción de los espectáculos de Ricardo.

---

fingir. Necesito actores que tengan técnica y mínimos teóricos. Ya uno va llegando a un estado en el cual, si haces teatro, no lo puedes hacer sin mínimos teóricos. Para mí un mínimo teórico viene a constituir como los elementos básicos con los cuales vas a trabajar. Buscaría que la persona con la cual estás elaborando algo entienda primero que en el teatro no se finge, no se miente, no se juega. Aunque juegas, pero no se juega. Que entienda lo que es un género, que no tienes que explicarlo, entiende lo que es ficción, lo que es acción.

**Gustavo:** *En Argentina, las escuelas universitarias de teatro se formaron después de la dictadura. En ellas, la base de la formación actoral sigue siguiendo Stanislavski. ¿Esto ocurre también aquí?*

**Ricardo:** Sí. Uno va encontrando que es el punto de partida, es un punto de investigación. Todo mundo trae a su Stanislavski bajo el brazo. De todos modos yo no trato de ser muy ortodoxo en eso. De pronto hay preguntas que merecen afirmaciones muy dogmáticas cuando estás trabajando. Y eso a mí me molesta, no me gusta ser dogmático-axiomático. Creo que lo importante es la aportación que te van dando las investigaciones sobre la percepción, lo que vas entendiendo sobre la dinámica del comportamiento humano. La teoría la tienes como para construir más teoría, y no quedarte en ella.

**Gustavo:** *¿Has trabajado con la metodología de la creación colectiva?*

**Ricardo:** Siempre lo que hacemos es creación colectiva. Pero entendiendo más acotadamente la pregunta que tú haces, y tengo que responderte que no, no he trabajado así. Me ocasionaría a mí mucha inseguridad.

**Gustavo:** *¿En tus elencos hay solo profesionales? ¿Hay también amateurs? ¿Has trabajado con grupos no tan profesionales?*

**Ricardo:** Trabajo con actores, que les puedes llamar amateurs, pero que llevan una educación, y con actores profesionales. Con actores diletantes de televisión no, ya lo evito. Acabo de renunciar a un montaje justamente por eso. Otra vez el coqueteo eterno: ven tu trabajo y llega el productor comercial, te trae una obra interesante, pero cuando te propone el reparto, tú dices: ¡Ay, cielo, no estoy de acuerdo contigo! No trabajo”.

**Gustavo:** *En México, en general, de lo que tú conozcas, en la conformación de los elencos, incluyendo técnicos, ¿hay discriminación racial, sexual, social, política, religiosa?*

**Ricardo:** Sí. Es más, creo que lo acabo de comentar: la primera discriminación, aunque no lo creas, es una discriminación sexual. Hay una discriminación también al color de la piel, una discriminación a la clase—al código postal, como decimos en México—a la educación, hay una discriminación a la provincia. Y la más importante de todas es la sexual y es muy fuerte. Y peor vamos; en México se está radicalizando y mediatizando mucho.

**Gustavo:** *Aunque ya dijiste algunas cosas sobre esto, quisiera insistir. Cuando diriges una obra, ¿tienes ciertas etapas que vas a cumplir, una especie de método?*

**Ricardo:** Básicamente trabajo sobre tres puntos. El primero es como un análisis activo: trabajo con el texto en la mano del actor, no sentado en una mesa. El llamado “trabajo de mesa” lo hacemos casi de pie. No me gusta ya sentarme. Mejor estar de pie y alerta. Entonces lo que haces es un trabajo de reconocimiento. No emitir todavía postulados, hasta que no conoces bien; ya me cuido mucho de eso. Si no, anticipas, terminas manipulando; no es conveniente manipular. Lo que sí es conveniente tener es un punto de referencia, un faro. No trabajo una obra si no es clara para mí—eso es cierto, ya te lo dije—trato de no teorizar mucho sobre ella, y viene así una etapa de reconocimiento. Luego viene una etapa creativa donde el actor me está proponiendo cómo es su personaje, porque yo no lo he ubicado. He ubicado al personaje por lo que siento, pero no cómo es físicamente, y él lo va construyendo y allí es donde estamos muy pendientes de eso. Y la última es la etapa estilística, es la factura, la forma. Francamente lo que vas haciendo no es solamente contar, sino sobre el cuento hay algo más, hay todo un marco, hay un hecho, toda una serie de significaciones que son muy importantes para despertar los sentidos. Para mí lo importante del teatro es que debe tener siempre esto: que despierte tus sentidos, despierte tu capacidad crítica. Hay que observar otra vez lo que ya la televisión te está domesticando. La última parte es la más importante para mí, es donde estás vigilando que todo tenga una precisión—y ahí viene la palabra “escrupuloso”. Para mí los objetos hablan, tienen una relación en el espacio.

**Gustavo:** *¿Diriges desde la plateas, o te gusta subirte al escenario?*

**Ricardo:** Yo no ejemplifico al actor. Yo tengo una técnica que le vi a Arianne Mnouschkine y me encanta. Y también se la vi también a Andrés Pérez. Y creo que funciona muy padre para ese trabajo de reconocimiento: el actor ve el texto que va a decir y lo dirige al otro, a los otros, tratando de encontrar el espacio, la lógica, la relación natural. Fíjate que cuando vi eso, me pareció tan simple, tan certero, tan sencillo, tan concreto que, cuando lo empecé a usar, lo empecé a usar de una manera que a todos extrañaba, porque lo menos que quiere un actor es trabajar con un texto en la mano. El actor siempre ha usado el texto para memorizar. Pero cuando está trabajando con el texto en la mano, el actor va memorizando sin darse cuenta. Ya cuando le pides que lo suelte, es porque ya lo soltó.

**Gustavo:** *¿En qué momento del proceso entra el iluminador, el escenógrafo, el vestuarista, la musicalización? ¿Desde el comienzo?*

**Ricardo:** El escenógrafo es la parte más interesante. A mí siempre me ha gustado mucho, porque el escenógrafo es algo que siempre estamos “duro y dale, duro y dale” todos los detallitos. También es donde vas encontrando la gente de tu equipo. Arturo Nava ha trabajado varias veces conmigo y ya lo conozco. El se cuida mucho, nunca me presenta una idea que no sea bien fundamentada. Ya que me la presenta, sabe que le voy a decir algo. Y entonces siempre la presenta en ese sentido, sabiendo que algo se va a cambiar. A veces si él no ha leído bien la obra, yo hago que la lea. De pronto puede pasar que te dan la primera imagen plástica, que no sirve. Sirve para otro tipo de experiencias, de apreciación pero no de evidencia. Si uno busca que el espacio viva, no solamente es la precisión que tiene que tener la obra, sino que el espacio sea también el marco. Que tampoco te diga todo, aburre mucho algo que ya dice todo. Luego lo que estás haciendo es quitar cosas. La luz es lo más difícil. Luz y vestuario son cosas que me cuesta mucho trabajo. La luz la entiendo hasta que ya tienes todo, y sabes cómo se va a iluminar a partir que tú no necesitas iluminación. Me molesta mucho cuando alguien dice: “Es que aquí voy a bajar la luz”. No, no es así, no es porque le bajas o le subes la luz. Al contrario, es más bien dónde voy a oscurecer, dónde voy a iluminar. Finalmente, a veces estás buscando oscurecer para ver más. Entonces no pongas luz. No sabes bien cómo va a ser eso. La luz cuesta mucho trabajo. Y es lo que más cambio a lo largo del proceso.

**Gustavo:** *Cuando estás dirigiendo, ¿hay algo que sientes que puede amenazar toda la puesta en escena?*

**Ricardo:** Sí, los sindicatos. (*Risas.*) Lo que puede amenazar una puesta en escena casi siempre tiene relación con los objetos más burdos, más prosaicos, como son las condiciones económicas del teatro, las condiciones sindicales. No es que esté en contra de los sindicatos; al contrario, creo que han sido un arma importantísima para el desarrollo de los derechos laborales. El problema es los vicios que se han generado a partir de eso. Curiosamente, de pronto, parecería que el técnico ya no es tu amigo, sino tu enemigo. Lo mismo en el teatro, que ya no parece que es tu amigo la gerente o el de los boletos; inclusive el actor mismo, ya los horarios que tiene la televisión hace que le cueste mucho cumplir con sus compromisos. Obviamente ahí lo que uno trataría es cuidar que todos los aspectos prosaicos sean muy claros en la contratación.

**Gustavo:** *La promoción del espectáculo, ¿te encargas tú, te importa, la controlas, te desentiendes?*

**Ricardo:** Yo creo que también ahí debe uno insidir. Se ha transformado el perfil del teatro, se ha transformado la dinámica del trabajo teatral, se han transformado también ciertos roles; ya no puedes decir que nada más diriges, también te haces cargo de muchas cosas. Estamos tratando de trabajar en equipo, de producir nosotros, y Héctor fue el productor ejecutivo de este último montaje y nosotros nos encargamos de la publicidad. Claro, la institución también, pero Héctor sabe que lo más eficiente es ir y poner un volante en la mano del espectador. O se van a pegar posters a Coyoacán.

**Gustavo:** *¿El acceso a la prensa es muy dificultado o dificultoso?*

**Héctor:** No. Puede ir de dos maneras solamente. En esta última producción, hubo apoyo de gente de publicidad, de relaciones públicas, que se contrató, y que convocaba a la prensa. El día de la presentación de la obra ellos convocaron a la prensa y tuvimos una buena recepción. Y ellos también estuvieron mandando notas constantemente a todos los medios impresos para estar recordando el montaje. Por otro lado, y eso sí de parte nuestra, estuvimos trabajando en los medios de radio, consiguiendo entrevistas, promocionando con algunos boletos que, aunque no te concedieran la entrevista, al menos nombraban la obra.

**Ricardo:** *La televisión de pronto le habló a Héctor. La gente veía el espectáculo, les encantaba. Así fue como Blanca Guerra lo vio y nos dio un tiempo en el aire.*

**Héctor:** Eso fue gratuito y a la vez maravilloso, porque también trajo mucha gente. Porque tratar de contratarlo, requiere de mucho dinero. Impensable.

**Gustavo:** *La crítica periodística, ¿te ha tratado bien, mal?*

**Ricardo:** Es lo mismo. He tratado de aprender a ser un jugador de fútbol americano, que aunque estén los golpes, uno se aguanta y sigue jugando. Esta carrera es así, te van a golpear. De ti depende si lo aguantas o no. Lo importante es resistir. Siempre va a haber un palo allí.

**Gustavo:** *¿Por qué crees que hay más directores que directoras?*

**Ricardo:** Yo creo que las mujeres...No sé. Pero sí me doy cuenta que las mujeres que dirigen—muy pocas como Sandra Félix—tienen la autoridad, la fuerza, algo especial. Arianne Mnouschkine, por ejemplo, lo menos que ves en ella es femenino, es un toro, te ataca, te da miedo. El director dictador tradicional parece como que es muy importante. Kantor, con verlo daba terror, yo fui a unos ensayos, y así era, los actores ni siquiera se acercaban a la mesa, esa mesa en la que él dibujaba. Creo que muy pocas mujeres tienen fuerza. No sé, no quiero hablar mal de ellas, pero no confío en ellas. (*Risas.*)

**Gustavo:** *¿Hay alguna pregunta que siempre quisiste que te hicieran y nunca te hicieron?*

**Ricardo:** Yo siempre estuve esperando que alguien me dijera: “Y tú, como homosexual, ¿qué quieres dirigir?” Y yo diría: “No sé si el que dirige tiene que ser macho”. La espero porque justamente en eso se resolverían muchos de los problemas que yo veo. Quisiera que alguien alguna vez me dijera: “Tú, como homosexual, cuando diriges, ¿qué esperas de un actor?” Espera que le digas: “Qué tan bien dotado está Fulano”. Pero no es cierto. Lo menos que esperas es eso, lo menos que esperas es que se hable de la vida íntima.

**Gustavo:** *¿Crees que la homosexualidad marca una cierta estilística, que hay un cierto rasgo, una impronta particular?*

**Ricardo:** No. Creo que lo que da la homosexualidad es el carácter marginal: o una de dos, o eres más pendejo, u observas más. Yo lo he

visto siempre como una ventaja. No le digo a nadie, pero ha sido muy difícil abrir la posición. Una vez que la abres, ya. Pero toda la adolescencia, todo lo que es esa etapa de juventud, detrás de algo, mirando, que no te toquen, que no te miren, pero al mismo tiempo estuve muy pendiente. Creo que ésa fue la ventaja de un marginado: de tratar de ser aceptado. Y creo que es lo que también uno busca como director, buscas la aceptación. Ahora ya no propia, ya trascendí eso—creo, espero—ya no estoy hablando de mí, por fin; estoy hablando de algo más importante, de lo que leo, de lo que dijo otro o de la vida. Creo que lo más importante es hablar de la vida. Ya no hablar de uno.

**Gustavo:** *¿Por qué dijiste que no te interesaba dirigir obras homosexuales?*

**Ricardo:** Por eso, porque sería como enfatizar algo que no debe ser enfatizado. Claro que si yo veo una historia padre, con buenos personajes, entonces sí, la dirijo, ¿por qué no? Pero decir: “desde mi postura te presento algo”, es algo raro; como soy un marginal, si siempre lo he ocultado, ¿cómo ahora te lo vengo a presentar? Me parece que no es válido.

**Gustavo:** *Yo les agradezco a los dos muchísimo esta charla y el riquísimo almuerzo.*

**Ricardo:** Yo te agradezco más. ¡Ese culto al ego! (*Risas.*)

## ENTREVISTA A JOSÉ LUIS IBÁÑEZ

*Realizada en su casa, en la Ciudad de México,*

*el 3 de agosto de 2002, de 17:00 a 19:00*

**Director y profesor universitario de la UNAM, nacido en Orizaba, Veracruz, en 1933. Participó en Poesía en Voz Alta en la Casa del Lago, donde coordinó ciclos de lectura y actividades dramáticas. Comenzó a dirigir en 1955 y ha llevado a escena obras del repertorio clásico español y también musicales de Broadway. Incursionó en el cine y fue premiado por la película Amor, amor, amor.**

**Gustavo:** *¿Qué hace el director?*

**José Luis:** A los directores nos une en el fondo una voluntad de riesgo. El director de teatro se arriesga, lo que para mí quiere decir que rara vez o nunca acierta.

**Gustavo:** *¿Cómo llega Ud. a la dirección teatral?*

**José Luis:** Un poco por equivocación, por un error del pasado que fue afortunado para mí. Yo no tenía definido qué quería. Vivía una formación obediente. No tenía a mi alrededor espíritus rebeldes y mucho menos abiertamente transgresores; ni siquiera me daba cuenta de mis propias desobediencias. Seguía caminos que, de alguna manera, sin que yo me hubiera detenido a reflexionar, me parecían deseables. Estaba muy infeliz sin saber que lo que más me detenía era mi docilidad. Estaba terminando los estudios de contabilidad y auditoría, en aquellos caminos trazados. De un modo un poco inadvertido para mí mismo, hacía sin saberlo una vida subversiva. En los años de los 50, cuando cumplí veinte años en 1953—nací en 1933—comenzaron en México las actividades de un cine club asombroso gracias a que la ruta de Air France hacía pasar el avión de París a Nueva York por México, y eso permitía traer al Instituto Francés de la América Latina, las películas de la Cineteca Francesa, recoger otras del Museo de Arte Moderno de Nueva York, traerlas a México y regresarlas muy pronto. Y los espectadores de ese cine club éramos cien personas. Algunos pertenecían al grupo de los refugiados de la Guerra Civil Española, ellos sí se conocían muchísimo, habían crecido juntos aquí, etc. Después me hice amigo de muchos de los que en aquellos años

éramos islas en las butacas de los cines. En ese Cine Club vi todas las películas posibles, desde los orígenes del cine hasta esas fechas del medio siglo. Creo que fui despertando a un deseo, a un llamado impreciso pero fuerte: aspirar a las metas que esas películas me mostraban. De pronto, en 1954, al llegar por primera vez a la Ciudad Universitaria, que se inauguró entonces en el Distrito Federal, y que no ha dejado de tener nacionales consecuencias, un error mío me sirvió de palanca para decidirme. Nadie sabía cómo transitar en la nueva Universidad; siempre ha sido enorme y en ese su primer momento no tenía ni letreros para sus rutas. El autobús me llevó por primera vez allí para que yo encontrara en qué facultad, en qué edificio iba a terminar mis estudios de contabilidad y nadie me supo decir adónde estaba, nadie supo guiarme. Y me recuerdo frente a unas paredes, con unos tableros que anunciaban estudios de literatura, porque estaba yo—sin saberlo—en la Facultad de Filosofía y Letras. Nunca llegué a la debida Facultad de Comercio y Administración, hasta la fecha no sé dónde está. (*Risas*.) Allí me quedé y descubrí que ofrecían algunas posibilidades de estudiar. Modestamente dije: "quizá pueda yo aprender a escribir críticas de teatro", siendo el teatro una actividad que, de más joven, no me interesaba. Empecé a pensar en el teatro como una experiencia muy atractiva y, al tocarla, el cambio fue automático: en menos de seis meses ya estaba trabajando en el escenario. Todo lo que había sido resistencia en mi vida pasada, empezó a ser lo contrario. En 1955 dirigí por primera vez para un escenario. Tuve un buen contacto con un profesor que me dijo: "hay una obra que no voy a poder dirigir y la vas a dirigir tú, con un grupo de los estudiantes de aquí". ¡Y era el *Tartufo* de Moliere! Y, claro, la monté como si estuviera jugando a la gallina ciega, en un atarantamiento muy tremendo, entre buenas y malas intuiciones, pero sobreviví. Me ayudó a sentirme director. También tuve el apoyo de mi padre que siempre fue muy generoso—y más lo aprecio ahora porque él nunca aprobó mis deseos de no terminar mis estudios de contabilidad. Fui muy ilógico en lo que quise hacer, pero es que todo lo que he hecho en mi vida ha sido ilógico. (*Risas*.) Todo lo que me ha sucedido no debería haberme sucedido. Por eso me siento realmente afortunado. Todo ha sido azaroso y para mi bien, para mi provecho. Esto me ha permitido abrir mi atención a un mundo inagotable, siempre desconocido y nuevo. El siguiente paso fue un viaje a Nueva York a principios de 1956 y allí también, de un modo inconsciente, la ciudad me asustó y me aplastó. Creí

que me había enfermado. Había ido a buscar en dónde estudiar la ocupación que iba a ser la de mi vida. Pero me regresé sin inscribirme en ningún sitio. Fui a ver muchas obras de teatro, conocí muchas cosas que después se me hicieron familiares pero al segundo mes me derrumbé. Al regresar a México, en otro de mis encuentros afortunados, fui a dar a una reunión insólita en un teatro muy pequeño, que ya desapareció con todo y la calle en donde estaba. Se llamaba El Caballito. Esa reunión había sido convocada por la Dirección de Difusión Cultural de nuestra universidad, y yo estaba solicitando un trabajo en esa oficina. Me dijeron: "Acompáñanos en esta reunión y después conversaremos en la Ciudad Universitaria". El Caballito era un teatro que no tenía ni siquiera 200 butacas, con un escenario muy pequeño, de reciente construcción, diseñado con mucha sobriedad y nobles propósitos. Un mural de Juan Soriano lo adornaba, un caballito. Llegué demasiado temprano; me paré en la puerta y llegó un señor un poco impaciente, exigiéndome que le dijera dónde estaban Juan Soriano y sus amistades a las que pensaba encontrar allí. Y cuando le dije que todavía no llegaba nadie, me dijo: "Y tú, ¿quién eres y qué haces?" Le respondí que estaba estudiando a Ibsen y a Chejov, y en ese momento llegó Leonora Carrington en un taxi. El señor impaciente le habló en francés y, sin saludarla, le dijo: "¿Qué piensas de Ibsen y de Chejov?" Ella respondió también en francés: "Han de ser terriblemente aburridos". El impaciente señor era Octavio Paz. Desde ese momento quedé conectado con su vida y sus actividades teatrales. Durante varios años, estuve muy cerca de lo que él hacía. El iniciador de las actividades teatrales del grupo que en ese momento se integró, fue Héctor Mendoza, que primero me hizo su ayudante. Cuando dos años después se fue al extranjero a estudiar, me quedé como director del grupo, hasta que éste caducó. Esa fue la circunstancia que me abrió a la posibilidad de dirigir sin obedecer a ningún principio, ni académico ni de ninguna otra clase. Quedó también establecido en mí el dilema entre ser obediente o reconocedor de un pasado y los impulsos de volar libremente. Quizá para los demás pueda ser un poco hipócrita o turbio—tal vez a Ud. que no me conoce se lo pueda explicar que ando siempre entre dos lados. Y cuando muchos años después, leí en Machado que el río era uno y las orillas dos, como que encontré mi licencia de tráfico. (*Risas.*) Y dije: "Ahí sí me reconozco, yendo de un lado al otro, no porque yo sepa que quiero ir de un lado al otro, sino porque algo me impulsa. En ese sentido, no me

he prohibido nada. Por eso todo lo que trabajo se ve muy mezclado y revuelto. A Ud. le han contado que dirijo mucho teatro clásico, pero quizá no sea tan exacto, sino que mi vida se nota indecisa y confundida con muchas cosas. La vida me ha abierto buenas oportunidades. Quizá no se han dado las que busco más empeñosamente. He tenido muchas y pocas veces he dicho "no". Así me fui haciendo veterano de las comedias musicales: sin haber hecho ninguna antes de *Mame*, que es una de las mayores, no porque yo lo decidiera, sino porque así se dieron las circunstancias. Dejé de hacerlas porque las circunstancias también se dieron así. Ya no me llaman para hacerlas, Silvia Pinal inició los trámites para reunirnos en Sunset Boulevard, pero desistió. Mi trabajo con la comedia musical está muy unido a Silvia Pinal. Me he asomado a todo y he trabajado orgullosamente con muchas figuras conocidas. Lo cual tampoco es una definición de mi vida como director. Lo único que le puedo decir de mí con alguna conciencia propia es que mi vida es y ha sido cada vez más universitaria. Cada día me siento más integrado a la UNAM. En esta institución vivo realmente ante la ventana que me da acceso a la vida. Y conforme voy entrando a la última parte de mi vida, mis 70 años, me pregunto si es hora de retirarme, como en la experiencia de cualquier profesión. El año pasado fui nombrado Premio Universidad, en el campo de la difusión de la cultura. Y cuando me llegó la carta del Rector que me daba el aviso, me decía al despedirse: "esperamos que siga colaborando con la Universidad". ¡Esto es un regalo del cielo! Porque ¿en qué lugar le dicen, a los 70 años de edad, "esperamos que siga trabajando con nosotros"? Creo que en este mundo—Ud. que lo conoce más ampliamente—se da cuenta que es muy fácil ser un desempleado y un marginado. En ese sentido, mi ocupación—no sé si le responde en algo a lo que Ud. me preguntó—está en esos extremos. En este momento me siento muy motivado para seguir en mi vida de profesor universitario, con muchos caminos en la actividad teatral, pero también de la docencia, de la vida académica. Me doy cuenta que voy quedando muy lejos de "los nuevos", consciente de que el alumno que se inscriba en la Universidad el año próximo estará cumpliendo unos veinte años de edad y yo estoy a cincuenta años de distancia de él. Y vivo con esa conciencia, no como una desventaja, sino deseando un diálogo de orilla a orilla. Esa es mi situación en este momento. En los años últimos se ha reducido mucho mi participación en la vida no académica del teatro. Me dispongo más que

nada a darle forma escénica a mis percepciones de la cuestión clásica, que me sigue obsesionando, no como especialista—porque eso no me gusta. Siempre pienso que el teatro clásico nos abre a lo desconocido, no a lo conocido. Cada obra clásica es para mí, seguramente dirán algunos, como un ‘descubrir América’, pero para mí es muy deseable hacerlo: es un camino diariamente nuevo para mí.

**Gustavo:** *Cuando hizo sus proyectos de dirección, ¿cuáles eran sus objetivos?*

**José Luis:** Como en todo, no sabría bien cuáles eran, pero sí sé que fueron muy difusos. Y probablemente ése sea mi gran defecto. Que sean más intensos mis deseos de hacer, que de saber por qué y para qué lo hago. Por otra parte, conforme fui ganando experiencia y se fue haciendo muy frecuente la práctica para mí, cada día padecía yo más, porque en la escuela y a mi alrededor, veía en todas partes ensayos sobre el teatro, en informaciones, en discusiones, que había que preparar, que había que tener una visión de lo que se iba a hacer. Desde los comentarios más elementales, desde los manuales que decían que tiene uno que llegar a su ensayo sabiendo dónde tienen que estar colocados los muebles, por dónde va a entrar cada personaje, todo eso, cada vez me resultaba más difícil, y se me fue haciendo imposible predeterminar nada. Al quererlo ejecutar, entonces solamente me fue ayudando esta exigencia de que ya es hora de levantar el telón. En los años 60, poco antes de 1968, tal vez por el 65 ó 66, Richard Schechner mandó a unos investigadores—más bien los coordinó—para que entrevistaran a los directores que en ese momento éramos los jóvenes que estábamos haciendo cosas que pudieran considerarse novedosas y para él interesantes de examinar. Estaba yo en ese momento ansioso de echar andar cosas clásicas. Al responder las preguntas del investigador, me fui dando cuenta de que mi trabajo era completamente ajeno a lo que Schechner buscaba. En cinco minutos el investigador reaccionó con un "perdón, me equivoqué, no es Ud. la persona que buscamos". Así que se lo advierto, para que no le vaya a extrañar, porque eso es lo que siempre pasa conmigo: "creo que he venido a dar a donde no debía". (*Risas.*)

**Gustavo:** *No estoy sintiendo eso, se lo aseguro. Desde su trayectoria, desde toda su experiencia y desde la perspectiva de hoy, ¿cómo definiría Ud. su rol como director?*

**José Luis:** Por la situación que le decía yo de tanta inseguridad en mi principio y porque creo que es algo de mi carácter, siempre he distinguido que no soy el origen de nada. No tengo la necesidad de imponerme yo por delante de nadie ni de ningún material. Independientemente de que esto sea malo o sea bueno, eso es lo que hago. Por ejemplo, si Ud. quiere que yo dirija Fedra, de Racine, mi primera reacción es reconocer que no sé lo que es, aunque la haya leído, aunque la haya visto. Me dice Ud. "vamos a hacerla", entonces vamos a hacerla. Pero de alguna manera, dentro de mí, sinceramente me estoy diciendo: "yo no sé lo que es Fedra". Y le voy a decir por qué. Ahora lo puedo decir un poco, antes simplemente reaccionaba así. Ahora me doy cuenta que lo que pasa es que el solo contacto de cualquier texto con una persona que no lo haya tocado antes, modifica la obra y nos conduce a un nuevo final imprevistamente feliz o imprevistamente desdichado. Por ejemplo, cuando una vez, en el 89, con *Las relaciones peligrosas* de Laclos, adaptada por Christopher Hampton, tuve una experiencia nada memorable, interiormente hubo muchos problemas en la compañía, los actores no tenían buenas relaciones y fueron creciendo las desconfianzas hacia mí. Se fue haciendo una división muy perjudicial para el espectáculo. Pero celebro lo que mi contacto con el texto me dejó. Quedé bien relacionado con una obra que, si yo la hubiera leído en forma de novela y no la hubiera intentado dirigir, me habría excluido de la percepción de su mundo. Ese ha sido siempre mi ganancia en la experiencia teatral. Me deja en contacto con algo que de otra manera no distinguiría. A través del teatro me intereso y apasiono por todo, hasta por el fútbol, pero fuera del teatro soy más bien una gente muy indiferente y pasiva.

**Gustavo:** *Así como Las relaciones peligrosas dejaron esta sensación de frustración productiva, ¿cuál fue el proyecto más satisfactorio?*

**José Luis:** El todo. Eso que me mantiene con deseos de vivir el día siguiente estudiando y trabajando. Porque para mí la docencia es una actividad de estudio, no es exhibir lo que yo sé. Para mí todos los días es un descubrimiento. Mis encuentros con el pasado son de un buen enlace con el todo, incluyendo lo ingrato y adverso.

**Gustavo:** *¿Ha habido algún género que le ha interesado más, con el que se siente más a gusto?*

**José Luis:** Lo escrito en castellano y, particularmente, las dificultades en los textos de Góngora y Sor Juana. Mucho se lo atribuyo a ‘Poesía en voz alta’—esa experiencia en grupo en la que se manifestaron tales preferencias.

**Gustavo:** *En el campo de la dirección, ¿a qué directores ha admirado, o sea, por cuáles se ha sentido atraído, a nivel internacional o latinoamericano y a nivel nacional?*

**José Luis:** En 1994 vi Llama un inspector, una puesta en escena de Stephen Daldry, que más recientemente ha filmado Billy Elliot y Las Horas. Lo que este director logró con esa obra de Priestley (que parecía tan caduca) me parece ejemplar en todos los sentidos. Entre mis preferidos siempre hay directores ingleses. Más recientemente, Deborah Warner me parece notable. Y de los Estados Unidos a Julie Taymor la encuentro dotadísima, envidiable en su talento para diseñar, y en su habilidad administrativa para transitar entre proyectos y productores muy diversos, hasta contrarios.

**Gustavo:** *¿Ha dirigido alguna obra en dos momentos distintos de su vida?*

**José Luis:** ¿Que se haya repetido, que la haya hecho dos veces? Sí. Asesinato en la catedral, de Eliot, fue la primera obra grande que me tocó hacer en 1957. Es una obra monumental. El público la recibió con interés y a mí me hizo sentir que era capaz de dirigir una obra tan grande. La repusimos en 1958, pasando del aire libre a un teatro cerrado. Las dos veces nos fue bien. En 1972, otra agrupación teatral me pidió que la repitiera en el interior de un templo colonial muy famoso cercano a la ciudad de México. Comprobé que cuesta tanto trabajo o más reponer una obra que hacerla por primera vez. Quizá sea siempre más sano hacer una nueva y sobre todo, como dijo un productor de teatro, si están las cosas bien, para qué buscar oportunidad de que salgan mal. Vuelvo mucho a las obras, pero no con deseo de ponerlas otra vez, sino cambiando mi punto de vista. En el teatro, además de contenidos y visiones, están los funcionamientos del recurso teatral. Esto es tan obvio, que parece mentira cuánto lo ninguneamos. Lo que es propio y natural de cada obra puede ser lo más atractivo para un director. Hoy es normal desconfiar de la estructura tradicional. Pero pueden promoverse diálogos con ella, no solamente rupturas. Como lo comprueban las obras de Shakespeare, que son montadas de incontables maneras. Yo creo que esa misma riqueza la

comparte cualquier clásico, sólo que las circunstancias favorecen el repertorio shakespeariano. ¿Qué podemos decir de nuestro teatro, de nuestra herencia clásica en español, si lo que conocemos de él no son muchos más de veinte títulos? Es una vastísima América en espera de exploradores. Hay esos miles o cientos de títulos esperando conquistadores; y si lo conocido ya muestra riquezas inagotables, imagínese lo desconocido. Creo por eso que vale mucho la pena que el teatro oficial, los experimentos de teatro clásico, pudieran abrirse realmente al repertorio más amplio, al intocado. En el 94 comencé un taller que se fue transformando en un montaje de *La vida es sueño*. Tuvimos una temporada muy favorable. Pero cuando hubo una nueva proposición del mismo organismo productor de la universidad para que haga otra obra clásica, busqué entre las "desconocidas" de Calderón. Se llama Darlo todo y no dar nada. Es un texto del periodo medio de Calderón, en la que es asombrosamente espectacular todo lo que maneja. No se puede saber lo que va a salir, pero universitariamente podría entrar en circulación y hacia eso vamos. También estoy haciendo una exploración, una práctica, desde hace varios años, de *El divino Narciso*, de Sor Juana. En este punto, con esa conciencia, me enfrento a la posibilidad de cualquier otra obra clásica. En ese campo hago lo contrario de mi esfuerzo para las obras musicales. Para las obras clásicas no tengo un modelo frente ante el cual someterme o por el cual me rebelo. En castellano no tenemos una tradición de actores y directores frente a los cuales nos definimos. Un director joven en Inglaterra puede decir: "no quiero hacerla como Lawrence Olivier, no quiero hacerla como John Gielgud, no quiero hacerla como Kenneth Branagh.....". Ud. tiene la referencia, tiene con quién pelearse, con quién romper. Pero en nuestra lengua, ¿quiénes son los actores o directores que realmente han descubierto, que le han revelado un papel, como Gielgud cuando reveló lo que era Ricardo II? No tenemos eso. Tenemos otros antecedentes, pero éstos no. En cambio, en la cuestión filológica: crítica literaria y demás, hay ensayos absolutamente luminosos. Las escasas o nulas referencias escénicas mantienen ocultos sus propios recursos de funcionamiento teatral. Ud. no le va a pedir a un productor de iniciativa privada que asuma la responsabilidad de una obra clásica. Le sería incosteable. No es lo normal. La iniciativa oficial, los organismos oficiales de cultura, en alianza con las instituciones universitarias son los que pueden promover y mantener la continua exploración. Hay maestros

perfectamente capacitados para abrir a los nuevos directores los caminos más vírgenes. En cambio, las obras musicales que vienen del extranjero, las que no están generadas aquí, traen compromisos administrativos invencibles que obligan a ceñirse a modelos ya resueltos, muy fuertes y muy bien pre-fabricados, y razonablemente opuestos a la modificación. A mí me parece que es obvio y muy lógico, que un productor que ve El fantasma de la ópera y logra que le vendan los derechos y cumple con las condiciones, cumple compromisos costosísimos y bien justificados éticamente. Sería violento y necio ser concesionario de la Coca-Cola para destruir el modelo original. El director que dice: "Sí, quiero hacer El fantasma de la ópera, pero la voy a cambiar toda porque no creo en fantasmas ni soporto la ópera", está en todo su derecho. Pero entonces no pedirá los derechos de la producción famosa. Mi trabajo en los musicales me permite apreciar la verdadera y profunda necesidad del productor. En las escuelas se le desprecia y en ellas se siembra una radical desconfianza de la iniciativa privada. Una productora me preguntaba siempre: "¿por qué en las películas y en muchas obras de teatro, los productores somos los asesinos?" Es una observación interesante; yo regreso a ella porque me digo: "Es cierto, hemos llegado a establecer un cliché de que el productor es el villano de la ocasión, cuando la palabra 'pro-ductor' lo está diciendo todo ¿cómo hemos desarrollado este prejuicio?" Creo que sí hay una enorme diferencia entre un productor oficial y un productor individual, privado, que arriesga su propio dinero, no un presupuesto concedido. Creo que merece otro tipo de consideración. No son santos y es mejor que sean pecadores. Haciendo obras con productores privados aprendí a respetarlos y aprecio muchísimo su oficio. Fueron una enseñanza que jamás en la vida hubiera podido recibir en ninguna escuela. Eso trato de transmitirlo y no lo logro del todo porque la gente no lo puede reconocer si no está trabajando. Desde la seguridad de la butaca de su asiento y con sus propias urgencias, no lo ve. A veces necesita uno ese tipo de confrontación. Estamos en un momento de la vida en que es vital cuestionar cada área del quehacer teatral. Cae uno fácilmente en prejuicios, en discriminaciones innecesarias. Creo que sí se pueden tomar buenas lecciones transitando en esas dos orillas. Cuando siento la intransigencia de quien dice: "Todo lo que no se hace en mi campo es basura o despreciable", inmediatamente me dan ganas de estar del lado condenable. Hay mucha desconsideración en las discusiones actuales

sobre cómo se hace teatro en el mundo, del problema de cuáles son los medios prácticos que lo hacen posible. Es importante estudiarlos, cuestionarlos, desarrollarlos, averiguarlos, palparlos, no sólo impugnarlos.

**Gustavo:** *Cuando Ud. toma un proyecto de dirección, la figura del espectador, ¿juega un rol desde el inicio, o no le interesa?*

**José Luis:** Sí, el espectador está en mi atención desde el inicio. El espectador, para mí, es el destino. Todo va para allá. Si mi trabajo no va para el espectador, deja de ser teatral. El espíritu de teatro es una participación colectiva. Para mí, que soy tan aislado, tan egoísta, tan individualista, la experiencia teatral me cambia totalmente. Con una risa, un aplauso, un momento emotivo, me vuelvo grupo y recupero vitalidad. Esperamos al espectador que viene a ver lo que estamos haciendo todos juntos: todos. Para ser autista me quedo en mi casa. *(Risas.)*

**Gustavo:** *¿Le ha ocurrido de tener que dirigir una obra en un cierto espacio y luego tener que ir a un festival o una sala de provincia y tener que adaptar eso? En ese proceso de adaptación, ¿Ud. tuvo exigencias mínimas o se conformó con lo que había?*

**José Luis:** Creo que es una pregunta muy oportuna, no en relación con el pasado, sino con el presente y el futuro. Viajar ya es una exigencia del mundo actual. Hay que montar las obras pensando en que van a viajar. El caso de *La vida es sueño*, cuando viajó a Colombia, nos hizo conscientes del problema del peso y volumen de la escenografía a la hora del diseño. En esta Ciudad de México, además, los teatros quedan lejos unos de los otros y, por ejemplo, alguien que vive en el norte de la ciudad, tiene muchos problemas prácticos, físicos, para llegar a la Ciudad Universitaria a ver una obra. Todavía no se da el caso de que haya un local en el norte para que primero viva uno en el sur y luego en el norte o viceversa. La iniciativa privada mexicana y la iniciativa gubernamental no está poniendo su atención en ese futuro; pero nuestra descomunal ciudad ya es una voluntad por sí misma y nos impone lo que necesita. Los banqueros y algunas famosas cadenas mercantiles atienden diestramente esa realidad. Los responsables de las obras teatrales tienen que reconocer, si no lo están enfrentando ya, que cada una de sus obras puede vivir largos tiempos en la ciudad de México si viaja de una Delegación a la otra y a la otra. ¿El problema es exclusivo de la Ciudad de México? Supongo que no. La seguridad que daban las ciudades chicas de Europa, muy aristocráticas o aburguesadas, de tener sus teatros importantes, etc. es diferente de la

nuestra. Necesitamos configurar espectáculos que se suban fácilmente al avión y que puedan colocarse donde sea. Eso entrenará a la gente de un modo espontáneamente eficaz. Creo que no se trata de una opción, sino de una necesidad inevitable, como la de circular en metros y distribuidores viales.

**Gustavo:** *Ud. habló de productor oficial y de un productor individual. ¿Cuáles son los pro y los contra para cada caso?*

**José Luis:** Regreso a lo que le dije: eso que se llama el productor, es algo que necesita reconsideración. Hay que volver a preguntarse "¿qué es un productor de teatro?" En la película *La malvada* se da una respuesta irónica: "hay dos tipos de productor, el que pone una obra para mantener sus deudas y el que quiere patrocinar artistas para deducirlo de sus impuestos". (Risas.) Es una sátira, pero en realidad ahí están las claves. En México, cuando pudo exhibirse nuestra revolución de 1910, una consecuencia artística a partir de ella misma, vino lo que se llama el muralismo. Para que los muralistas hicieran sus obras, fue necesario que José Vasconcelos dijera: "ahí están las paredes". Y entonces vino el muralismo. Había artistas y había paredes, pero tenía que llegar un visionario, que no era ni albañil, ni arquitecto, ni ingeniero ni tampoco muralista él mismo, pero que supo propiciar, promover y decir "hagan lo que quieren". Eso es para mí un productor. Puede ser el hombre más reprobable o el más admirable del mundo, pero tiene que ser alguien que reúna dos tareas esenciales: propiciar que tome forma lo que todavía no la tiene y darle a cada problema que se presente el tiempo que ese problema merece. Por lo cual será el reloj vital, el órgano que renueva energías, mantiene la circulación y requiere cuidados y revisiones y un régimen de alimentación, si ha de mantenernos vivos.

**Gustavo:** *¿Ha tenido la experiencia de montar una obra con el autor vivo, presente?*

**José Luis:** Esa pregunta me gusta mucho. No es la experiencia más frecuente de mi vida teatral. Yo pienso que la nueva obra necesita al autor allí presente. "¿No volverías a hacer una obra?", le pregunté alguna vez a Octavio Paz. Y me respondió: "No, porque ya no tengo el grupo". La obra de teatro que él escribió se llama *La hija de Rappaccini*. No tiene la mejor fama. Yo le tengo un aprecio creciente. Algo parecido siento hacia el teatro de Carlos Fuentes. Siento muchísimo que no se pueda dar de

nuevo la cercanía que tuve ellos dos, con Octavio y con Carlos. Creo que sus obras merecen revisiones y nuevas exploraciones. De eso me ocupo regularmente en algunos de mis cursos. Mario Vargas Llosa y Fernando del Paso son dos autores vivos y de los cuales he dirigido dos obras respectivamente. En 1983, Silvia Pinal quiso hacer *La señorita de Tacna*, conmigo de director. Yo había conocido personalmente a Mario cuando todavía no era famoso y trabajaba para la Radio francesa. Luego, en 1967, en Londres, Carlos Fuentes me llevó de visita a su casa. Vino a la celebración de las 100 representaciones de su obra, invitado por Silvia Pinal. Fui a recibirlo al aeropuerto en México. Nunca conversamos sobre su texto ni de mi puesta en escena. Ni siquiera sé si le pareció mal. Es un poco irónico estar tan cerca y al mismo tiempo tan lejos. Recientemente, con Fernando del Paso en su obra sobre García Lorca, que escribió para poder conmemorar el centenario de su nacimiento, me hice las ilusiones de estar con el escritor todo el tiempo. Comprobé que estos autores no tienen ni han tenido—al contrario de Octavio Paz—deseos de hacerse presentes en el montaje de su obra. Quieren mandar la obra y decir con mucha finura: "Yo la escribí; no sé estar en un ensayo; haz lo que tú quieras". ¿Una ventaja? Al menos para mí es una frustración.

**Gustavo:** *Cuando se enfrenta a un texto y tiene que preparar la puesta, ¿qué es lo primero que surge? ¿Una imagen, un diseño del espacio...?*

**José Luis:** El primer paso es siempre distinto. Cambia con cada texto. En los casos de las obras musicales de Broadway, primero hay que ir al aparador donde está exhibiéndose la obra. Una corriente inconfundible en la segunda mitad del siglo XX le da al director de escena la preeminencia. Eso es un poco a consecuencia del cine, donde innegablemente la visión del director es la vida de la película. Creo que en el teatro intervienen otros factores y que, desgraciadamente, el director que allí se siente dios es una fuente de crueldades. El teatro no es consecuencia de una voluntad suprema. En eso también tiene una consideración social: está hecho por individuos y ante individuos, pero con el propósito de integrarse y comunicarse en distintos pensamientos y sensibilidades. Perderlo de vista—pecado del que tantas veces somos culpables—es volverse un abominable tirano. De la ley del más fuerte no sale el mejor teatro. Para mí es imposible y absolutamente indeseable prepararme en soledad. Alguien me propone un montaje. A partir de entonces los contactos se multiplican y diversifican, las energías se coordinan, y la soledad se hace

imposible. Soy solitario para todo lo demás. Como dicen muchos: "todo empieza ¡con el telefonazo!" Después de muchos años le puedo decir que también con un telefonazo se me han acabado algunos trabajos.

**Gustavo:** *Cuando Ud. trabaja en un proyecto, no tanto con los musicales sino en los otros proyectos, la presencia del iluminador, del vestuarista, etc., ¿Ud los tiene desde el principio?*

**José Luis:** Desgraciadamente no, porque al diseñador le urge irse a comprar materiales y realizar la producción y el técnico no quiere estar con tanta anticipación. Los técnicos le costarían caro al productor. Aunque a ellos su sindicato los defiende muy bien. En México, los directores y actores ensayamos, no cobramos ensayos. Sería un gasto irre recuperable. Es injusto, pero al mismo tiempo es la condición tradicional. Quien no la acepta, no hace teatro. Los técnicos—como los plomeros de su casa—tienen que cobrar el trabajo que hacen y no tienen voluntad de esperar. Ellos llegan lo más adelante que el productor establece. Cuando llegan son milagrosos, intuitivos, indispensables. Los diseñadores retrasan sus apariciones siempre que el productor los autoriza. Los músicos son reticentes y no quieren acercarse. No les gusta ni ensayar ni venir a diario. Y esto es uno de los problemas de mayor dificultad si hay músicos y música. La verdad es que no son mayoría los que disfrutan los ensayos. Y a mí es lo que más me gusta. Lo que me atormenta es el mantenimiento de la temporada, que me descalifica en todo.

**Gustavo:** *¿Hay algún trabajo previo que Ud. hace antes de iniciar los ensayos?*

**José Luis:** Muchos trabajos previos, y me cuestan muchas renuncias. Sobre todo en los años recientes, cuestiono los procedimientos tradicionales de ensayo. Muy conscientemente los quiero contradecir, y el precio que pago es duro de pagar. Poca gente quiere trabajar conmigo porque no ensayo como se ensaya normalmente.

*José Luis me invitó en este momento a hacer un descanso y tomarnos unos refrescos.*

**Gustavo:** *¿Cómo selecciona el elenco?*

**José Luis:** Es el área de trabajo la que determina el procedimiento. En México, algunos productores son a la vez los primeros actores. Es la tradición del actor o de la actriz empresaria, que en todo el mundo se ha

practicado. En México fue el caso de Dolores del Río y de otros nombres legendarios, y es el caso vivo de Silvia Pinal. Ella se formó en el teatro al mismo tiempo que en el cine, y le tocó aprender desde muy jovencita lo que se requiere para levantar un telón. No en una escuela sino en la realidad profesional. Cuando la empresaria y la primera actriz son la misma persona, lo que ella le ofrece al director para que el director se sienta libre no ha de ir ni en contra ni más allá de las intenciones y necesidades de la empresa. O sea que con actores-empresarios es mejor que ellos decidan quiénes les acompañan. Pero si trabajo con un organismo gubernamental o universitario, el criterio no tiene por qué ser el mismo, pues las finalidades cambian. En una institución generalmente los jefes administrativos le dicen: "Tenemos un presupuesto de x cantidad para tu puesta en escena, ¿qué quieres hacer y con quiénes?" Entonces el director puede escoger su elenco. Cuando paso al lado universitario me gusta que los actores sean universitarios, no tanto por un afán de homogeneidad, porque nunca he sido homogéneo, ni inclinado a la homogeneidad—me gusta que todo sea muy revuelto y un poco confuso—pero creo que la disposición de los actores universitarios es generalmente muy generosa de su parte, porque antes que nada saben que no van a tener una situación justa, administrativamente hablando. Cuando terminó la temporada de *La vida es sueño*, pude meditar mucho sobre lo que no había logrado, que generalmente es lo que me pasa al terminar un trabajo. Un poco como el diagnóstico de un médico que le dice: "Aquí tienes una mancha, aquí tienes esto, esto puede ser mortal, esto puede ser pasajero". Nunca falta el actor o colaborador que directa o indirectamente me dice "no me diste lo que yo vine a buscar contigo". Eso me hace meditar mucho. No lo quiero tomar como una culpa, como un remordimiento, pero sí como algo que me alecciona para lo que sigue. Por eso quiero retomar un poco la pregunta que quedó pendiente antes de los refrescos. En 1994, en un viaje a Londres, yo había estado tratando de conectarme con una mujer que desde hacía mucho tiempo me hipnotizaba en su trabajo, que es una gran reformadora de la enseñanza teatral, sobre todo de lo clásico en Inglaterra, que se llama Cicely Berry. El Consejo Británico me conectó con una de sus ayudantes, que podía decirme qué estaban haciendo en esos últimos tiempos los alumnos de Cicely. "Está empezando a circular la publicación de su libro, *El actor y el texto*. Es un compendio de los experimentos, enseñanzas y consideraciones

desarrollados prácticamente por la autora durante los últimos 25 o 30 años". Me lo traje. Inmediatamente traté de aplicarlo en mi trabajo. Fui comprobando que ahí estaban, en un catálogo y con toda clase de instrucciones, muchos de los problemas que yo por mí mismo no había sabido resolver. En el 2000, la Embajada de mi país en Inglaterra me ayudó a conseguir una cita con Cicely Berry misma y en Stratford. La vi, hablé con ella, es una mujer absolutamente fuera de lo convencional, no se parece a nadie ni a nada y es tan milagrosa en su libro como en su trato personal. Me atendió como si yo fuera un amigo de toda la vida y me dio permiso de que traduzca y adapte su libro. Creo que nos puede ayudar a muchos en muchos planos. No es una traducción que pueda yo hacer tan rápido. Requiere una transferencia, una transposición de las instrucciones en relación con textos escritos en castellano. Ya circula otro nuevo libro suyo. Se llama *Texto en acción* y desde la primera página hasta la última está dedicado a cuestionar eso que se llama el proceso tradicional del ensayo tomando en cuenta los problemas del actor y los de su director. Ella es el cerebro (the Head) del Departamento dedicado a cuestiones vocales en la Compañía Royal Shakespeare de Stratford. Tiene, además, una actividad frecuente por todo el mundo y ha abierto su libro a muy diversos contactos. Debo confesarle: antes de este encuentro con las instrucciones de Cicely Berry el trabajo conmigo era mucho más arduo y pesado. Los actores, en su manera muy propia de expresarlo, tienen clasificados cuáles somos los directores difíciles y cuáles los fáciles, y yo soy uno de los más pesados. Siempre he trabajado con la conciencia de que soy, como decimos en México, 'un hígado'. Y eso no me enorgullece nada. Porque creo que uno va a ensayar para contribuir a la felicidad de otros. Uno no es santo ni puede aspirar a serlo, pero lo que sí puede hacer, por lo menos conscientemente, es no hacerle más pesada la vida a los actores.

**Gustavo:** *¿Hay una cualidad que los actores tienen que tener sin la cual Ud. no puede trabajar con ellos?*

**José Luis:** Se lo digo en palabras de Hamlet: "The readiness is all", eso es lo que yo espero, como cualquier director espera, que sus actores sean solidarios con el autor, el director y la producción en general.

**Gustavo:** *¿Le interesa controlar, participar, en la promoción de la obra?*

**José Luis:** Yo no quiero controlar nada; la palabra "control" me angustia muchísimo. Me gustaría ser como el personaje de la obra de David Hare: Plenty, que confiesa: "A mí me gusta perder el control". Pero en el sentido sano de la vida, no por ganas de estupefacientes. Perder el control en el sentido de no ser uno el más fuerte. Me gusta más pensar como Peter Brook, que la función del director es simple: abrir un camino, no imponerlo. Dirigir es decir "para allá". Ahora, si tú no quieres ir para allá, estás en todo tu derecho de no ir, pero si quieres vamos juntos. —¿Qué vamos a obtener cuando lleguemos? —¡Quién sabe! ¿Quieres que corramos el riesgo? Pues entonces es para allá. Esa readiness es la que necesito porque muchas veces las necesidades elementales, básicas de la vida, hacen que la gente finja sus deseos, y se suben a un avión diciendo: "este viaje es maravilloso" y cuando ya van en el viaje dicen: "es que yo no voy para allá, voy para otro lado". Y quieren bajar el avión para que llegue adonde ellos quieren. Entonces comienza la violencia terrible. Y eso me ha pasado muchas veces.

**Gustavo:** *La crítica periodística, ¿ha señalado alguna característica recurrente en sus espectáculos?*

**José Luis:** Que no soy buen director. Que no merezco el trabajo que me dan. (Risas.)

**Gustavo:** *Pero de todos modos, como Ud. dijo antes, lo que dice la crítica Ud. lo medita largamente.*

**José Luis:** Sí, aunque parezca mentira (Risas.) Cuando ya uno tiene distancia, leer las críticas—muchas veces las más duras—puede ser aleccionador.

**Gustavo:** *¿Hay en México una crítica profesional?*

**José Luis:** Depende de lo que Ud. busque. Yo he encontrado que son mejores cuando pasa el tiempo y que son muy irritantes para cada director en el momento vivo en que está la temporada en exhibición o muy reciente. Es que el amor propio tiene mucho que ver en esto. Yo no diría: "No leo a mis críticos"; no me puedo dar ese lujo. En primer lugar, cuando yo me analicé psicológicamente—que lo necesité—pude muy conscientemente darme cuenta de que darle lugar a la crítica, a que el contrincante lo vea a uno exactamente del modo contrario en que uno se ve, es muy importante, benéfico, saludable, necesario. El crítico que

describe lo que ve en escena y que dice: "no me gustó", me dice algo que yo quiero saber y que no puedo saber por mí mismo. Me dice más que el que me elogia. El elogio generalmente no dice mucho de lo que uno hace. Por otra parte, es justificado que un crítico le pegue donde le duele y que no falte el deseo cruel, pero es una de las ventajas de leer al crítico a distancia, que uno puede discernir: aquí hay una mala intención, pero la puedo poner a un lado y quedarme con lo más importante. Es evidente que si yo le pego a Ud. en sus testículos le va a doler; yo sería muy cruel si le quiero pegar ahí, porque es un punto vulnerable, es un punto que se puede vulnerar alevosamente. Como le decía yo, la manchita, el gene dañado, es atendible; aunque uno no debe hacer su propio diagnóstico. Además, el trabajo nuestro está pidiendo siempre al otro; para no tener al otro, pues me meto en un espejo y me quedo ahí para siempre. Como ya le dije, soy autista de nacimiento y vocación; además de que nunca me casé, no tengo pareja hombre, no tengo pareja mujer, no tengo hijos, ya no tengo familia, mis amigos y yo vamos muriendo, realmente voy quedando cada vez más atendido a mí mismo, pero el teatro me saca de mis casillas.

**Gustavo:** *¿Por qué cree Ud. que la dirección teatral, tradicionalmente, ha sido siempre un territorio más de los hombres, por qué cree que hay más directores que directoras?*

**José Luis:** No me había preguntado por qué, pero sí me había fijado que ahora ya hay muchas directoras y me gusta pensar que las hay. En México, en este momento, estamos teniendo esos beneficios. Hay muchas puestas en escena que lamentablemente no puedo ver, porque mi trabajo tiene unas horas que me impiden ir al teatro, cada vez puedo ir menos al teatro y eso no es bueno. Sin embargo, estoy pendiente de lo que pasa y he visto que hay muchísimas obras que el público aplaude, que tienen largas temporadas y que están dirigidas por mujeres. Eso quiere decir que se han estado preparando. No las hay tantas en el teatro comercial porque, además, le repito, lo que pasa es que aquí el teatro comercial se ha reducido muchísimo. En el teatro oficial, subvencionado por el gobierno y por la universidad, hay muchísima actividad nueva que está justificando la preparación. En México el teatro ha sido mejor desde los años 50 para acá. Si Ud. piensa lo que era antes de 1954, cuando yo empecé, y lo mira casi desde lo que va a ser en la cercanía al 2004, son años luz de

diferencia. En cuanto a la cuestión de la preparación en la investigación teatral y los planteamientos de la educación teatral, ha habido un enriquecimiento impresionante que, creo, está empezando a fructificar, como en los casos de las nuevas directoras.

**Gustavo:** *¿Hay alguna pregunta que siempre deseó que le hicieran como director y nunca le hicieron?*

**José Luis:** Me gustaría que me sorprendieran, no que yo esperara una pregunta y que no llegara. Entre las cosas que he esperado y que no han llegado, no creo que esté una pregunta de éstas. (*Risas*)

**Gustavo:** *Yo le agradezco muchísimo haberme concedido esta entrevista. He aprendido muchas cosas y creo que sin duda será una contribución muy importante para este proyecto.*

## ENTREVISTA A CARLOS CORONA

*Realizada en el bar del Hotel del Angel, Ciudad de México,*

*el 4 de agosto de 2002, de 15:00 a 16:30*

Actor, director, dramaturgo y maestro de actuación en la Escuela de Artes Escénicas Argos CasAzul, Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes y en la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. En el 2000 recibió la Beca de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Actualmente trabaja en el Instituto Nacional de Bellas Artes como Subcoordinador Nacional de Teatro. Como director ha realizado más de una docena de montajes profesionales y como dramaturgo ha escrito *Sólo un hombre*, *La risa extraviada* y *La noche del tigre*, todas llevadas a escena por él mismo. Es director del Grupo Bochínche desde 1992 y miembro de la Compañía Señá y Verbo (Compañía de actores sordos) donde también se ha desempeñado como dramaturgo, actor y director.

**Gustavo:** *¿Cómo llegas a la dirección teatral?*

**Carlos:** A mí la vocación se me despertó muy joven. Cuando tenía 15 años, conocí a un director que ya es una leyenda en este país, se llama Julio Castillo, que ya falleció, que yo creo era un genio. Por azares del destino, por amistades de mi madre, llegué a él, lo vi dirigir—como te dije, yo era muy joven, yo tenía 14 ó 15 años—y me gustó mucho la dirección. Casi todos los directores empiezan con que quieren ser actores o quieren hacer cine y acaban en la dirección. Yo desde los 14-15 años sabía que quería ser un director de teatro, porque me encantaba cómo Julio armaba ese universo; tuve la oportunidad de ver un par de ensayos de obras de él. Vi un ensayo de *De película*, que es otra obra también memorable en nuestro país, y eso fue lo que me invitó a mí desde muy joven. Empecé estudiando talleres de algunos maestros como Germán Castillo o con Héctor Azar. Por parte del maestro Germán Castillo se me abrió la posibilidad de entrar a la Universidad Nacional Autónoma de México. Entré a estudiar ahí y ahí me titulé, siempre quise ser director desde el principio.

**Gustavo:** *Entonces los estudios que realizaste fueron estos talleres y luego la universidad.*

**Carlos:** Y más cosas. Siempre mi formación universitaria estuvo acompañada de muchos talleres que tomé. Estudié clown un buen rato y acrobacia con el maestro Anatoli, que era un payaso del Circo Ruso de Moscú. Estudié máscara con Alberto Lomnitz y Enrique Singer. Estudié lenguaje no verbal con la Compañía “Seña y Verbo” con el maestro Michael Lamitola y con varios de los actores de “Seña y Verbo”, que son actores sordos. Estudié también y tuve una formación muy larga, que en la actualidad la continúo, en la Liga Mexicana de Improvisación, con Esteban Roel y con el mismo Alberto Lomnitz. También cabaret y otras cosas, como cursos de dirección, taller de voz, un taller de títeres, etc.

**Gustavo:** *¿Cuál fue tu primer trabajo de dirección y qué objetivos tenías?*

**Carlos:** A nivel profesional, mi primer trabajo fue cuando yo era muy joven. Déjame decirte, primero, que a mí me pasó al revés que a muchos otros directores. Yo entré a la Universidad, sabiendo que quería ser director y allí, en la universidad, empezó a coquetearme la actuación. De hecho todavía actúo, en la actualidad sigo siendo un actor; pero en 1992, cuando yo estaba todavía en mi tercer año de la universidad, salieron unas convocatorias de teatro para realizar un montaje, por parte del Instituto Mexicano de Seguro Social. Había convocatorias en tres categorías: La A, significaba que te daban un presupuesto bastante fuerte, un teatro y técnicos y 50 representaciones. La B un poquito menos y la C un poquito menos. Con un grupo de gente que nos juntamos en la universidad, todavía estudiantes, armamos un proyecto—creo que nos esforzamos mucho en armarlo—y salió elegida nuestra obra. Fue mi primera obra de teatro profesional, fue *La maravillosa historia del chiquito Pingüica*, de Sabina Berman, en 1992. Se presentó en el teatro Julio Prieto y yo lo que quería con esa obra, verdaderamente, era descubrir qué quería yo dirigir. Así, personalmente. La obra es maravillosa, la obra me sedujo, me encantó, es una leyenda maya acerca de un niño que, con una pequeña ayuda de sus amigos—es una obra muy sesentera, aunque Sabina la haya escrito mucho después—construye una pirámide. Y el proceso de montaje tenía el espíritu de *Pingüica*. Éramos un grupo de estudiantes, sin mucha experiencia, casi menos que nada, que teníamos ganas de hacer y que nos sacamos la lotería. Confiaron en nosotros las autoridades, apostaron por

nosotros y estábamos descubriendo, como Pingüica, el poder de construir una pirámide, sólida, con la ayuda de todo el mundo.

**Gustavo:** *Desde ese momento hasta tus trabajos actuales, ¿qué crees que es lo que más has aprendido como director?*

**Carlos:** Creo que lo más importante que he aprendido como director de teatro es que la esencia del teatro está en el actor. Creo que los directores tienen que aprender que su trabajo tiene que ser directamente sobre el actor y que el actor es la voz de todo en el teatro—sin menospreciar todo lo demás, evidentemente—que una obra sin actores, no es una obra. Puede ser maravillosa la escenografía, puede ser maravilloso el vestuario, ¡qué padre si todo es maravilloso! Pero la voz es el actor y todo lo que el actor hace, todos los recursos de la teatralidad. No soy muy... ni siquiera diría enemigo, pero no soy muy partidario, cómo decirlo, no me seduce mucho el uso excesivo de recursos que no provengan del actor en el teatro. Ni siquiera estoy peleado con eso, pero las obras que veo de este tipo me aburren. Me gustan las obras de actores, de actores que cantan, que bailan, que mueven túteres o que simplemente trabajan con su emotividad y con una silla en la cámara negra, pero que viene del actor, que todo es a través del actor, creo que eso es más importante que todo lo demás.

**Gustavo:** *Y en este sentido, ¿cómo definirías el rol del director?*

**Carlos:** Había una vez un maestro que me decía que el director, más que poner, es el que quita. El director plantea un mundo ficticio a todos sus colaboradores a partir de un texto, trata de analizarlo, trata de definirlo. Hay que tener mucho cuidado con la libertad creativa, esta libertad del tipo “yo hago lo que quiero”. Me parece que un director tiene que marcar claramente los límites de la ficción, y los límites pueden ser muy amplios; entonces, dentro de esos límites, actor, iluminador, escenógrafo juegan libremente. Pero sin salirse de esos límites. El lector conoce perfectamente qué es lo que no cabe dentro de la ficción, pero no sabe qué es lo que cabe. Es como una paradoja. Es como que yo veo algo y digo “no, eso no está dentro de mi ficción, eso no entra, esto es de otro mundo, lo sacamos”. Y de pronto aparece algo y me sorprende y cabe, sé que cabe, porque no sé qué es lo que cabe, pero sé qué es lo que no cabe.

**Gustavo:** *¿Qué experiencias básicas crees que hay que tener para dirigir teatro?*

**Carlos:** Yo soy un profundo creyente— aunque he visto ejemplos de lo contrario— de la Escuela. A mí me parece que un director tiene que tener una técnica aprendida en una escuela. La técnica, a fin de cuentas, no es más que una serie de títulos para lo que se hace. Pero uno ordena, le da nombre al trabajo que hace. Creo que hay tantas técnicas como individuos. Ir a una escuela te obliga a encontrarla, te obliga a hacer este trabajo. Yo creo en eso. Y segundo, tiene que haber un conocimiento del alma humana, que no necesariamente tiene que ver con que tengas una vida llena de ajetreos y de viajes, porque de verdad hay gente, como don Tirso de Molina, que eran realmente unos frailes reclusos y que conocen la psicología humana muy bien. Y otros como Lope de Vega que, por el contrario, se la pasó viajando y jugando, haciendo y deshaciendo y conoció el ser humano así. Creo que no hay nada escrito sobre cómo conocer el alma humana, pero hay que conocerla. Ya sea por esta intuición que tienen ciertas personas, ciertos maestros míos creo que la tienen, o la experiencia de vida.

**Gustavo:** *En tu trabajo, ¿hay alguna de las artes que tiene mayor influencia: la pintura, la música, la arquitectura?*

**Carlos:** Creo que la música. Mi madre fue cantante, entonces la música y el canto han influido mucho en mi trabajo en el teatro. Trabajo conjuntamente con un músico, que se llama Mariano Cossa; juntos adaptamos las obras y le damos a la música un peso muy importante. Me gusta mucho la música en vivo. Ojalá puedas en estos días ver *Solo un hombre*. Tal vez uno de los logros que he encontrado en esta obra es toda la música; se armó un ensamble con puros actores. Que con los actores tengo un clarinete, unos bongoes, un saxofón, una batería, una guitarra, un piano, y son los mismos actores que tocan y cantan y actúan en el mejor espíritu brechtiano.

**Gustavo:** *¿Cuál crees que es tu estilo, tu impronta personal?*

**Carlos:** Espero nunca tenerlo muy claro, porque me parece que uno no debe tener claro esto. Pero la gente que te ve sí. Creo que la gente que me ve tiene claro esto de mi estilo; una vez una amiga actriz me dijo: “ver esta obra de teatro es como haber ido a tomar un café contigo”. Entonces, supongo que hay un estilo, que es claro, pero yo no lo sé mucho y no lo quisiera saber.

**Gustavo:** *Desde tu perspectiva, hasta ahora, ¿cuál fue tu mejor puesta y por qué?*

---

**Carlos:** ¡Qué difícil! Hay muchas. Les tengo un cariño muy especial: *Sueño de una noche de verano* fue como mi primera obra de teatro donde asumí el rol de director; con la que me dije: “yo voy a dirigir teatro y esto es mi vida”. *Ubú Rey* fue un trabajo muy importante dentro de mi vida. *El melancólico* fue todo un gran reto, porque era un texto difícil y se tallereó mucho. *Zorros chinos* es una obra que me ayudó a probar otras cosas, otro tono, otro tempo. En general mis obras tienen un ritmo vertiginoso y *Zorros chinos* era lenta, muy pausada. Te voy a contestar con una cosa que a lo mejor suena a lugar común: creo que mi obra preferida es la que sigue, la que no he hecho todavía, porque todas me gustan.

**Gustavo:** *Creo que no fui claro. Mi pregunta va no tanto por tu enganche con ciertas obras, sino por las dificultades que un proyecto te pudo haber planteado. No apunto a una puesta que haya sido un éxito de público, sino a aquella que te presentó dificultades como director y que te dio mucha satisfacción resolverlas. Aquella, incluso, que te permitió madurar o que, por la magnitud de los problemas que planteaba la obra, te permitió realizar un tránsito o un cambio en tu experiencia artística. Y la pregunta que sigue, justamente, es: ¿cuál puesta en escena crees que fue tu peor puesta? Otra vez, no porque haya sido mala o no haya tenido éxito, sino porque, desde la perspectiva de hoy, identificas algunas cosas que, a tu entender, no supiste resolver o que ahora, con más madurez, podrías plantear diferentemente.*

**Carlos:** Para contestar la primera pregunta, tal vez una de las obras que la crítica menos bien me ha tratado es, sin embargo, una de las que me siento más orgulloso, porque era un texto muy difícil. Me refiero a *El melancólico* de don Tirso de Molina. Aquí te voy a decir una cosa, con todo el respeto que le tengo a don Tirso, del que yo también he dirigido *Don Gil de las Calzas Verdes*, que es una obra maravillosa. *El melancólico* no es una obra tan fuerte como *Don Gil* y trabajamos mucho en este texto. No lo adaptamos, no le cambiamos palabras, fue en entenderlo, en desentrañarlo y en acercarlo. Era una obra que evidentemente la universidad nos pedía para un público juvenil. Y acercar *El melancólico* a un público juvenil fue una labor difícil y me siento contento de ello. En la segunda pregunta que me decías, posiblemente mi peor puesta fue un remontaje que hice, hace muy poco, de *Sueño de una noche de verano*. Yo la hice con mi grupo de actores. Esta es una obra que hicimos en el bosque de Chapultepec y La Casa del Lago quería que la remontáramos. Yo llamé a un grupo de estudiantes, alumnos míos de la Escuela Nacional de Arte

Teatral, para remontarla. Siento que yo le tenía un amor muy grande a la obra que no logré transmitírselo a ellos. Yo tenía de pronto hasta idealizada la obra. La obra funcionó estupendamente bien con el público, pero yo nunca me quedé contento con el re-montaje. Me parecía que la obra se volvió de ellos y ellos divertían al público, pero yo me desaparecí.

**Gustavo:** *¿Por cuáles directores, sea a nivel nacional, internacional o regional latinoamericano, sientes admiración, cuáles sientes que han influido en tu trabajo como director?*

**Carlos:** A nivel nacional es Julio Castillo; respeto muchísimo a mucha gente, al maestro Mendoza, que también fue mi maestro. A nivel internacional, soy un admirador profundo de Peter Brook, de su teatro, que he podido ver más grabado que en vivo, y de su teoría teatral. Me gusta, le admiro mucho.

**Gustavo:** *¿En América Latina, fuera de México?*

**Carlos:** No lo sé. Julio Castillo (*Risas*).

**Gustavo:** *¿Hay alguna obra que te interesaría dirigir y que por razones diversas todavía no has dirigido?*

**Carlos:** Sí, hay muchas, pero un proyecto que quisiera hacer, pero más en el futuro, es *La tempestad*, de Shakespeare.

**Gustavo:** *¿Por qué?*

**Carlos:** Debido a un momento en el que estoy de mi vida en el que, desde mi lectura de *La tempestad*, habla de esta manía de los occidentales de querer explicar y controlar lo sobrenatural. Hay algo en relación al misterio, a lo metafísico, que esta obra contiene, que todavía no tengo muy claro, pero que quiero explorar.

**Gustavo:** *¿Escribes teatro?*

**Carlos:** Ocasionalmente. Esta obra de *Solo un hombre* es una versión mía de una obra de Brecht, pero es más mía. De Brecht está tomada la anécdota y un monólogo—porque se da allí el rompimiento brechtiano—entonces en el rompimiento utilizo ese monólogo de Brecht, que es el único momento en que uso palabras de él. Todo lo demás está escrito por mí e incluso la anécdota está alterada varias veces. Y *La risa extraviada*, que es una obra que fue mi tesis universitaria, con la que me titulé, es mía. También he escrito *La noche del tigre* y *El misterio del circo donde nadie oyó nada*,

esta última en colaboración con Alberto Lomnitz, ambas para la compañía “Seña y Verbo”. Y algunos otros proyectos por ahí.

**Gustavo:** *¿Qué dificultades o ventajas tiene dirigir una obra propia en relación con el texto de otro?*

**Carlos:** La dificultad es saberte alejar del autor. Yo siempre, cuando dirijo una obra de teatro escrita por mí, siempre digo “que mal autor es éste, vamos a arreglarlo”. Porque no tengo tanto oficio de dramaturgo y entonces no me respeto mucho como dramaturgo. Redondeo las obras con los actores y con las improvisaciones. Me costaría trabajo compararlo porque, verdaderamente, no me considero un dramaturgo.

**Gustavo:** *Cuando diriges un clásico, ¿cuál es tu aproximación? ¿Lo modernizas, lo respetas mucho, transportas mucho el texto verbal a otros lenguajes, adaptas mucho...?*

**Carlos:** Trabajo mucho en la adaptación. Me pasó una cosa curiosa. Yo he trabajado con algunos de los dramaturgos mexicanos, como por ejemplo, trabajé con Elena Garro, ya fallecida, y trabajé con dos dramaturgos que son como pilares de nuestra dramaturgia: Emilio Carballido y Sabina Berman. Sabina es más joven pero de bastante importancia. Con ambos la relación fue maravillosa, les encantó y son dramaturgos, junto con Elena Garro, a los cuales no les he tocado una sola coma y lo mismo con un dramaturgo argentino, Roberto Cossa, que monté la adaptación que él hizo del *Tartufo*, de Moliere. Y cuando de pronto he tocado a Jarry, a Shakespeare o a Tirso de Molina, la gente a la que le gusta Tirso y Jarry, salen a la defensa, como si hubieran tomado un café con Jarry o con Tirso, y éstos les hubieran dicho “dile a Carlos Corona que no monte mis obras así”. Yo creo que para montar un clásico hay que rescatar la esencia, no la forma. La forma es una manera de hacer arqueología teatral; hay muchos directores que se dedican a hacerla y es interesante que veas cómo se montaba una obra de teatro en el siglo XVI. A mí personalmente no es lo que me interesa. Me interesa rescatar la esencia. Un ejemplo: si en *Ubú Rey* se dice al final que “los ubúes van a París”, ¿qué es lo que quiere decir Jarry? La obra está siendo representada en París y por lo tanto quiere decir “allí vienen” o “ya llegaron”. Si yo la represento en México, ¿de qué me sirve decir que van a París? Me parece que no es la esencia de lo que Jarry realmente quiere decir. Entonces, en nuestra versión se decía que los ubúes venían a las Indias. Para que lo nombraran Tlatuani. Y se dice la

palabra “Indias” y la palabra “tatluani”. Esto escandaliza un poco. Cuando haces Siglo de Oro no puedes tocar así los textos, porque gran parte de su esencia está en su forma, o la poesía de Shakespeare, cuando tienes una buena traducción. Lo tratas de acercar en otras cosas: el vestuario, el modo de actuación. Me parece mucho más importante rescatar la esencia que rescatar la forma. A un autor contemporáneo y en tu lengua, que tienes que adaptarlo, es porque su obra no te gusta, no porque lo necesite, ya que se supone que escribe para su tiempo.

**Gustavo:** *¿Has dirigido cine o televisión?*

**Carlos:** Televisión, sí. Hice un programa para el grupo “Seña y Verbo” y lo dirigí. Y estuve trabajando dos años en el programa *Hechos de Peluche*, donde dirigía escena ahí, hasta que mis convicciones políticas me valieron ser despedido del programa.

**Gustavo:** *¿Qué diferencias o similitudes ves entre la dirección de teatro y la dirección de televisión?*

**Carlos:** Primero aclararía que no es lo mismo televisión que cine, porque en el cine, evidentemente, la que cuenta la historia es la cámara. El trabajo sobre todo es con la cámara; se puede hacer cine sin actores. En la televisión es un poco más difícil. En la tele acabas haciendo un poquito como teatro grabado. Tienes tres cámaras que van cortando y vas agarrando gestos. En la tele te cuenta la historia el actor, tú cortas y editas algunas partes, le ayudas un poquito. El gran problema que yo veo en la tele es la velocidad con que lo tienes que hacer. Yo creo que si uno pudiera trabajar más sobre el actor, sobre las escenas y hacer un corte de edición mucho más planeado y no del tipo “pesca este gesto”, podría hacerse un trabajo más interesante. Sería como grabar bien una obra de teatro.

**Gustavo:** *¿Qué es lo que más te gusta y que es lo que menos te gusta del trabajo del director?*

**Carlos:** Lo que más me gusta es lo mismo que lo que menos me gusta, que es el trabajo con la gente. ¿Qué quiero decir con esto? Me encanta trabajar con la gente, me encanta sacarle a un actor una emoción, sacarle a un actor una imagen, una idea. Y también esto mismo a veces es muy agotador, porque la susceptibilidad de tanto artista, incluyendo la de uno,

siempre en el camino pierdes amigos. Ganas muchos y pierdes otros. Yo siempre he dicho que lo que te hace fuerte es lo mismo que te hace débil.

**Gustavo:** *¿Qué es lo que esperas del espectador?*

**Carlos:** Primero su fe. Que vayan y que se sienten y que compren sus boletos y te otorguen su fe. Que no sean escépticos. Y después inteligencia. Que no se conformen. Y ya, lo demás que nos lo dejen a nosotros.

**Gustavo:** *La figura del espectador, ¿es algo que te preocupa desde el inicio del proyecto de la puesta o no piensas en eso?*

**Carlos:** Desde luego que me importa. Alguna vez un director dijo: “yo desde el primer ensayo tengo la sala llena”. Es decir, siempre estás viendo qué ve el espectador y qué le quieres decir. Al espectador no le das lo que quiere; le das lo que tú quieres decirle, pero tienes que ser claro, tienes que saber que le estás diciendo lo que le estás queriendo decir. No otra cosa. Y de pronto aburriéndolo, tampoco se la dices.

**Gustavo:** *Cuando trabajas en un proyecto, en una puesta, ¿qué es lo que más te interesa: entretener, instruir, impactar...?*

**Carlos:** Ninguna de estas tres. Me interesa transmitir una idea. Yo creo que el teatro es un debate de ideas. Yo tengo una idea y la quiero transmitir y quiero ser claro. Yo uso una frase que es “al espectador no hay que darle lo que quiere pero sí hay que darle lo que necesita”. ¿Qué necesito para transmitir mi idea? ¿Qué necesita México? Porque ahorita monté una obra de teatro inspirada en Brecht, porque, como yo digo en broma, ‘lamentablemente’ se puso de moda Brecht otra vez. Y digo ‘lamentablemente’ porque que Brecht esté de moda, es que las cosas están bastante mal. Son cosas que yo quiero decir, que creo que se tienen que decir y nada más las expongo. Si me creen, si me tiran de loco, si les vale gorro, pues eso ya está en el espectador. Tomando en cuenta que para transmitir mi idea yo escogí una profesión que se basa en divertir al espectador. Pero divertirlo no es lo mismo que entretenerlo, ni tampoco divertir es lo mismo que hacerlo reír, de pronto se confunden estos términos. Divertir es que se viertan sus emociones, que se muevan, que le pasen cosas.

**Gustavo:** *¿Has tenido oportunidades de salir con una obra a festivales, de gira, a provincias?*

**Carlos:** Sí, he tenido bastantes oportunidades. La verdad es que tengo que confesar que lo que menos he recorrido es Latinoamérica. He tenido la oportunidad de viajar en tres ocasiones a Europa y a Estados Unidos he ido también. Y aquí en el interior mucho.

**Gustavo:** *Cuando viajas, cuando tienes que mover la obra desde el lugar en el que se montó originalmente, ¿tienes un nivel de exigencia muy grande o te adaptas y adaptas la obra a lo que hay? ¿Realizas cambios en la puesta con respecto al público, es decir, sabiendo que puedes enfrentarte a un público diferente?*

**Carlos:** Depende de la naturaleza de la obra. Hay obras que el rigor está en otro lado, no en el espacio en que se presentan, que era el caso de *Ubú*, que era una obra muy vertiginosa y que toda nuestra escenografía era un telón y un escritorio. *Sueño de una noche de verano* es una obra en la que yo tenía una comparsa de diez actores. Entonces allí mi exigencia era que si no van los diez, no vamos, porque forman parte de mi montaje y mi otra exigencia es que la obra ocurre en un bosque. Entonces encontramos un parque y la hicimos en un parque público de Dallas. Buscas que la esencia de la obra no se pierda, ¿si no para qué? *Zorros chinos* tiene que ser en los mejores teatros, en las mejores condiciones, porque el espacio es muy importante, especialmente la atmósfera que se crea con la escenografía. Siempre hay un rigor, lo que pasa es que el rigor está en distintas partes.

**Gustavo:** *Aunque ya hablaste de ese remontaje de *Sueño de una noche de verano*, igual me gustaría preguntarte si has dirigido la misma obra, pero en momentos muy alejados uno de otro en tu vida. Si es así, ¿hubo cambios? ¿Cuáles?*

**Carlos:** Solo *La risa extraviada*, que fue como un examen profesional de mis primeras obras de teatro y ahora la monté hace poco, una vez más con estudiantes, pero en este caso el proyecto me complació muchísimo. La monte con más títeres, una versión muy de ellos mismos, de los chavos nuevos.

**Gustavo:** *¿Trabajas con productor?*

**Carlos:** Sí.

**Gustavo:** *¿Cuáles son tus planteos, tus exigencias mínimas?*

**Carlos:** Evidentemente, como casi todos los directores aquí en México, yo creo que empecé siendo mi productor. Ahora que ya afortunadamente me ha ido un poco bien, he podido ser invitado por productores; incluso ahorita tengo un par de invitaciones, que son productores particulares que les interesa producir una obra y que yo la dirija. Lo cual me parece que es muy interesante porque no hay tantos productores que decidan poner su dinero, si no está avalado por las instituciones. Uno tiene también que responder a este nivel. Y también últimamente he trabajado con la figura del productor ejecutivo, no necesariamente el que pone el dinero, sino que se encarga de crear la infraestructura y las posibilidades.

**Gustavo:** *¿Tienes también que tener en cuenta cuestiones sindicales? En Argentina tenemos la Sociedad Argentina de Actores. ¿Tienen algún gremio de ese tipo aquí en México?*

**Carlos:** Aquí surgió hace mucho tiempo la Asociación Nacional de Actores, la ANDA. Están muy cerca de aquí sus oficinas. Muchos lugares te piden estar en la ANDA para trabajar, en la tele y en el cine es casi indispensable. El teatro, cada vez menos teatros tienen ANDA y la verdad es que a muchos de los teatreros no nos gusta trabajar con la ANDA, porque sentimos que la ANDA está muy mezclada. O sea, hay de todo y no es peyorativo. Es nada más que no puedes defender parejo los derechos de un payaso, una cabaretera y un actor de teatro, porque son derechos distintos. También existe la SOGEM, que es de escritores, en donde los dramaturgos están acogidos, y hace muy poco tiempo, un año ciertamente, apenas va a ser un año, algunas autoridades—como Otto Minera, que es el Coordinador Nacional de Teatro, Olga Harmony, que es una crítica muy respetable de teatro, Germán Castillo, director, Gabriel Pascal, quien es escenógrafo—tuvieron la iniciativa de fundar la Academia Mexicana de Teatro, que busca reunir al teatro, sobre todo el que más peligra en nuestro país. Es el teatro—no quisiera llamarle no-comercial porque, de todas maneras, todos queremos que nuestro teatro sea visto por la gente—cuyo fundamento es el discurso artístico y no el económico, aunque el económico venga después. Se funda y se hace una mesa directiva, de la cual yo soy miembro, yo soy uno de los vocales de la mesa directiva, que somos la mesa directiva nada más de fundación. En octubre serán las nuevas elecciones para elegir una mesa nueva. Y está buscándose juntar a este tipo de teatrero. Una de las primeras cosas que nos hicieron

reunirnos fue porque el Instituto Mexicano del Seguro Social tenía un grupo de teatros que ciertos funcionarios, concretamente el director de IMSS, querían hacer desaparecer. Entonces nos juntamos con el propósito de no permitir que eso ocurriera y ganamos esta batalla. Los iban a convertir en estacionamientos. Entonces salvamos una red de más de 200 teatros en todo el país. No todos estaban funcionando pero unos 50 si lo están, y eso es un buen número de teatros. Otra de las funciones que se hicieron aquí en la academia fue unas mesas reflexivas en torno a nuestras distintas labores. Se hizo ya la de dramaturgia, que fue la primera, y la segunda se hará en octubre.

**Gustavo:** *¿Se graban?*

**Carlos:** No, se está llevando una memoria impresa, que después será publicada posiblemente con la UNAM.

**Gustavo:** *¿Trabajas con fechas fijas de estreno?*

**Carlos:** Normalmente sí. Por ejemplo, *Zorros chinos* fue una obra que se estrenaba en el Festival Cervantino con una fecha precisa. Cuando el estreno es más bien una temporada, a veces te pasas una semana, dices “dame chance de acabarlo, de cocinarlo un poquito”, pero generalmente no pasa más de una. *Ubú Rey* fue distinto, porque es un proyecto personal; igual *Solo un hombre* fue un proyecto personal, aunque al final esta pieza les interesó a los organizadores del Festival del Centro Histórico y así se me puso una fecha para estrenar. *Ubú Rey* fue la obra que fue más libre, nos dijimos “la estrenamos cuando tengamos ganas”.

**Gustavo:** *El día de estreno, ¿vas, te involucras, tiendes a separarte o incluso—como hacen algunos directores—a no ir?*

**Carlos:** No sé, el día de estreno normalmente me voy a cortar el pelo, me compro algo de ropa y no veo la obra. (*Risas.*) Casi nunca la veo.

**Gustavo:** *Después del estreno, ¿haces ajustes, retoques, cambias cosas, o te gusta dejarlo así?*

**Carlos:** También depende un poquito de la naturaleza de la obra pero, si es posible, sí. Ha habido obras a las que, después del estreno, se le quitó una escena entera. Esa escena no funcionó.

**Gustavo:** *En América Latina a veces hablamos, cuando hablamos de los problemas de producción, del teatro “pobre”. A lo mejor te sorprende que mencione América*

*Latina como si México no fuera parte de ella, pero tengo la sospecha de que Uds. los mexicanos, por lo menos aquí en el D.F., cuentan realmente con mayores apoyos para hacer teatro que los que habitualmente se ven en otros países. A lo mejor es la mía una percepción equivocada. En todo caso, por teatro “pobre” nos referimos a la necesidad de usar lo que se tiene, reciclar lo que exista, acomodarse a los espacios que se consigán. En este sentido, ¿crees que esto es una fatalidad, una determinación o una estética?*

**Carlos:** Esta es una realidad. Muchas obras de teatro trabajan con cosas recicladas. Vas a ver una obra de teatro y de pronto dices: “mira, la mesa que usamos en tal obra”. Ojalá no fuera así, ojalá uno pudiera tener la infraestructura de hacer todo. Yo digo que no debemos conformarnos los teatreros, no debemos agarrar esto de pretexto para que el Estado se desligue de su responsabilidad. Pero tampoco por esto vamos a dejar de hacer teatro. Es como una cosa dual.

**Gustavo:** *¿Cómo llegan a tus manos las obras que diriges?*

**Carlos:** La mayoría de las veces—y debo decirte que de veras ahí me considero muy afortunado—las obras me eligen. En muchas ocasiones, muchas obras que han sido muy importantes para mí, ha sido que un amigo me ha dicho “léete este texto” o de que justo en este momento me dicen: “oye, ¿qué tal, tal obra?” De veras creo que ha habido una cosa como de magia.

**Gustavo:** *Cuando trabajas con una obra de un autor vivo, contemporáneo, ¿te interesa la presencia del escritor en los ensayos o prefieres que no vaya? ¿Sientes necesidad de consultarlo?*

**Carlos:** Me gusta trabajar con él. Me gusta que de pronto vaya. Pero también me gusta que sea algo moderado, que cada tanto yo le diga “vente y me dices”.

**Gustavo:** *¿Cómo empieza el proceso de trabajo sobre una obra específica? ¿Partes de una imagen, de un diseño del espacio, de un ritmo? ¿Qué es lo primero que te emotiva?*

**Carlos:** El trabajo sobre el texto, sobre la palabra, sobre lo que se dice. Y luego las relaciones humanas: ver la relación de los personajes.

**Gustavo:** *Cuando trabajas con una obra extranjera, el tema de la traducción, ¿te preocupa mucho, lo supervisas mucho?*

**Carlos:** Sí, claro. Si la obra está en inglés puedo yo junto con alguien hacer una traducción. Si no está en inglés, me interesa entonces pedirle a alguien

que la haga. En el caso de los textos de Brecht que trabajé, estuve buscando a un traductor interesante en las traducciones españolas, que más o menos son interesantes.

**Gustavo:** *¿Qué trabajos haces antes de iniciar los ensayos?*

**Carlos:** Tengo muchas reuniones con mis creativos. Me molesta mucho el director que llega al primer ensayo a descubrir la obra. De hecho, si es posible, con los creativos ya llegas con la obra casi montada y después la vuelves a empezar de cero.

**Gustavo:** *¿A quiénes incluyes entre los creativos?*

**Carlos:** Músico, vestuarista, iluminador, si es el caso el dramaturgo, el escenógrafo.

**Gustavo:** *Te gusta tener los creativos desde el inicio del proyecto.*

**Carlos:** No me gustan los creativos que llegan a la mitad a ver que pueden hacer, esos que dicen: “A ver, ¿quieres que te haga un vestuario?”

**Gustavo:** *¿Les comunicas a los actores desde los primeros ensayos tu proyecto de puesta o bien prefieres que lo vayan descubriendo progresivamente?*

**Carlos:** Les explico mucho mi propuesta. Soy muy claro, creo. Creo que esto es algo que se me da, ver claro para dónde voy. Aunque al final llegue a otro lado. Tienes que empezar con una idea clara.

**Gustavo:** *¿Cómo enfrentas las escenas problemáticas, esas que a veces no sabes cómo resolver, que las buscas y no se revelan?*

**Carlos:** Sí. Eso es muy común. Y no pasan, que las trabajas y las trabajas; yo creo que en este momento hay que dejarlas un rato, seguir y después las retomas con una mirada distinta o irte al otro lado.

**Gustavo:** *¿Cuándo consideras que una escena esta terminada?*

**Carlos:** Cuando pasa para este lado. Cuando la veo y la ven los creativos—yo comparto mucho la opinión con los creativos—y decimos: “eso es lo que queremos”. Entonces la escena pasa.

**Gustavo:** *¿Cómo seleccionas a tus actores?*

**Carlos:** Tengo un grupo de actores con el que trabajo desde hace mucho y con el cual repito mucho. Pero igual creo mucho en el casting. Creo que no hay una manera muy consciente de hacerlo, es una cuestión de que lees

un personaje y te imaginas a un actor y dices: “ése es”. Es lo que le llamo yo “un ojo pa’el casting”, tener ojo para el casting quiere decir: “a ése le queda”. Y no nada más es con lo físico. También debo confesar que hago trampas. También me gusta que su personalidad tenga que ver con el personaje. Esta cosa de poner a un actor a hacer lo que no sabe hacer, porque es un reto para él, no sirve, porque sufren los dos. Mejor que el actor se prepare en su casa, estudie y cuando tenga un abanico de posibilidades muy amplias, entonces cabrá en muchas obras, pero esto es trabajo de él. (*Risas.*)

**Gustavo:** *Durante el proceso de los ensayos, la relación tuya, como director, con los actores, ¿es igual o diferente a la que tienes con las actrices?*

**Carlos:** Soy muy amigo de mis actores y de mis actrices. En muchas ocasiones somos amigos, salimos a cenar. Es particular con cada uno, no tanto por el género, sino por la persona. Yo no le hablo igual a un actor que a otro actor, o a una actriz que a otra actriz, porque conozco su carácter y entonces ya sé que a ella hay que hablarle dulcecito, a ésta hay que regañarla, a ésta hay que hacerle una broma.

**Gustavo:** *¿Cuál es la cualidad que tú necesitas que tengan tus actores, sin la cual no podrías trabajar con ellos?*

**Carlos:** Es todo lo mismo que te decía con el espectador: fe. Pero no una fe en abstracto. No puedo trabajar con actores tontos, me cuesta mucho trabajo. Tienen que ser inteligentes y tienen que tener fe, pero no una fe ciega, sino una fe que pasa primero por un criterio inteligente; tiene una postura crítica, pero a la vez tiene una entrega total. Y no hacia a mí. Una entrega total hacia el teatro. Me cuesta mucho trabajar con actores que no son de teatro, actores que son más de la tele; con ellos me cuesta mucho trabajo.

**Gustavo:** *¿Hay algún tipo de escuela, de método o de formación actoral con el que te sientes más familiarizado o que más te interesa que tengan tus actores?*

**Carlos:** Yo creo que trabajo mucho con actores que le dan una importancia grande a la caracterización formal del personaje. Pero eso no quiere decir que estos actores frenen la emotividad, sino que, a través de ideas y de imágenes, le dan más forma al cuerpo. Me interesan actores que tengan un buen trabajo corporal y un dominio de sus movimientos, más que actores que se clavan en la emotividad.

**Gustavo:** *¿Has trabajado con el método de la creación colectiva, has tenido alguna experiencia con la creación colectiva? Me refiero a partir de alguna idea, sin ningún texto...*

**Carlos:** No sin nada. Pero si lo he hecho, por ejemplo con “Seña y verbo”, que ahorita vamos a trabajar sobre el *Libro de la selva*, de Rudyard Kipling. En este caso es más la idea de la pelea de alguien con su tigre interior lo que nos interesa. Y es un pretexto, quién sabe qué saldrá, pero por el momento estamos leyendo a Kipling, estamos platicando.

**Gustavo:** *¿Qué rol tiene la disciplina en tus proyectos y trabajos?*

**Carlos:** Fundamental. La disciplina es lo más importante que hay. Pero voy a lo mismo otra vez: no una disciplina ciega. No es la disciplina del soldado. Yo más bien pensaría en la disciplina del religioso, el que lo hace como un voto espiritual.

**Gustavo:** *En el caso, ya no de tus proyectos en particular, sino en el caso general del teatro mexicano, ¿crees que en la formación de los elencos, en la selección de los textos o de los temas hay mucha discriminación racial, sexual, política, social o religiosa?*

**Carlos:** A veces creo que aunque no queramos tenemos muy arraigado la discriminación sexual. Somos un país muy machín. Y creo que hay un desprecio, no tanto a las dramaturgas, pero sí de pronto a las directoras. ¿Por qué tiene más oportunidades un director por ser hombre que una directora por ser mujer? La racial, no estoy tan seguro, pero la sexual creo que sí, creo que la tenemos muy arraigada y a muchos niveles y gente que ni uno se imagina. Es muy arraigada la discriminación sexual.

**Gustavo:** *¿Te gusta dirigir desde afuera del escenario, subes y bajas, o trabajas directamente adentro del escenario?*

**Carlos:** Subo y bajo. No me puedo estar quieto.

**Gustavo:** *En general, ¿te manejas con el formato de la sala a la italiana o dejas que la misma obra te dé su propia posibilidad de investigar el espacio?*

**Carlos:** Fíjate que debo confesar que he hecho muchas cosas a la italiana. Pero, por ejemplo, *Sueño en noche de verano* era en el bosque y ahí tuvimos espectadores por todos lados. Me gusta mucho trabajar sin un lugar específico, pero por cuestiones azarosas, casi todas las salas son a la italiana en este país o isabelinas. *Entre Villa y una mujer desnuda*, por ejemplo, la hice en un teatro arena: el Polyforum Cultural Sequeiros.

**Gustavo:** *¿Hay algo que, cuando estas trabajando en el proceso de la puesta, sientes que puede amenazar todo el proyecto?*

**Carlos:** Sí, que no llegue el presupuesto, que el presupuesto no se dé.

**Gustavo:** *Respecto a la consistencia de la puesta, ya como un trabajo terminado, ¿cuál es la cualidad que más te interesa en ese resultado, por ejemplo, la espontaneidad, la claridad, la precisión...?*

**Carlos:** Me gusta la claridad, me gusta si lo pudiera decir en una palabra, la contundencia. Me gusta ser contundente. Claro que por el lado de la contundencia, corres el peligro de ser obvio, es una delgada línea.

**Gustavo:** *¿Sientes que tu teatro, tu forma de enfocarlo, de aproximarte, tiene conexiones muy estrechas con el cine, con el video, con la televisión?*

**Carlos:** No, creo que no. Creo que más bien tiene conexiones con la cultura popular. Creo que es algo que me ha enriquecido mucho y que me gusta. Pero más la música popular, el cabaret. El cabaret ya no existe mucho, pero el cabaret que había en los 70, la vida nocturna de México de los 70, que yo la conozco por experiencia de vida muy de cerca, creo que todo eso ha dejado muchas influencias. De pronto también el cine mexicano de la Epoca de Oro.

**Gustavo:** *¿Trabajas con asistente de dirección?*

**Carlos:** Sí.

**Gustavo:** *¿Qué rol le asignas?*

**Carlos:** Primero, alguien en quien apoyarme para todo lo que es la logística de la puesta en escena: pasar textos, hacer llamadas, hasta organizar los horarios. Y después, si de pronto estoy atorado, le puedo pedir un consejo o incluso dejarle un ensayo. Y un poco de maestro también. Casi siempre llamo a alumnos míos que les interesa la dirección: “¿quieres aprender a dirigir? Vente a asistirme y ve lo que no tienes que hacer”. *(Risas.)*

**Gustavo:** *¿Te encargas de la promoción, te importa mucho saber qué se está haciendo al respecto?*

**Carlos:** Me gusta estar cerca de lo que se va a hacer; no me encargo directamente, pero me gusta por lo menos ver la imagen que se va a manejar, los textos que se van a decir al momento de estar vendiendo el

producto que uno hizo, no otra cosa, no engañar a la gente. A veces no te dejan, sobre todo con productores más particulares que te llaman más para hacer el proyecto. No te dejan ingerir mucho en esto.

**Gustavo:** *¿Qué esperas de la crítica periodística? No sé si acá en México habrá una crítica académica, más especializada, y tampoco sé si eso les interesa a los teatristas.*

**Carlos:** A mí me gustaría que la crítica fuera crítica especializada, que la hay; hay gente en México que se dedica exclusivamente a la crítica. Me parece que ésta es la crítica más interesante, porque es alguien que vive para hacer crítica. Me parece muy peligroso cuando se es juez y parte, cuando el crítico es un director de teatro y de pronto a la vez hace crítica; me parece que esto es peligroso porque siempre vas a criticar desde “cómo yo lo hubiera hecho”. La crítica la debe hacer gente que se dedica a la crítica y también me parece muy peligroso que sea gente con pocos conocimientos, porque dicen por ahí que mientras menos se sabe, más daño hace lo que se sabe. Es muy difícil el trabajo del crítico. Tiene que ser gente muy estudiada, con mucho conocimiento y que le gusta dedicarse exclusivamente a la crítica y a la investigación teatral. Que pueda apartarse, ser objetivo.

**Gustavo:** *¿Tú lees las críticas sobre tu teatro? ¿Cómo reaccionas?*

**Carlos:** Si, siempre las leo. Como siempre: te echan porras, te echan flores. O a veces te destrozan. En ninguna de las dos debes creerte todo.

**Gustavo:** *¿Alguna vez has modificado partes de tu espectáculo a partir de la lectura de alguna crítica?*

**Carlos:** ¡Híjole, no! De pronto alguna crítica me ha hecho reflexionar sobre qué tengo que hacer para la próxima obra. De pronto veo claro que ciertas cosas tengo que modificarlas en mi planteo, pero no directamente en la obra que se esta presentando. Si no me convence, no.

**Gustavo:** *¿Enseñas teatro en la Cátedra de Dirección o en la Cátedra de Actuación?*

**Carlos:** Yo primero di clases en la Facultad de Filosofía y Letras, en la Carrera de Literatura, Dramática y Teatro, ahí daba actuación. Actualmente doy clases en la Escuela Nacional de Arte Teatral, que es la que corresponde al INBA. Ahí di taller de montaje y actuación. Ahorita estoy dando actuación. Y doy clases de actuación en una escuela particular que se llama AREA, que pertenece a la productora Argos y que pretende buscar actores para teatro, cine, televisión.

**Gustavo:** *¿Por qué crees que hay más directores que directoras?*

**Carlos:** Por lo que te decía antes, por una cuestión de machismo. Porque te cuesta más trabajo recibir órdenes de una mujer, por tontería; no estoy de acuerdo con esto. Ahora hay muchas directoras y muchas muy interesantes. Yo además trabajo mucho con creativos mujeres: coreógrafa, escenógrafa, vestuarista. Y creo que me llevo bien con las señoras.

**Gustavo:** *¿Hay alguna pregunta que siempre has deseado que te hagan y nunca te hicieron como director?*

**Carlos:** No lo sé. Seguramente sí, pero no podría saber cuál es la pregunta.

**Gustavo:** *Te agradezco mucho que te hayas molestado en venirte hasta el hotel y que me hayas concedido tu tiempo para realizar esta entrevista. Desde ya te prometo que esta semana voy a ir a ver Solo un hombre. Así que te veo nuevamente en el teatro.*



## ENTREVISTA A HECTOR MENDOZA<sup>10</sup>

*Realizada en su estudio, en la Ciudad de México,*

*el 5 de agosto de 2002, de 18 a 19:30*

Dramaturgo, director, maestro de maestros, nació en Apaseo, Guanajuato, en 1932. Ha publicado varias obras de su autoría, ha colaborado con muchas revistas culturales a nivel nacional e internacional y ha recibido numerosos premios. Entre sus obras se cuenta *Ahogados*, que recibió el Premio “Manuel Eduardo de Gorostiza”; *Las cosas simples*, ganadora del Premio “Juan Ruiz de Alarcón”. En cine dirigió el cortometraje *La Sunamita*, integrante de la cinta *Amor, amor, amor*, ganadora del cuarto lugar del Primer Concurso de Cine Experimental. Fue director escénico de los cuatro primeros programas de Poesía en Voz Alta, con la dirección literaria de Octavio Paz y Juan José Arreola, con escenografías de Juan Soriano y Carrington y, música de Joaquín Gutiérrez Heras y Leonardo Velázquez. Ha sido profesor invitado en la Universidad de Texas, y ha impartido clases en la Escuela de Arte Teatral del INBA, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es fundador, junto con Julio Castillo, del Núcleo de Estudios Teatrales, del que también fue director. Fue jefe del Departamento de Teatro de la UNAM, encargado de la Coordinación de Teatro Estudiantil de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM y Coordinador del Departamento de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM. Recibió el Premio Nacional de Bellas Artes en 1994 y es Artista Emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

**Gustavo:** *Maestro, la primera pregunta es acerca de cómo llegó Ud. a la dirección teatral.*

**Héctor:** Por verdadero accidente. Mi primera intención fue ser dramaturgo. Desde que me empezó a interesar el teatro, que fue a edad muy, muy temprana, me interesó la dramaturgia y un poquito de actuación también, pero más en el sentido no de ser actor, sino de aprovechar eso como dramaturgo. Pero resulta que yo de pronto empecé a trabajar en Difusión Cultural, en la Universidad, y me encargaron organizar el teatro estudiantil. Formaba grupos entre mis amigos, maestros y directores; los llamaba para que me ayudaran a dirigir una obra tal. Resulta que uno de mis maestros me falló, no vino y entonces, un poco desesperado por

---

<sup>10</sup> Esta entrevista no fue revisada por el maestro Mendoza.

salvar la temporada aquella, me metí a hacerlo y me gustó. Resulta que me gustó y, sin pensar en ser director, de pronto estuve ahí.

**Gustavo:** *¿Qué estudios tenía realizados en ese momento?*

**Héctor:** Ya había hecho algunos estudios en Bellas Artes, en la Escuela de Arte Teatral, y también había hecho ya estudios en la Facultad de Filosofía y Letras. Todavía no existía la carrera de teatro propiamente dicha; había tres clases, tres maestros—dos bellos, muy extraordinarios, Rodolfo Usigli y Fernando Wagner—y otro muy linda gente, pero no tan buen maestro, que fue Enrique Ruelas, que fue el que me falló. A él le debo lo de ser director.

**Gustavo:** *En su primer proyecto o, mejor, en el segundo—porque me imagino que en el primero deben haber sido un poco forzados—¿cuáles fueron sus objetivos como director? ¿Qué es lo que Ud. quería hacer, en relación a la puesta en escena?*

**Héctor:** Sí, efectivamente viste bien; como fue forzado, yo tomé un grupo con una obra ya elegida por el maestro Ruelas. Por lo tanto yo ahí no tenía más que sacar adelante aquel proyecto, hacerlo funcionar y nada más. No tenía mayor idea de nada; incluso después tampoco tenía ni idea de que debía seguir por la dirección, sino que resultó que, trabajando en Difusión Cultural—porque seguía trabajando allí—Juan José Arreola echó a andar un proyecto que se llamó “Poesía en voz alta”. Era un proyecto un tanto loco, pero era primordialmente de escenificaciones de poemas. Se invitó a muchísima gente, escritores, pintores, compositores musicales y a mí. A mí me invitó como para organizar todo el asunto del tinglado escénico, se suponía que era yo el que sabía de eso y entonces ahí voy. Otra vez una cosa totalmente accidental. A Octavio Paz se le ocurrió que ese asunto de llamar actores para que dijeran poemas ya era del pasado y que mejor hiciéramos teatro poético, pero teatro. Y lo aplaudí, desde luego. Y comenzó así “Poesía en voz alta”. Fueron cuatro programas de Poesía en voz alta, en donde yo también sólo era el director, porque el responsable literario del primer programa fue Arreola y de los posteriores fue Octavio Paz. Lo que hacía era lo que hubieran hecho otros jóvenes, como se trataba de teatro poético y como nos ocurre a todos en México—no sé si en todas partes, pero desde luego en México sí—a los jóvenes nos da por la dirección, concebida como hacer que el escenario se convierta en un campo de plasticidad. Eso era Poesía en voz alta. Yo no me sentía

realmente responsable del texto. Ahí estaba el texto y entonces yo tenía que ilustrarlo de forma plástica y nada más.

**Gustavo:** *Ahora, con la perspectiva que le brinda toda su carrera como director, ¿cómo definiría el rol del director?*

**Héctor:** Ahora siento que el director es quizás alguien que a partir de un texto dado, ya sea por él mismo—como es mi caso—o por otra gente, finalmente lo que hace es contar una historia con elementos vivos sobre un escenario. Esto es lo que yo hago ahora. En realidad, estoy volviendo a la vieja idea de lo que es el teatro, una base puramente literaria pero, claro, no en el sentido del teatro viejo, del teatro que se hacía antes—que yo critiqué mucho y que sigo criticando—en donde el director no hace interpretación alguna de nada, no hace verdadera creatividad de nada. Entendí de joven que la creatividad era de tipo puramente plástico y ahora siento que no, que hay que contar una historia y hay que entenderla. Y siempre uno es traidor del texto, porque no hay más remedio. Cuando he dirigido textos de mis contemporáneos, siempre han resultado en pleitos terribles y ya me lo explico muy bien, porque un texto en realidad no es más que un esquema. De ahí sale una enorme cantidad de posibilidades que el escritor no ve. El escritor sólo ve una y entonces toda otra posibilidad es una traición a aquella visión que él tuvo.

**Gustavo:** *¿Cuál cree Ud. que es su impronta, su marca personal, el rasgo estilístico que más lo caracteriza o que la crítica ha señalado en su trabajo?*

**Héctor:** Pues no sé. Yo siento que he ido pasando por distintas épocas, por distintas etapas. La crítica en México nunca ha sido muy respetable, porque no hay críticos que sean verdaderos críticos, en el sentido de que sean gente que de verdad saben de aquello de lo que están hablando, sino que son gente del público que de pronto tienen entusiasmo por el teatro y dan su opinión. Pero no son gente verdaderamente entrenada o capaz para hablar del teatro; y lo mismo ocurre en otras artes.

**Gustavo:** *Desde su perspectiva de hoy, ¿cuál fue su mejor puesta? No me refiero a su puesta más exitosa a nivel de público, sino aquella que Ud. ha considerado la más satisfactoria desde la perspectiva de la dirección.*

**Héctor:** Siento que toda mi primera época—que fue una época, como ya he dicho, de exploración plástica del espacio escénico—ya no la cuento; la verdad es que era algo de juventud y nada más. Una de mis primeras cosas

que hice, en donde ya el texto realmente se convirtió en algo importante para mí—en algo que había que pensar, que había que crear de verdad sobre el texto, sobre el texto mismo, no sobre el escenario, sino el texto en sí—fue una cosa que hice hace muchísimo tiempo sobre un texto de Calderón de la Barca que se llama *Amigo, amante y leal*, y siento que fue la primera vez que yo de verdad entendí el teatro.

**Gustavo:** *¿Tiene alguna 'peor' puesta, digamos, un desafío, algo que haría otra vez para vengarse de lo que hizo?*

**Héctor:** No me quedan ganas de volver hacer esos fracasos, pero que los he tenido, los he tenido.

**Gustavo:** *Dentro de los géneros, ¿qué género le ha interesado y le ha gustado más o le gusta más dirigir? ¿La comedia, la tragedia...?*

**Héctor:** No sé. Supongo que no tengo preferencias en este sentido. Lo único que sí sé es que tonalmente soy terriblemente ambiguo. Es decir, de pronto siento que lo muy serio no debe serlo tanto y hago la vuelta.

**Gustavo:** *¿Qué arte ha influido más en su trabajo: la danza, la música, la arquitectura, la pintura?*

**Héctor:** Supongo que la música, porque soy un amante muy fuerte de la música. Supongo que la literatura primordialmente, pero si hablamos después de la literatura, sería la música.

**Gustavo:** *En su trayectoria, ¿hubo y hay algunos directores que de alguna manera produjeron ciertas cosas que a Ud. le interesó investigar? A nivel nacional, internacional o a nivel regional latinoamericano.*

**Héctor:** A nivel nacional, primordialmente, al principio influyó mi maestro Usigli, pero no sé hasta qué punto, porque finalmente me parece que en mis principios tuve más influencia de Carballido, que era más bien un compañero que un maestro. Reconozco que tuve mucha influencia de Carballido, pero como dramaturgo. Después, ya a nivel de puesta en escena, creo que tuve dos épocas de gran influencia externa. Una fue Brecht; tuve una época de mucha influencia brechtiana. Y luego Grotowski; también tuve otra época de mucha influencia grotowskiana. Después no he tenido más influencias, se acabó. Se acabaron las influencias.

**Gustavo:** *¿Hay alguna obra que siempre le interesó dirigir y que por múltiples razones nunca se pudo hacer ese proyecto?*

**Héctor:** No. Curiosamente, las cosas que he querido dirigir, las he dirigido. Porque yo he tenido una enorme facilidad de que las instituciones me apoyaran en mis proyectos. Entonces no me he quedado con frustraciones de nada.

**Gustavo:** *Ud. ha dirigido también sus propios textos, incluso ahora hay uno en cartel, llamado Tiernas puñaladas. Cuando Ud. dirige sus propios textos, ¿qué modificaciones, qué cambios, qué facilidades o dificultades tiene comparados a cuando dirige el texto de otro autor?*

**Héctor:** Yo haría tres categorías. Mis propios textos, una; los textos de mis coterráneos, contemporáneos, la otra, y finalmente la de los clásicos, porque a mí me gusta mucho dirigir la mirada hacia los clásicos y de pronto, muy de pronto, autores extranjeros que no están por ahí. Son tres cosas y yo siento que lo que a mí me gusta más hacer es dirigir mis propios textos.

**Gustavo:** *¿Por qué?*

**Héctor:** Porque me siento con más libertad de alterar sobre la marcha. Porque yo no termino de escribir cuando termino de escribir, sino cuando termino de hacer la puesta en escena.

**Gustavo:** *¿Ha dirigido y actuado en alguno de sus proyectos?*

**Héctor:** No. De actor lo hice muy al principio, alguna vez. Creo que la última vez que actué fue en Poesía en voz alta, porque algún actor me falló en algún momento y yo me sabía todos los papeles y me metía.

**Gustavo:** *Cuando dirige un clásico en lengua española, ¿cuál es su aproximación? ¿Le interesa actualizarlo, lo respeta, lo corta?*

**Héctor:** Los clásicos españoles han sido de alguna manera mi base, desde Poesía en voz alta. Tal vez ahí me surgió el enamoramiento por los clásicos españoles, enamoramiento de verdad, porque ya lo venía trayendo desde antes. Mi padre era un enamorado del *Quijote* y yo también. Heredé el amor al *Quijote*. Luego vino ya la cuestión de ponerlos en escena, de cómo hacer con ellos. Y yo al principio, como digo, no los entendía. Ahí estaba el texto y yo le dejaba la responsabilidad textual al texto. Poco a poco me fui dando cuenta de que la gente no lo entendía, de que a la

gente le gustaba mucho todos los circos y maromas que yo hacía en el escenario, pero que el texto no lo entendían. Entonces me empezó a preocupar esto. Cuando hice esta obra de Calderón de que te hablé, fue la primera vez que me dediqué así verdaderamente a hacer que el público entendiera el texto. A través de los actores, es decir, a través de la actuación, a través de que el actor entendiera lo que estaba diciendo, no que lo recitara nada más, sino que lo entendiera de verdad, profundamente. Por eso siento que esta obra fue muy importante para mí. Pero después he seguido hasta el punto en que, de pronto, ya el texto del autor clásico español solo es para mí un principio, porque luego ya desarrollo mi propio texto.

**Gustavo:** *En el caso de textos clásicos que no están en lengua castellana, el tema de la traducción, ¿le importa mucho, lo supervisa mucho?*

**Héctor:** Lo que pasa es que también lo adapto, también me meto con el texto. Por ejemplo, uno de mis temas favoritos de mucho tiempo atrás era el *Hamlet* de Shakespeare. Pero ya cuando quise ponerlo, me di cuenta que no, que no iba a poner el *Hamlet*, sino todo lo que yo pensaba del *Hamlet*, que ya era otra cosa. (Risas.)

**Gustavo:** *¿Ha dirigido para cine o televisión?*

**Héctor:** Sí. Para ambos, pero muy poco.

**Gustavo:** *¿Le gustó la experiencia?*

**Héctor:** Sí, pero prefiero el teatro.

**Gustavo:** *¿Qué es lo que más le gusta y lo que menos le gusta del rol del director?*

**Héctor:** Yo supongo que lo que menos me gusta es algo que hay que hacer ahora en México y es que hay que dedicarse a la producción. A mí la producción no me gusta, me cansa, me fastidia; pero de ahí en fuera todo me encanta.

**Gustavo:** *Estoy casi seguro que Ud., con su trayectoria, ya tiene su público. ¿Cómo es ese público, qué cree que ese público espera de Ud.?*

**Héctor:** ¡Ay, pobrecito! Yo creo que no espera nada, porque siempre le doy lo que no espera. (Risas.)

**Gustavo:** *Ahora entiendo que es por esto que Ud. es tan importante. (Risas.)*

**Héctor:** Sí, supongo que sí. Supongo que lo que pasa es que el público ya sabe que no debe esperar de mis puestas en escena, sino que va a ver qué pasa ahora.

**Gustavo:** *La figura del espectador de todas maneras, ¿está presente desde el inicio del proyecto o a Ud. no le preocupa?*

**Héctor:** Sí, me preocupa, pero me preocupa en términos de a qué tipo de público me voy a dirigir y siempre siento que el tipo de público al que yo puedo dirigirme, es un público conocedor del teatro.

**Gustavo:** *Cuando enfrenta un proyecto, en una puesta, ¿le interesa—le enumero algunas palabras posibles, pero pudiera ser que para Ud. haya otras—entretener, instruir, iluminar, impactar, adoctrinar...?*

**Héctor:** Adoctrinar no, aunque en mi etapa brechtiana, sí. Pero fue realmente muy cortita y finalmente me di cuenta que por ahí no iba a lo que yo quería. No me interesa que la gente piense esto o aquello. Me interesa que piense, pero lo que se le antoje. No le impongo nada. Sí me importa, en cambio, inquietarla, inquietar al público para que piense, pero no para que piense algo determinado. Me interesa divertir, desde luego, porque si no, uno aburre al público y entonces no hay nada, no hay teatro.

**Gustavo:** *Supongo que le ha tocado en algunas oportunidades llevar una obra a un festival o a una provincia, ¿como enfrentó ese tránsito hacia otro espacio, en el que hay otras condiciones técnicas o físicas? ¿Es Ud. muy exigente en este tránsito o llega y adapta?*

**Héctor:** Al principio yo creo que era muy exigente, pero no me estaba resultando; ahora soy más flexible.

**Gustavo:** *¿Las adapta con mayor flexibilidad o plantea desde el inicio sus puestas en función de la flexibilidad?*

**Héctor:** En función de con qué recursos me voy a encontrar; yo llego con mis actores, con su vestuario y a ver qué pasa.

**Gustavo:** *¿Ha dirigido la misma obra en dos etapas distintas de su carrera?*

**Héctor:** Sí, alguna vez.

**Gustavo:** *¿Cambió mucho su puesta en escena?*

**Héctor:** Sí, totalmente; no tenía nada que ver una con otra. Pero no me sucede muy a menudo.

**Gustavo:** *¿Le gusta volver sobre un proyecto anterior?*

**Héctor:** Realmente no.

**Gustavo:** *Cuando tiene productor, ¿cuáles son sus exigencias más básicas?*

**Héctor:** Cuando hay un productor privado, el productor llega con una obra que le interesa; entonces, si a mí también me interesa, se hace y si no, no se hace. Es decir, el productor se la lleva a ofrecérsela a otro director.

**Gustavo:** *En el caso de trabajar, como Ud. lo ha hecho, en instituciones oficiales, ¿el marco de la producción es muy asfixiante, muy sofocante o es, por el contrario, algo más relajado, más llevadero?*

**Héctor:** Lo que pasa es que casi toda mi vida la producción ha estado en manos de otra gente. Yo no he tenido que preocuparme de si la tela fulana de tal es más cara que la otra. Sino que yo digo: “yo quiero esta tela”. Es barata o es cara, no me importa. Esta es la tela que yo quiero y ya. Y entonces los productores se encargan de ver lo que hacen y son los que distribuyen el dinero. Pero últimamente no es así, el sistema de producción ha cambiado para mi mal. Y entonces yo tengo que manejar el dinero.

**Gustavo:** *¿Trabaja con fechas fijas de estrenos?*

**Héctor:** Generalmente sí, pero con mucho tiempo de anticipación, porque yo soy una gente que ensaya muy largo, mucho tiempo.

**Gustavo:** *El día del estreno, ¿va al estreno, se involucra mucho este día o prefiere estar al margen?*

**Héctor:** Voy al estreno, desde luego, porque yo no pienso como Brecht, que dice “yo me presento el día del ensayo general y digo adiós”. O también los directores de los Estados Unidos, en Broadway: ellos también van el ensayo general y el día del estreno, no. Yo no sé si andan por ahí o no andan por ahí, pero ellos ya se despidieron. Todo se lo dejan a las manos del *stage manager* y no hay nada que hacer. Yo sí sigo de alguna manera, no sólo voy al estreno, sino que voy por ahí a una función u otra—no a diario, antes sí, pero ya no.

**Gustavo:** *¿Haciendo ajustes?*

**Héctor:** Sí.

**Gustavo:** *En general, ¿cómo llega la obra a sus manos?*

**Héctor:** Si se trata del productor privado, a ellos se les ocurre, me la traen y yo la acepto o no la acepto. Generalmente no la acepto. Han sido muy pocas veces las que la obra que se me ha propuesto logra interesarme. Yo creo que tres veces en toda mi vida. Y generalmente la rechazo, de tal manera que ya casi no me ofrecen nada, casi no hago nada con producción privada. Me llaman de las instituciones o bien yo voy y digo “quiero hacer esto, este es el proyecto que quiero hacer”.

**Gustavo:** *Cuando ha trabajado con escritores contemporáneos, vivos, locales, ¿le interesa la presencia del escritor en los ensayos, le gusta esta presencia allí?*

**Héctor:** Esta es una pregunta difícil, porque yo pensaba que no me gustaba la presencia del escritor en los ensayos y lo prohibía. Porque tuve una experiencia muy mala con Carballido, que se metió tanto que finalmente la obra fue un desastre. De ahí en adelante prohibí la presencia del dramaturgo en los ensayos y en el reparto y en todo. “Si quieres que ponga tu obra, tú desapareces. Eres un clásico y te vas”. (*Risas.*) Pero ya la última experiencia que tuve en este respecto, que fue con un autor joven—que acaba de suicidarse, por cierto hará ya como seis meses—pero me gustó tenerlo en los ensayos. No que me ayudara en nada, porque me daba libertad de todo, pero fue maravilloso porque por primera vez un autor está totalmente satisfecho con la puesta en escena, porque ha visto el proceso. Entonces sentí que yo estaba errado con esto de desterrar al dramaturgo de los ensayos.

**Gustavo:** *Cuando comienza el proyecto para una puesta, ¿cuál es el disparador: una imagen, una estructura, un diseño del espacio?*

**Héctor:** Si se trata—ya cada vez menos—de una obra que no es mía, pues lo primero que hago es entenderla. Entenderla en principio, porque después, ya durante los ensayos, me voy dando cuenta de cosas que no había entendido al principio. Y lo mismo me pasa con mis propios textos. Yo me traiciono a mí mismo en una manera feroz porque, ¿cómo es esto que yo no vi y que es muy explotable?

**Gustavo:** *Cuando Ud. comienza con los ensayos, ¿va con un diseño ya completamente armado o sólo con algunas notas? ¿Se lo comunica a los actores desde el inicio o deja ciertas líneas abiertas para ver qué pasa?*

**Héctor:** Yo nunca llevo nada muy preparado, más o menos. Líneas generales y luego, ya en el trabajo con los actores, voy afinando cosas; luego con un esquema muy abierto.

**Gustavo:** *Hay escenas que yo, a efectos de estas entrevistas, he denominado “escenas problemáticas”, entendiéndolo por tales esas escenas que no se sabe cómo resolver, sea por defecto o por exceso, es decir, porque no sugieren nada, o porque sugieren tanto que no se sabe cómo manejarlas. ¿Le ha pasado a Ud. enfrentarse a escenas problemáticas?*

**Héctor:** Siempre hay alguna escena por ahí que no sé qué hacer con ella.

**Gustavo:** *¿Y cómo lo resuelve?*

**Héctor:** Nada más es cuestión de ponerse a pensarla un poco y entonces encuentra uno la forma de solucionarla.

**Gustavo:** *¿Cómo sabe Ud. cuando una escena está terminada?*

**Héctor:** Cuando me siento satisfecho con lo que veo. La verdad es que a mí me gusta ir a ver mis puestas en escena, porque dejo al actor en libertad de que empiece a quedar él solo y me encanta ver lo que hacen.

**Gustavo:** *¿Cómo selecciona el elenco?*

**Héctor:** Generalmente trabajo con la gente que yo he preparado, que son muchos y de todas las edades ya, porque siento que me entiendo mejor con ellos. Hay por ahí excepciones, como Ricardo Blume, que no es alguien a quien yo haya entrenado, en absoluto; es más, mi encuentro con él no data de hace tantos años, pero nos entendimos a maravilla. Es un caso muy excepcional.

**Gustavo:** *Durante los ensayos, ¿tiene la misma relación con los actores que con las actrices? ¿O es una relación diferente?*

**Héctor:** No.

**Gustavo:** *¿No tiene preferencia en trabajar con actores o con actrices?*

**Héctor:** No, a lo mejor en la preparación, yo siempre siento que las actrices son mucho más rápidas, mucho más vivas, que entienden las cosas más rápidamente y empiezan a hacerlas antes que el actor. Pero incluso eso ya empieza a desaparecer y los alumnos que tengo ahora son tan buenos ellos como ellas, ya no siento tal diferencia.

**Gustavo:** *¿Cuál es la cualidad que un actor tiene que tener sin la cual Ud. no puede trabajar con él?*

**Héctor:** Flexibilidad. Si un actor es de ésos que sólo saben hacer una cosa, lo aborrezco.

**Gustavo:** *¿Hay alguna escuela, metodología o propuesta de formación actoral que a Ud. le facilita más el trabajo, con la que se siente más familiarizado?*

**Héctor:** Lo que sucede es que realmente yo entreno a mis actores para que sean enormemente flexibles y entonces con ellos, en su entrenamiento, lo mismo vemos las teorías representacionales que las vivenciales, tanto un estilo como otro.

**Gustavo:** *¿Ha trabajado con la metodología de la creación colectiva?*

**Héctor:** Nunca entiendo bien que es eso de la creación colectiva; yo creo que el teatro es creación colectiva.

**Gustavo:** *¿Es diferente su actitud cuando trabaja con actores profesionales a cuando trabaja con actores amateurs?*

**Héctor:** Sí, porque con el actor que empieza, uno tiene que ser un poco su maestro también, no sólo director sino enseñarle cosas, ir enseñando en la medida en que se van necesitando las cosas. En cambio con el actor ya más entrenado, es nada más cuestión de discusión sobre “dime qué es esta historia”.

**Gustavo:** *¿Es Ud. un director que trabaja desde fuera del escenario, o le gusta trabajar sobre el escenario? ¿Sube y baja?*

**Héctor:** Yo trabajo aquí.<sup>11</sup> Con los actores aquí. Y finalmente diez días antes, quince si acaso, llego al escenario y entonces monto.

**Gustavo:** *La disciplina ¿tiene una importancia muy grande para Ud.?*

**Héctor:** Sí, yo siento que si no hay disciplina, entonces el trabajo se va desbalagando y finalmente no se hizo nada.

**Gustavo:** *¿La improvisación es importante?*

**Héctor:** Muy importante.

**Gustavo:** *¿La usa?*

---

<sup>11</sup> El maestro Mendoza se refiere al lugar mismo en el que se estaba realizando esta entrevista. Era un espacio completamente despojado, con solo una mesa y algunas sillas.

**Héctor:** No, ya en la puesta en escena jamás. Pero sé que ahí está, que el actor es un buen improvisador y entonces estoy contando con esto. Siempre.

**Gustavo:** *Como Ud. me dijo que trabajan aquí, tengo curiosidad por saber si durante el proceso de trabajo, durante el proceso de los ensayos, Ud. tiene etapas o momentos que, de alguna manera, ya están categorizados.*

**Héctor:** Yo primero les doy el guión a los actores, que lo lean cada quien por su lado, y después los junto, hacen una lectura en común, casi como un ritual. Y no tanto como que aquí nos vamos a enterar de esto o de aquello, sino como un ritual, porque ellos ya han leído la obra, ya tienen alguna idea. Entonces empezamos a cambiar impresiones y le vamos encontrando cosas. Es una etapa sabrosa de descubrimientos de lo que es la historia, de qué historia estamos realmente contando. Pero ya después empieza un proceso que me gusta más: ya sabemos, en términos generales, qué historia vamos a contar, pero ahora ¿cómo la contamos, qué hacemos para contarla bien, para contarla mejor? Y entonces ya empieza un trabajo más especializado, vamos viendo a veces casi palabra por palabra.

**Gustavo:** *Los técnicos—o, como alguien los llamó, los creativos—de iluminación, vestuario, musicalización, etc., ¿cuándo aparecen en este proceso? ¿Están desde el principio?*

**Héctor:** Generalmente. De pronto resulta que alguien me falla y entonces llega un creativo cuando estamos por estrenar. Pero generalmente los tengo desde el principio y los invito a que estén con nosotros en esta lectura y siempre estoy supervisando el trabajo de ellos.

**Gustavo:** *¿Hay algo que Ud puede percibir como que amenaza desde adentro todo el proceso de la puesta en escena?*

**Héctor:** A veces los creativos vienen a todos los ensayos, pero solo a veces. Generalmente no. Generalmente aparecen por ahí, de pronto. Entonces esto crea una cierta dificultad porque se quedaron con un entendimiento de la obra muy elemental. Ya no están entendiendo todo este proceso de desarrollo, de profundización y entonces me van entregando proyectos que ellos, por su lado, maduraron pero que ya no embolan con la historia que yo estoy contando. Esto es un problema.

**Gustavo:** *¿Cuál es la cualidad que a Ud. le importa en su puesta en escena, por ejemplo, la espontaneidad, la claridad, la precisión, el ritmo, el dinamismo?*

**Héctor:** Creatividad. Yo pienso que si el actor no es creativo, no vale la pena.

**Gustavo:** *¿Trabaja en general con el formato de la sala a la italiana o le gusta experimentar con otros formatos?*

**Héctor:** ¡Ay, con todo! Pero el teatro a la italiana me gusta mucho.

**Gustavo:** *El cine y el video han tenido en estos últimos años un impacto muy grande sobre el público e incluso sobre algunos teatristas. ¿Tienen algún impacto en su trabajo como director?*

**Héctor:** No.

**Gustavo:** *¿Qué rol le asigna al asistente de dirección?*

**Héctor:** Mi asistente de dirección es más bien un *stage manager*, es decir, es una gente que viene a los ensayos pero, en realidad, para suplirme durante las funciones. Yo no he trabajado mucho con lo que se denomina *assistant director*, algunas veces lo he tenido, pero no es algo que realmente me entusiasma.

**Gustavo:** *¿Le importa supervisar, controlar la promoción del espectáculo?*

**Héctor:** No, por desgracia. Debería interesarme, pero no.

**Gustavo:** *Ya me habló algo de la crítica en México, y he entendido que se refería a la crítica periodística. ¿Hay en México una crítica académica de las puestas en escena?*

**Héctor:** No, realmente no. Yo siento que en general la crítica académica solo se va hacia la literatura, hacia las artes clásicas, tal vez hacia la música, pero en las artes escénicas no, en absoluto.

**Gustavo:** *¿Cree que hay más directores que directoras? Aunque he notado esta semana en México, que hay una enorme cantidad de directoras en el medio teatral.*

**Héctor:** Sí, es cierto. Antes casi no había, pero siempre ha habido alguien. Nunca ha sido que uno diga “no hay directoras”, pero siempre hay una o dos desde que yo tengo memoria. Desde las que eran directoras antes de que yo empezara. Nunca se han considerado muy buenas. Este es el problema. Sí hay, ¿pero buenas? Pues de pronto, solo de pronto. Ahora tampoco los directores son buenos, ¿por qué decir que nada más las

directoras? Tampoco los directores son buenos. Porque el talento no se da tan fuerte. (*Risas*.)

**Gustavo:** *Respecto de la dirección, ¿hay alguna pregunta que a Ud. le hubiera gustado que le hicieran y nunca le hicieron?*

**Héctor:** No sé. (*Risas*). No, creo que no. Yo creo que lo que pasa es que soy alguien que no se cansa nunca de hablar, y es que no tengo amigos, por eso. (*Risas*). Tengo alumnos.

**Gustavo:** *Desde ya le agradezco enormemente haberme concedido su tiempo y esta entrevista.*

ENTREVISTA CON LUIS DE TAVIRA<sup>12</sup>

*Realizada en su escuela de Coyoacán, Casa del Teatro,*

*el 6 de agosto de 2002, de 14:30 a 16:30*

Actor, director, investigador y maestro, nacido en la Ciudad de México, en 1948. Ha dirigido muchísimas puestas en escena a lo largo de todo México y ha participado en importantes festivales mundiales. Ha dictado cursos e impartido talleres por toda la república mexicana, Europa, América Latina y los Estados Unidos. Asistió a múltiples congresos y festivales internacionales, como por ejemplo el Encuentro sobre el Arte para los Pueblos, de las Naciones Unidas y la UNESCO y el Encuentro Internacional de Directores de Teatro. Ha sido director de Actividades Teatrales y del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, director del Centro de Experimentación Teatral del INBA, además de otros cargos institucionales; también ha integrado el Consejo Universitario de la UNAM, el Consejo Asesor de la Compañía Nacional de Teatro del INBA, y es miembro de asociaciones internacionales como el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral y la International Association Theatre Critics (I.A.T.C.). Ha publicado libros de poesía, drama, y ensayos en revistas nacionales e internacionales. Sus obras han recibido premios del jurado del Festival des Ameriques de Montreal, el Premio Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral CELCIT, de Caracas, Venezuela, la Agrupación de Periodistas Teatrales, y Premio «Juan Ruiz de Alarcón», entre muchos otros. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

**Gustavo:** *Maestro, ¿cómo llega usted a la dirección teatral?*

**Luis:** No de una manera directa, sino que fue concretándose a partir de una búsqueda mucho más general y mucho más larga. En principio, yo lo que quería hacer en la vida era ser jesuita. Yo ingresé en la Compañía de Jesús en los años 60 justamente. En un momento clave para la historia del mundo en general, lo que implica el significado de todas las aspiraciones expresadas y los movimientos intentados en los años 60, que todos conocemos. Constituyen lo que podemos decir un espíritu del momento, que intentaba responderse acerca del proyecto utópico de la modernidad y la necesidad de un cambio radical, que en la iglesia católica implica un hecho extraordinario, y que muy pronto—como todo el espíritu surgido

---

<sup>12</sup> Esta entrevista no ha sido revisada por el maestro.

en los 60—va a ser traicionado en las décadas posteriores. Me refiero al Concilio Vaticano Segundo, convocado por Juan XXIII, que partía de un serio reconocimiento del rezago de la iglesia y de la vida de los cristianos con relación al mundo y a las aspiraciones de los hombres en aquel momento. Esto se vivió de manera intensa en la Compañía de Jesús. Al Concilio Vaticano Segundo siguió, para los jesuítas, la Congregación XXXI, en la cual lo que se formulaba era la asunción de este cambio para ponerlo inmediatamente en práctica en una renovación importante que implicaba algo que estaba pasando en otros órdenes de cosas, entre ellos en el teatro mismo: un movimiento dialéctico en el que se vuelve al origen de la tradición para impulsar una vanguardia, para impulsar un cambio. Curiosamente esto estaba pasando en el teatro de esos años. Para los jesuítas, volver al espíritu del origen, implicaba impulsar un cambio y un reconocimiento de la necesidad de un cambio de orientación. Yo, en aquel entonces, estaba en formación, era un escolar en formación. Estaba estudiando. Esto implicó para los jesuítas una opción que tenía consecuencias claramente políticas: lo que los jesuítas llamaron entonces ‘la opción por los pobres’, la opción por la justicia, pero que pasaba también por una incorporación a la vida humana en las aspiraciones más profundas de lo que estaba en cuestión como proyecto de humanidad. Estas reconsideraciones supusieron un cambio en las estructuras de la formación: la famosa *Ratio Studiorum*, es decir, el programa, el itinerario de la formación de los escolares jesuítas. Yo estaba—justo cuando esto se aplica—en la segunda etapa de la formación jesuítica, que es la que los jesuítas llaman “juniorado” y que es un bachillerato que equivaldría más bien a una licenciatura en letras clásicas, estudiando griego y latín y la cultura grecolatina fundamentalmente. Recuerdo que mi examen de griego fue un montaje escénico. No porque a mí me interesara de manera específica el teatro, sino porque naturalmente me sentí inclinado a ello. Así realicé mi primer montaje como director, pero que no me asumía yo concientemente como tal, sino como un jesuíta presentando un examen de griego. Fue un montaje de *Antígona* de Sófocles en griego, con mis compañeros escolares con quienes formamos un grupo incidental, un grupo de teatro, en el que yo ensayé una reconstrucción muy documentada de las formas de representación de la tragedia. Incluso el hecho de que fuéramos escolares jesuítas hacía que no participaran actrices, con lo cual esta modalidad de actores representando en coturnos

y con máscaras los papeles femeninos, la función del coro, lo hice en una explanada exterior, a las horas del día en el que solía hacerse la representación de la tragedia. En fin, un trabajo muy acucioso de arqueología teatral, de alguna manera ingenua, porque pienso que toda actitud arqueológica es ingenua en relación al teatro. Finalmente era un acto de imaginación, una recreación a partir de la imaginación de lo que para mí suponía el enigma de cómo debió ser el origen del teatro, en una de las tragedias más impresionantes que en aquel momento sentí hondamente y que fue la *Antígona* de Sófocles representada en griego. Ese fue mi examen de griego. Continuaba otra etapa que, en la antigua *Ratio Studiorum*, suponía continuar en el encierro conventual donde los jesuitas se forman, cuando recibo una carta de los superiores destinándome a la ciudad de México para acudir a la Universidad Nacional, a la Facultad de Filosofía y Letras, para especializarme en arte dramático, al mismo tiempo que en el Instituto de Filosofía de los jesuitas, también en la ciudad de México, cursara los estudios de filosofía. Los jesuitas pensaban que era importante que yo estudiara al mismo tiempo la filosofía escolástica junto con una carrera en una universidad pública como la UNAM y que siguiera yo indagando en algo que ellos percibieron antes que yo, que eran mis potenciales o mis inclinaciones o bien descifrar el enigma de mis inclinaciones hacia al teatro. Curiosamente esto sucede el año de 1968. Yo no pude ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras porque, antes de que llegáramos los alumnos de nuevo ingreso, llegó el ejército y ocupó la universidad. Estaba en su momento más álgido el movimiento estudiantil. De manera que el ingreso a la Universidad Nacional es al mismo tiempo un sacudimiento violento de toma de contacto con la realidad mexicana, que en ese momento despertaba a la dimensión de un acto de conciencia aún más profundo acerca de la sociedad y acerca de la realidad en su manifestación política. Esto inició un cambio real en mi mente y en mi vida. Al año siguiente, pues, ingresé a la Facultad de Filosofía y Letras. En aquel entonces “arte dramático” era una especialidad dentro de la Licenciatura de Letras. Era Letras con especialidad en Arte Dramático; era más una carrera teórica que práctica, lo que para los fines de la formación jesuítica venían muy bien. Lo que preveía que podría yo sacar de ello era un conocimiento más profesional de la teatrología y el conocimiento del teatro desde la perspectiva teatroológica, mucho más que su contacto escénico y práctico. Al mismo tiempo empecé los estudios de filosofía. De

manera que ahí mis expectativas no pasaban de incorporar estudios de humanidades, porque probablemente mi destino como jesuíta sería el de ser un profesor universitario, un investigador y, eventualmente, secretamente, para mí, quizás un camino de realización poética, que yo en aquel entonces confundía con el literario: es decir, la dimensión poética dramática con la dimensión literaria; al mismo tiempo que la visión filosófica, lejos de lo que el teatro me enseñó más tarde, que es que el hecho teatral no tiene nada que ver con esto. Ahí fue donde me encontré con un maestro decisivo, que es Héctor Mendoza, y que acababa a su vez de llegar a la Facultad de Filosofía y Letras a dar clases de actuación. Entro a clases de actuación con Héctor Mendoza, que es un maestro que en ese momento estaba construyendo una verdadera metodología pedagógica de la construcción de la actoralidad a partir de su experiencia. Y su experiencia de alguna manera constituye casi un programa: es decir, es el itinerario de un joven dramaturgo que en la vida del teatro se convierte en un director. Yo diría: el primer director moderno de México, porque fue el primero que asumirá el concepto de puesta en escena que, según yo lo entiendo, es el concepto por excelencia modernizador del teatro en el siglo XX. Y se atreve a ponerlo en práctica, en un primer round o en un primer episodio, en la medida en que este concepto plantea un conflicto con la literatura. Es decir, esta tensión que existe entre el mundo de la escena y el mundo del texto literario para reconvertir el hecho teatral, no en una ilustración de la literatura; la actuación, no en una declamación de textos literarios; la escenografía, no en una decoración de un mundo literario, sino el descubrimiento de la teatralidad en sí misma como hecho escénico, como hecho vivo, como instante efímero en donde algo sucede en la comparecencia física entre el actor y el espectador. Es decir, los presupuestos del concepto de la puesta en escena y de la dimensión de realidad del teatro como realidad escénica y no como realidad literaria. Esta transformación intuída y comenzada a ejercitar por Héctor Mendoza, lo llevan necesariamente al campo de la pedagogía, porque él necesita formar a los hombres de teatro de esta aventura y por eso se compromete con la formación. Y a mí me toca en suerte encontrármelo justo en ese momento. Sus clases de actuación no eran solamente ni mucho menos clases de interpretación, sino que eran verdaderos cursos intensos e integradores o integrales de la práctica y de la reflexión en lo que sería para mí el preanuncio de una necesidad de

articulación poética acerca del teatro, una renovación poética del teatro. Claro, con el tiempo, yo acabaría entendiendo que éste era el momento que estaba viviendo el teatro en su discernimiento como arte de la actualidad. Enfrentarme al ejercicio de la actuación me hace entender en qué consiste la actuación como un arte autónomo y a construirme a mí mismo en la actoralidad, asunto que yo no tenía previsto. Resulta que funciono, resulta que puedo ser actor, que es una opción que yo no tenía considerada y resulta que es para mí apasionante la experiencia. En la universidad, en este momento y con esta perspectiva, se comienza a hacer un teatro que el medio general de la actividad teatral del país no considera profesional, en el sentido de que no es un negocio o no corresponde a lo que se entiende por teatro profesional como un teatro del que se vive, como medio de subsistencia. Sin embargo es un teatro verdaderamente profesional porque comienza a proceder metodológicamente. Entiendo yo ahí lo que quiere decir experimentar, es decir, no un modo alternativo de hacer el teatro, de producir el teatro, sino un modo metodológico de hacerlo. Experimental es un término que el teatro toma prestado de la ciencia. Antoine tomó el término de Claude Bernard, del descubrimiento del método experimental, es decir, cambiar el ejercicio empírico de la observación de las variantes para construir la hipótesis que descubra la constante. Esto es Stanislavski en la actoralidad. Mendoza viene de una experiencia en el Actor's Studio, donde entró en contacto con Stanislavski, aunque en México ya había estado también Seki Sano, que un tiempo trabajó con Meyerhold y después con Reinhardt, y que tras un itinerario político muy complejo y sospechoso, aterrizaba en México, curiosamente con un evangelio anti-meyerholdiano, es decir, plenamente stanislavskiano. Probablemente discernió que esto era lo que urgía en México, es decir, se inauguraba en el campo del debate crítico-estético una vez más el problema del realismo, a la luz de una perspectiva naturalista. El paso de Stanislavski por la escena mexicana viene a poner en cuestión la tradición de interpretación, diríamos romántica española, de actores declamadores que había hasta entonces. Un momento muy interesante, muy vivo, muy polémico, muy debatible en todos los campos del teatro. También para mí esta experiencia supone el entender que la teatralidad está en debate, que los conceptos de la teatralidad son todos discutibles y que de esa discusión depende su vitalidad y su subsistencia. De manera que entonces doy un paso importante que es intentar formarme como

actor y construirme a mí mismo como actor, lo que supone preguntarme cuál es mi lugar en el teatro. Lo que me queda muy claro es que el teatro es un destino. ¿Cuál es mi sitio en el teatro? Yo no lo sé al principio. Lo sé como una pregunta, lo sé como una aspiración, lo sé como la obediencia, una misión; pero sé que la respuesta depende de un compromiso y que el teatro a su vez es una comunidad absorbente, exigente, que demanda todo de mí. Y entonces comienzo a vivir un conflicto fuerte, porque yo ya pertenezco a una comunidad religiosa, que a su vez me pide una entrega total, una inmolación expresada en unos votos que suponen lo radical y lo absoluto de una entrega. Curiosamente estoy viviendo yo en dos mundos distintos que me hacen vivir una experiencia de extrema soledad y de fundación de mí mismo ante la imposibilidad de una comprensión compartida por los integrantes de esas dos comunidades. De manera que yo soy, en el grupo de teatro de Mendoza, un religioso, un jesuita y, entre los jesuitas, soy un hombre de teatro. Ni los hombres de teatro entienden la condición del jesuita ni los jesuitas entienden la condición del hombre de teatro. Entonces tengo que caminar por ahí sólo. No sé adónde me va a llevar esto, pero todos estamos experimentando, todos estamos apostando una hipótesis: la Compañía de Jesús en su formación y en su renovación; el teatro está en plena ebullición transformadora; México está asumiendo un reto decisivo de necesidad, de replanteamiento, de su sistema político; la sociedad en general, el movimiento de liberación sexual, el replanteamiento del humanismo a partir de la crisis profunda que implica la confrontación de lo que conocemos con el nombre de Guerra Fría, es decir, la contraposición de dos proyectos de sociedad hasta entonces supuestamente viables. Es un momento maravilloso, intenso, fecundo en inquietudes, en ideas y en intensidad de vida. Yo continúo mi formación y muy pronto el propio Mendoza a su vez ve algo en mí que no alcanzo a ver del todo yo mismo y me pide que sea su asistente en la Escuela de Bellas Artes, en las clases de actuación. Esto resulta también violento y abrupto, es decir, yo no entro en la conciencia de mi capacidad como maestro de actuación estando yo a mi vez formándome como actor. Empiezo a entender que no soy yo el sujeto de la elección, por lo menos en el momento de la iniciativa, sino que mi opción es aceptar, obedecer o no; es el teatro quien me está eligiendo a través de muchos momentos y muchas configuraciones. De pronto estoy yo dando clases de actuación a jóvenes de mi misma de edad o incluso

mayores que yo, en una tarea que supone para mí interpretar al maestro y tratar de construirme como maestro a mí mismo a partir de esta posibilidad de interpretaciones: yo mismo como sujeto de formación tengo que volverme hermeneuta de la formación para construirme como posible maestro de esa pedagogía. Y entonces mi primer contacto con los actores, fuera de compartir el escenario, es como pedagogo de la actuación, lo que me lleva a ubicarme en la posición de un espectador privilegiado, es decir, aquel que está para discernir aquello que sucede en la mente del actor y tratar de contribuir a la construcción de esa mentalidad que funda la actoralidad. Digo esto porque éstos son los preámbulos de mi construcción como director y de la asunción de mi identidad como director escénico. Primero soy actor y después maestro de actuación. Hacia el final, viene el final de la carrera, hay unos cursos obligatorios de dirección, en donde yo entiendo que la curricula de la facultad lo que intenta es que el muchacho que ahí se forma también entienda qué cosa es la dirección. Pero el maestro de dirección es Héctor Mendoza y él no entiende lo mismo que el plan de estudios entiende por dirección, porque él es, a su vez, el instaurador de un concepto moderno de dirección, es decir, el director como creador de la puesta en escena, el director como autor de la teatralidad, como generador del hecho teatral. Y yo recuerdo que al llegar el momento del examen, yo le propongo a Mendoza entregarle un ensayo, un trabajo, contribuir con los otros compañeros que tienen muy claro que su anhelo en el teatro es convertirse en directores—yo no comparto ese anhelo, nunca he pensado en mí como director—y le propongo pasar el examen de esa asignatura mediante otro tipo de trabajos y no dirigiendo. El buen Héctor Mendoza me reta a dirigir y me dice: “el examen es de dirección y por lo tanto tienes que dirigir”. Dirijo mi primer espectáculo—después de aquel examen de griego—para pasar una asignatura y terminar unos estudios. Elijo un texto de Michel de Ghelderode, el *Cristóbal Colón*, y me doy cuenta que tengo que hacer una exégesis del texto. No me satisface la traducción de Editorial Losada, que está traducida al argentino y me resulta totalmente oscuro el texto en esa traducción; tengo que acudir al original francés, que a su vez tiene muchos elementos de flamenco porque eso es Ghelderode. Me interesa Ghelderode como una dimensión, todo un mundo y no tanto un drama, y creo que esto es importante en mi decisión, en elección. En realidad el *Cristóbal Colón* no tiene un drama en el

sentido de la poética más tradicional o más elemental, es decir una fábula, unos caracteres y una peripecia, sino que más que esto es crear una dimensión, crear un mundo que es una superposición de planos o de dimensiones acerca de la realidad. Por lo tanto el debate tiene que ver con el realismo. Años más tarde entenderé lo que esto significa en términos de la poética teatral o de la construcción de la ficción, pero sí entiendo qué fue lo que me interesó, que es finalmente lo que me sigue apasionando del teatro como ejercicio de la mimesis, es decir, la capacidad de inventar el mundo, la creación de una dimensión y no esto que suele decirse chatamente y con lo que no estoy de acuerdo, que el teatro se trate de contar historias. Esto no tiene nada que ver con contar nada, con narrar nada ni con ninguna historia, tiene que ver con mitos y tiene que ver con invenciones del mundo, de cosmovisión y creación, allí, de identidades, porque los que hacemos teatro sabemos que toda identidad es imaginaria y por lo tanto es un reto poético. Realizo entonces un ejercicio de exégesis primero y después de hermenéutica, que creo que eran muy sólidos y muy teatrológicamente y filosóficamente apuntalados. Después tenía que enfrentarme al montaje escénico; entonces tengo que cruzar un abismo: ¿cómo se hace el teatro después de pensarlo? Hay una tarea que es pensarlo y concebirlo, y hay otra que es construirlo, y de momento estoy viviendo existencialmente el abismo de una dialéctica que se siente o se experimenta como negativa, es decir, esto no es aquello. Entro, pues, en un proceso de búsqueda muy radical y muy radicalizada por los propios planteamientos en donde, inmediatamente, la primera de las herramientas que me empiezan a ayudar son justamente las que había ejercitado en la pedagogía, porque decido trabajar con mis compañeros jesuitas para, al mismo tiempo, intentar la síntesis entre estas comunidades y un poco también porque me daba todavía miedo trabajar con mis compañeros actores como director. Con mi comunidad jesuítica estos elementos fundadores de la identidad del director, que son la confianza que te hace ser el director—nadie es director, los actores te hacen director, el espectáculo te hace director—los encontré en el compromiso tácito que había entre los compañeros filósofos jesuitas, que además les daba mucha curiosidad tener una experiencia como ésta en estos tiempos de gran curiosidad. Invité algunas actrices, porque ahora sí se trataba de que hubiera actrices, con lo que se da ahí también una mezcla de mentalidades y de lenguajes sumamente interesantes, en los que me percaté de la

enorme libertad que la condición femenina tiene como condición previa al hecho escénico—y que es algo que después constataré en mis años del teatro. Es esta ventaja de la condición femenina para el teatro, tal vez porque el teatro es femenino y tal vez lo que estaba yo intuyendo es eso, es decir, que la pasión que me despertaba el teatro es ésa, la esencia femenina de la teatralidad, lo cual en el compartir esta aventura con los jesuitas, los abre a otra dimensión, a descubrir el mundo femenino que estaba totalmente cerrado, negado, vetado para estos incipientes actores. Lo que se da es una experiencia sumamente intensa y libérrima: mi ejercicio escénico para ese examen es enormemente libérrimo, acompañado—como es fácil imaginar—de mucho rigor metodológico y de mucho rigor en la estructuración del trabajo. Presento mi examen con enorme temor y temblor, y al terminar el examen, llega el sinodal, que es una vez más Héctor Mendoza, con ese poder de unción que siempre ha tenido y me dice: “Luis, creo que ahora sí estás absolutamente perdido. Lo que tú eres es director. Ese es tu lugar, el teatro”. Y me lo dice con una seguridad tal—él que ha sido un maestro, no es el único, pero me refiero a él porque lo considero la persona que me funda en mi identidad teatral y es el que me está diciendo “éste es tu lugar en el teatro”—que por lo tanto no tengo la menor duda. Y desde ese momento hasta la fecha yo no he dejado de dirigir. Claro, en aquel momento, eso me parece una exageración del maestro, un despropósito, yo no tengo nada que ver con esto, pero la verdad es que a partir de ese momento soy director de escena y no he dejado de ser director de escena hasta ahora. Entiendo entonces también que el director de escena no es una función, es una condición que se construye a partir de la integrabilidad de la personalidad teatral, es decir, se es un hombre del teatro. Y desde el ser un hombre del teatro se constituye una personalidad creadora de un ejercicio poético que no es igual en el dramaturgo que en el actor, que en el escenógrafo, que en el director de escena. Pero el director de escena es, entre todos ellos quizá, el que mayor integración exige y necesita. El director es alguien que tiene que ver con el enigma que encierra cada una de estas condiciones artísticas en la construcción de la totalidad del arte teatral. Y así fue como me convertí en director.

**Gustavo:** *¿Cuál de las artes cree Ud. que tuvo un rol más protagónico—la pintura, la música, la arquitectura—en este proceso de hacer una puesta en escena?*

**Luis:** Yo he sido un director apasionado por la diversidad del ejercicio teatral. Al paso del tiempo yo he entendido que el eje de la teatralidad es la actoralidad y esto es lo que más me preocupa. Después de pensar, de debatir, de estudiar, de negar, de discutir, la condición lingüística del teatro y su imposibilidad semiológica—por lo menos a la luz de los paradigmas semiológicos dominantes—yo entiendo que hay un límite donde el teatro se escapa a la consideración lingüística para convertirse, si es posible decirlo, en un lenguaje no lingüístico, para comprender su propia constitución como lenguaje. Y esto tiene que ver con lo que llamamos interpretación en la residencia del ejercicio lingüístico. Y digo que esto se descubre en el eje mismo, en la esencia misma de la actoralidad como eje de la teatralidad, cuando nos damos cuenta que interpretar en la actuación no equivale a lo mismo que supone la interpretación en cualquier otro lenguaje lingüístico, y que tiene que ver con la capacidad de entender y de traducir o de trasvasar unos signos en otros. En actuación, interpretar quiere decir crear; para interpretar hay que crear. Y esto no lo entendí de manera inicial teóricamente hablando o temáticamente hablando en el ejercicio de la dirección de actores. Lo entendí como oyente de la música. La música es igual. La música es un lenguaje tal, no lingüístico, en el que interpretar la música implica crearla. Y el abismo que existe entre la realidad de la música interpretada por uno o interpretada por otro, nos ilumina claramente cuál es la consistencia de la partitura frente a la realidad de la música, de la misma manera en que el texto o el pretexto siempre de la escena no es la escena y el personaje no es el mismo, si el interprete es otro. Empecé a entender el teatro de otra manera a partir de la música. Te acabo de mencionar un elemento de reflexión teórica, pero en la practica esto tiene que ver con la experiencia sensible. Mi batalla contra la literatura y contra la concepción literaria del teatro va acompañada de un fenómeno que es también un signo de los tiempos. Vivimos un momento histórico que podríamos llamar el del predominio de la imagen visual. Incluso mi teatro fue mucho tiempo llamado así: un teatro de imagen o de espectáculo de imágenes visuales poderosas. Sin embargo, mi obsesión más profunda en la búsqueda del teatro ha tenido que ver con el oído más que con la vista. Vivimos en la era de la orgía visual. En la gran diferencia entre el cine y el teatro. Aún no podemos estar seguros de que el cine haya alcanzado a ser un arte autónomo, pero que en sus mejores casos, en sus mejores momentos, ya llegó a ser un arte

dramático e implica la intervención del arte dramático y del dramaturgo tanto como del actor dramático. Este es un buen ejemplo para entender qué es el teatro, porque en el mejor cine, en ese cine que podríamos llamar un espléndido arte dramático, donde hay un excelente actor y hay un excelente dramaturgo, está todo esto que comprende el arte dramático, excepto el teatro. Entonces de pronto estas palabras que se entendían en un conjunto tramado desde la reflexión poética de Aristóteles, es decir, el drama dentro de la teatralidad y la actoralidad dentro del drama, he aquí que en nuestro tiempo se escapan del teatro. El drama y el actor ya no son palabras exclusivas del teatro. Y a mí lo que me obsesiona es el teatro y a mí lo que me interesa del actor es el teatro y lo que me interesa del drama es su posibilidad de realidad teatral. Y en el teatro la inminencia física de la dimensión real del contacto y de la energía viva que sucede mientras sucede el teatro, es algo que de alguna manera es el eje de mi búsqueda o de mi apasionamiento por el hecho escénico. Curiosamente el camino de acceso o la vía de acceso para trascender la dimensión visual—tengo un libro que se llama así justamente, *El espectáculo invisible*—empezó por el oído, empezó por el silencio, porque el gran aprendizaje de la teatralidad del siglo XX empieza en el silencio. Nadie que no sepa callar, aprenderá a hablar; nadie que no aprenda a residir en la inmovilidad, conocerá el movimiento como arte. Y aquí el silencio es una palabra que tiene que ver con muchas cosas; evidentemente es un estado espiritual, es un estado de la mente y yo creo que la actuación es un acto de la inteligencia, que comienza siendo un acto de la mente, siempre y cuando tengamos por mente algo muchísimo más vasto que la razón. La razón es quizás su más limitada manifestación. Pero esto lo entendí yo en el ejercicio y en el gozo del oyente de la música. De manera que yo hago teatro cuando lo escucho. Yo digo que la mejor música, cuando ya llegó a ser la mejor música, ya es teatro. Tanto como el mejor teatro, cuando ya alcanzó a ser el mejor teatro, ya es música. Creo que así lo entendía Nietzsche y creo que así lo entendió Wagner y ahí empezó la revolución escénica. Esto no quiere decir que yo no entienda la riqueza que existe en los otros campos de la participación polisémica del teatro. Su condición de arte visual también me fascina y me preocupa y me ocupa. Creo que soy un diseñador visual de la dimensión del teatro como arte visual, pero creo que justamente el teatro está en la reflexión sobre el movimiento que es la clave de la medida del mundo—esta preocupación de Heráclito y Parménides sobre

si todo es movimiento o nada es movimiento—esta dinámica que estructura la realidad encuentra su punto de convergencia en el hecho escénico, en la acción. La música está en el extremo del puro movimiento, la música es puro movimiento; si cesa el movimiento, cesa la música. La arquitectura es el equilibrio, es decir, la contención del movimiento y desde estos extremos se camina hacia el centro, en donde está el hecho escénico, pasando por las otras instancias: de la música a la danza, de la danza a la poesía, hacia la escena, de la arquitectura hacia la escultura, de ahí hacia la pintura, de ahí hacia el cine—que es fotografía en movimiento—para llegar al encuentro de esta acción física que es la acción escénica, que es física. Artaud decía que el teatro es metafísica en acción, me parece que es quizá la más lúcida afirmación que se ha hecho en la poética del siglo XX acerca de lo que es el teatro.

**Gustavo:** *Usted ya me ha hablado de esta presencia de Héctor Mendoza en su trayectoria, como un director que lo ha marcado a nivel nacional. ¿Hubo o hay algunos otros directores que lo hayan seducido...?*

**Luis:** ...inspirado, inquietado...

**Gustavo:** *...a nivel internacional o regional latinoamericano?*

**Luis:** Evidentemente que sí. Yo diría que mi camino en el campo del gran debate contemporáneo de la teatralidad resulta una síntesis de varios caminos, de grandes intuiciones y de construcciones o de intentos de construcción poética, que a mí me parece que es el gran asunto sobre el debate del teatro. Cuando hablamos del teatro, creo que confundimos siempre varias dimensiones: o hablamos del teatro en su consistencia lingüística o hablamos del teatro en su consistencia técnica y rara vez hablamos del teatro en su consistencia poética. Y el teatro es siempre un hecho lingüístico; alguna vez es un hecho técnico y extraordinariamente es un hecho artístico. A mí me interesa el teatro como hecho artístico y la reflexión que nos ilumina el teatro como hecho artístico es la reflexión poética, que es lo que menos se ha hecho. El gran debate ha sido sobre la técnica o sobre la lingüística, que son digamos las preocupaciones contemporáneas. Justamente en la dimensión poética a mí me han inspirado profundamente, en principio, Grotowski. Justamente por su búsqueda de la esencia de la teatralidad—es decir, esta vía negativa: ¿qué es lo que prescindiendo de ello sigue siendo el teatro?—hasta quedarnos con el hecho escénico, hasta quedarnos con la presencia del actor y del

espectador. Esta búsqueda de la esencia se convierte en Grotowski, después, en la búsqueda del origen, porque de alguna manera esencia quiere decir origen. Yo pienso que lo que no entendió bien Grotowski al final—o a lo mejor lo entendió, no lo sé; tengo la impresión que no lo entendió igual—es que la esencia del teatro no es el teatro. Y entonces se salió del teatro para buscar la esencia. Pero yo creo que le debemos a él el rigor de esta búsqueda que nos re-centró en el detonador de la teatralidad. Esto, de un lado; del otro lado, Brecht, por cuanto es la suma para mí de una poética tal de la teatralidad que la rescata de su condición subsidiaria de la literatura o de su condición subsidiaria de cualquier otra cosa, para replantearse el debate del realismo. Yo diría que Brecht se replantea esto muy aristotélicamente y contra la impresión que da que es un antiaristotélico; yo creo que lo que pasaba es que Brecht leyó muy mal a Aristóteles, porque lo leyó a través de una hermenéutica totalmente desvirtuadora de lo que supone Aristóteles. Brecht se replantea el debate del realismo, es decir, en qué consiste el teatro de hoy tiene que ver con la realidad. La función de la construcción teatral es descubrirnos la realidad y de ahí su condición poética, pero también su condición política. El teatro fundó la religión, el teatro inventó la religión, el teatro religó a los hombres, los convocó a la reunión y los identificó frente al mito. De la misma manera, el teatro constituyó la identidad política de los habitantes de la *polis*, de los identificados como habitantes de la *polis*. Yo creo que esto lo recupera Brecht. Pienso que Brecht libera al teatro de su condición ancilar de divertimento, de entretenimiento en el sentido alienante, para convertirlo en la vía más poderosa del conocimiento para recuperar la esperanza, porque con Brecht entendemos que la construcción poética de la ficción no es solamente la capacidad de revelarnos la realidad, sino de mostrárnoslas como transformable, es decir, la realidad como objeto del cambio. Y esto produce el enorme gozo de la esperanza. Este es el Brecht que me interesa, el Brecht que propone este concepto del teatro como puesta en escena, como fundación de conocimiento y como liberador de la alineación y, por lo tanto, demarcador del teatro de todas esas funciones a las que había sido reducido y que, con el tiempo, también resulta liberado ante la aparición del cine y la televisión. Es decir, el teatro ya no es ese lugar a donde la gente acude para ir hacer bien la digestión el domingo por la tarde. Para eso está la televisión, el fútbol, el noticiero. El teatro sirve para otra cosa. El teatro debe ser otra cosa. Y evidentemente

con estas dos figuras inspiradoras encuentro grandes presencias de realización teatral enormemente inspiradoras para mí, a partir de la experiencia de haber sido espectador de sus espectáculos.

**Gustavo:** *En relación a los géneros, usted que ha transitado por todos ellos, ¿tiene alguna preferencia?*

**Luis:** Yo no creo en los géneros, yo creo que eso de ‘los géneros’ es una invención teórica desde la filología. Yo pienso que la poética que origina este discurso en Aristóteles se planteaba una diversidad estructural concebida como tragedia o comedia, pero la preocupación que le importaba a Aristóteles era el realismo, y ambos géneros, tragedia y comedia, son eminentemente realistas. Lo importante es la mimesis. Yo he desarrollado toda una reflexión teórica y me planteo una herramienta de trabajo que llamo “análisis tonal”, en donde lo que intento es recuperar el concepto del tono como el concepto fundador de la exégesis y de la hermenéutica, que la experiencia me ha dicho que resulta útil para los hacedores del teatro. ¿De qué nos sirve la diversificación genérica, se actúa distinto en los géneros, el actor actúa distinto en un género que en otro? Yo creo que no; creo que los géneros le importan a los compositores dramáticos—y justamente lo digo así y no digo dramaturgos para atender esa sabia distinción que hace Lessing entre el *dramatischer* y el *dramaturgischer*. Todos de alguna manera somos dramaturgos al hacer el teatro. Distintos del poeta dramático, que escribe ese texto que siempre es pretexto. Y allí, las distintas teorías—que llevan hasta la Escuela de Yale o Eric Bentley—que llevan a plantearnos las siete posibilidades genéricas. ¿Por qué siete? ¿Por qué no veinticuatro? ¿Por qué no tres? Son problemas de la teoría. Al hacer el teatro, lo que nosotros hacemos es entonar la mimesis. La mimesis funda una doble relación. La dimensión de la mimesis comprende la relación entre dos dimensiones: la dimensión representada frente a la dimensión representante. La adecuación entre estas dos dimensiones es lo que yo llamo el tono. El problema del tono y de la entonación de la ficción como representante de la realidad es nuestra tarea, es nuestro asunto, y eso es lo que a mí me preocupa. Y desde ahí evidentemente lo que me preocupa es la realidad, la ficción en tanto eficaz, reveladora, de la realidad. Lo que no quiere decir que me interese sólo el realismo, sino que creo con Lukács que el problema estético por excelencia es el discernimiento de los distintos realismos frente a los no realismos.

**Gustavo:** *Abora voy a llevar mis preguntas hacia un plano un poco más técnico. Cuando usted está dirigiendo un proyecto en función de cierto lugar, de ciertas determinaciones especiales y luego ha tenido que llevar su puesta a un festival o a otra sala, por ejemplo, de provincia, ¿cómo enfrenta este re-montaje? ¿Tiene exigencias mínimas? ¿Se adapta a lo que hay? ¿Reproduce el proyecto original?*

**Luis:** Frente a todas estas preguntas siempre me asaltan las contradicciones que entrañan. Lo que me vuelve sobre la convicción de que todas nuestras afirmaciones acerca del teatro se proyectan en la dimensión de las paradojas. Las dos cosas. Por un lado, yo no creo que una función de un espectáculo—vamos a suponer la función setenta y cuatro de un espectáculo—sea la misma función que la noche anterior. Tiene que ser *esa* función. Creo con Stanislavski que el valor que debemos ir a buscar en el escenario, el que nos sirve para evaluar lo que hemos visto, es la condición de vida de lo que ahí sucede; y la condición de vida de lo que ahí sucede depende de su espontaneidad. Esta es la gran paradoja: ¿cómo conseguir, a través de caminos totalmente antinaturales, que suceda lo más natural que puede suceder, que es el surgimiento espontáneo de la vida? Ahí en esta paradoja está encerrada la tarea del teatro. Las obsesiones de Stanislavski podrían reducirse a dos que yo comparto como retos: ¿cómo evitar el cliché y cómo evitar la mecanización? ¿Cómo conservar la vitalidad del hecho teatral? Esto tiene que ver con todo un diseño, con todo una metodología, con todo un dilema entre lo que fijamos y lo que dejamos a la improvisación, en donde las cosas tienen que estar también trabajadas en una constante paradoja entre negligencia y diligencia, entre deliberación previa para poder soltar, para correr el riesgo en esta otra paradoja constante del director frente al actor cuando tiene que insistir en “control, control, control”, para después decir “abandona, abandona, abandona”; aquel que no controla no abandona y aquel que no abandona no controla. Todo esto nos va revelando la consistencia paradójica de todo lo que hacemos. Yo procedo siempre con una absoluta alevosía en el diseño y en la concepción. No me gusta dejar ningún cabo desatado. Todo este dominio, toda esta composición exhaustivamente terminada y elaborada, es al mismo tiempo la condición de la libertad sobre la escena, de su adaptabilidad al instante. Considero que la esclavitud a la técnica es la libertad del artista, es la libertad del creador. En la medida en que domine técnicamente todo lo

que hace, puede ser libre, porque todo está sucediendo en su mente y su mente son neuronas. Este es otro gran hallazgo de Stanislavski: los planos de la mente, lo que llamamos el ‘foco de atención’ frente a lo que llamamos el ‘dominio del control’ de la conciencia, que no necesita estar en el foco de atención, como sucede con el buen chofer de un automóvil que puede ir conduciendo a alta velocidad en medio de mucho tráfico y llevar su mente al foco de atención de un pensamiento obsesivo, que lo hace llegar al lugar al que llegó diciendo “por dónde me vine”. Sin embargo, condujo perfectamente porque no atropelló a nadie, no chocó, no se pasó un alto, no lo detuvo una patrulla, es decir, iba perfectamente consciente en medio de su exigencia técnica para poder ser libre y dejar libres sus neuronas para viajar en su pensamiento. Esto es lo que me lleva a mí al planteamiento de la actoralidad—y diría yo del hecho teatral— como una acción mentalmente bi-frontal. Es el trabajo de la bi-frontalidad el que contesta esta pregunta y todo el tiempo en este juego paradójico. Soy muy estricto en la realización de todo lo previsto, porque es el riguroso control de todos esos elementos lo que nos permitirá después la adaptabilidad a los límites de la realidad. Es decir, finalmente hacer teatro es un combate con la realidad y a la realidad hay que enfrentarla de dos maneras, en la subsistencia y en la vida. La subsistencia es seguir vivos, es tarea de todos los días y exige un precio, la adaptación. Hay que ser adaptables, hay que ser obedientes. Pero una vez que sobrevivimos, sobrevivimos para vivir porque vida y sobrevivencia no son lo mismo. Aquel que solo sobrevive decimos que no vive, entonces el que vive, vive para hacer lo que quiere. La tarea de la vida se llama realización de la aspiración. Nos adaptamos y realizamos. Porque si bien de alguna manera el teatro es un combate con la realidad, es también prodigio de realización. Lo que importa en el teatro es realizarlo.

**Gustavo:** *Cuando usted empieza un proyecto, ¿tiene un programa, digamos, sobre el modo de producción? Me refiero a si trabaja con productor privado u oficial, si tiene fechas fijas de estreno o no, si tiene exigencias mínimas, etc. ¿Cómo enfrenta Ud. estas determinaciones?*

**Luis:** Pues me ha tocado de todo y creo ser un director profesional que ha sabido estar a la altura de los retos. La cuestión es que me lo pienso antes y, una vez que lo decido, intento ser congruente y consecuente. Así he trabajado muchas veces a partir de un encargo. Consigo que ese encargo me entusiasme, porque también, por otro lado, estoy convencido que

solamente se puede hacer teatro en un estado de vida. Yo digo que solamente podemos hacer teatro enamorados: si yo no estoy enamorado, no puedo hacer teatro. Creo que la tarea teatral es una tarea de autoseducción y así lo asumo. Si no me apasiona lo que estoy haciendo, ciertamente no lo hago. De manera que si es un encargo y yo estoy respondiendo a una invitación, a una convocatoria, de otra persona que es a la que le interesó en principio esto, la única manera que yo lo asuma es si consigo seducirme y si no, no lo acepto. Y una vez que entro allí, trato de ver cuáles son las reglas del juego. Me ha tocado de todo. De manera que yo he hecho teatro por invitación de un productor privado y entonces ponemos las cosas claras en el contrato, incluso las fechas de estreno, el número de ensayos. Mi experiencia me indica, frente al estudio del proyecto, cuántos ensayos voy a requerir, de qué tipo, si puedo preverlo en una ruta crítica perfectamente previsible, perfectamente respetada y respetable, y llegar exactamente en las fechas. He dirigido muchas veces en el extranjero con compañías de actores que no conozco, a partir de un repertorio que también me es ofrecido, que no decido yo, y cuando he conseguido que eso me interese, me apasione, lo he hecho. Aquí el problema está en la relación entre medios y fines y ahí yo opero muy jesuíticamente: los medios no son los fines y los medios conducen al fin, por lo tanto los medios siempre operan tanto cuanto me conduzcan; tanto cuanto no me conduzcan, los dejo. Lo que no quiere decir que esta sea mi manera preferida de trabajar, no, ni la más frecuente. Excepcionalmente he trabajado así, lo he hecho muchas veces en varios países, con distintas compañías que tienen a su vez sus modos de proceder, sus reglamentos, sus fechas, sus presupuestos y uno dialoga con eso. Mi manera particularmente aspirable de trabajar es otra. Hay dos modos de producción. Uno en el que alguien dice: “quiero montar esta obra” y a continuación comienza a preguntarse con quién, dónde, cuándo, cómo etc. Yo prefiero partir de otra pregunta o de otra premisa: somos esto, ¿qué montamos? No me interesa ya más—lo he hecho mucho—hacer obras, porque pienso que hacer obras no es hacer teatro. A mí me interesa hacer teatro y hacer teatro es escribir un discurso en donde no se trata de esta obra como una obra póstuma, aislada, sino como una estación en medio de un trayecto. Lo que me ha hecho siempre aspirar a buscar trabajar en la estabilidad: en la estabilidad de un elenco estable; lo que me ha hecho formar a los actores de ese elenco estable, buscar las

condiciones de estabilidad para crear un repertorio, porque es lo único que termina inventando aquel otro personaje esencial del teatro, que es el espectador, no el consumidor. Yo pienso que en nuestros días el espectador del teatro ya no es el público. El público quiere decir el todo social. Hubo épocas en que el espectador del teatro era el público, es decir, era el teatro para el todo social. Eso es lo que quería Lope, así lo dijo y quiso hacer teatro para todos. Pero era un momento en el que se estaba inventando España, por eso yo digo que Lope de Vega no era español, él inventó España e hizo un teatro para un público. Después es la sociedad la que se divide y se subdivide en gremios, en clases, en castas. Entonces empieza a haber teatros y públicos; no hay un teatro, sino varios teatros, y no hay un público, sino varios públicos. Pero hoy en día esto ya no es así; hoy en día asistimos a una uniformización social, que ha construido una pavorosa catástrofe espiritual que se llama la masificación y que es el resultado de la superproducción industrial del mercado en el que se ha convertido el mundo, en donde el hombre es reducido a la unidimensión de la cifra del consumo. Ya no hay espectadores, hay consumidores. El todo social está en los medios de masificación, no está en el teatro. ¿Quién va a ir al teatro cuando la tragedia familiar de hoy en día consiste en que llegue el marido y la mujer le dice que el control remoto no tiene baterías? Entonces él se irrita y arma un follón y dice: “¿cómo? ¿Me voy a tener que levantar hasta el monitor cada vez para cambiar el canal? (*Risas*). Y éste que no quiere levantarse del sillón o de la cama para ir hasta el monitor cada vez, ¿esperamos que vaya hasta el teatro? Y luego, ¿a qué, a ver lo mismo? El teatro tiene que ser lo otro y para otro. El teatro es el arte que posibilitó que los seres humanos nos concibiéramos personas. “Persona” es una palabra teatral; los seres humanos nos concebimos personas gracias al teatro. El arte del teatro es el arte de la personificación. El gran dramaturgo es el creador del personaje, el gran actor es el encarnador del personaje, el espectador es el interlocutor del personaje en tanto persona, por lo tanto hacemos teatro para personas y la persona no puede ser el consumidor de eventos, por lo tanto ya no me interesan los eventos. Me interesa el teatro. Y cuando digo que el espectador del teatro ya no es el público, no me deprimó, me entusiasma. Si contemplo la historia del teatro me doy cuenta de que no siempre el espectador del teatro fue público. En el origen mismo, el espectador del teatro era el iniciado al misterio escénico, que no es otra

cosa que el misterio de la vida en tanto personas. Porque el teatro tiene hoy que decirnos algo mucho más importante que lo que tenía que decirnos hace unas décadas: tiene que decirnos que aún somos personas, que alguna vez fuimos personas y que la vida puede ser intensa. Es la búsqueda de este espectador y no del público lo que condiciona los medios. Si este es el fin, ¿cuáles son los medios? Entonces, pues, tanto cuanto. Dice San Ignacio de Loyola que es difícil creerle a alguien que dice buscar un fin y no pone los medios. Yo me he dedicado hace unos años a buscar apasionadamente los medios para encontrar ese fin, que es ese espectador.

**Gustavo:** *En relación al actor, ¿cuál es la cualidad que un actor debe tener sin la cual usted no puede trabajar con él?*

**Luis:** La pasión. Lo que es de alguna manera vago decir: son muchas cosas las que implican esta pasión. Es la pasión por la ficción. Pero también es una pasión colectiva. Yo no creo en el actor individual, y hace un momento te decía que hoy en día “actor” no es una palabra necesariamente vinculada al teatro. Me importa el actor del teatro y en ese sentido me importa la colectividad: un actor comunitario. Llevo muchos años, más de 30 años, dedicado a la formación de actores y he tenido que hacer un rudo examen de conciencia, porque después de tantos años de haber estado formando actores—creo que sin exagerar ni sucumbir a la vanagloria, creo que con objetividad—puedo decir que contribuí a la formación de los mejores actores que hay en México. Sin embargo, esos actores no están en el teatro, esos actores están en el cine y en la televisión comercial y rara vez están en el teatro. Y esto es grave, porque es una tendencia suicida. Ni el cine ni la televisión han formado nunca un actor; siempre los ha formado el teatro. Lo que el cine o la televisión hacen es deformar al actor. Yo digo que solo hay dos tipos de actores: el actor en formación y el actor en deformación. El actor que abandona la formación inmediatamente se deforma. Lo que hemos creado es una comunidad de mercenarios. El que no me interesa es el actor mercenario. Esto lo determina el modo de producción, por eso en la formación que damos aquí en Casa de Teatro nos interesa el sujeto de la intersubjetividad de la colectividad teatral, porque la actuación no es un arte solitario, es la construcción de la dimensión poética en la colectividad de la interacción; es la invención del lenguaje. Esto no se puede hacer solitariamente, por lo

tanto estos actores formados para la competencia, en donde su peor enemigo es su colega: que ya desde el comienzo están viendo a su compañero como su peor enemigo en la práctica inmediata y que van a hacer colas en las audiciones para competir por los roles de la televisión o del cine, pues lo que ha creado es eso, es decir, un conjunto de mercenarios enemigos unos de otros. Ahí no puede existir el teatro, esto sí que es la muerte del teatro. Por lo tanto el que me importa es el actor de esta comunidad. El actor que entiende que la actoralidad es la cúspide de un trabajo colectivo. Lo mismo te podría decir del dramaturgo: no me interesa tampoco el dramaturgo que no se conciba como parte de esta colectividad. Un señor que trabaja solitario allá y lo único que está haciendo es esperar que le monten su obra y se programa para llegar al estreno a desilusionarse, porque nunca se cumplirán sus expectativas. Porque aquellos que hacen el teatro no tienen por qué depender exclusivamente de su inspiración, sino que tienen algo que aportar, y que lo maravilloso del teatro es lo sorprendente que resulta, eso que hace el actor, eso que hace el escenógrafo, eso que hace el director en relación a lo que concibió inicialmente otro. Entonces, me interesa el actor que vive la condición de la actoralidad como una condición apasionada, que pretende ser un artista, lo que implica algo muy grave, una ambición desmedida, porque ningún artista, ningún otro artista pretende lo que pretende un actor. Porque un actor lo que pretende es convertirse a sí mismo en la obra de arte. El poeta quiere crear un soneto que es una obra de arte; el pintor quiere pintar una obra de arte, un cuadro que sea una obra de arte; el compositor quiere componer una sonata que es una obra de arte; el dramaturgo, una pieza que sea una obra de arte. El actor y la obra son lo mismo; esto es rudo de entender en la condición del actor. Por lo tanto, el actor ambiciona más que nadie en el arte, pretende ser él mismo el objeto artístico. Este es el actor que me interesa.

**Gustavo:** *En el proceso de una puesta en escena, ¿Ud. tiene etapas, un cierto tipo de metodología?*

**Luis:** Tengo una metodología muy establecida, muy estructurada, que suelo poner en práctica, porque es el resultado del ejercicio mismo, es decir, mi metodología es siempre la búsqueda de la conciliación de un debate entre un pensar previo y un hacer después. A mí me preocupa mucho que el teatro sea un hacer que es hijo de un pensar. Me preocupa que lo que hago sea aquello que aspiro cuando pienso y no al revés.

Pienso que todos empezamos así. Quisimos hacer lo que pensábamos, pero después de fracasar en ello, terminamos pensando cómo hicimos. Yo busco mantener viva esta dialéctica entre lo que pienso y lo que hago, lo cual me ha hecho estructurar una metodología. Ahora bien, la metodología es una herramienta y no voy a hacer metafísica del martillo. El martillo le sirve al carpintero y le sirve para lo que quiere hacer. El martillo no le sirve a un manco ni le sirve a aquél que no es carpintero, entonces lo tiene en el desván. La metodología es una herramienta y yo siento que he ido construyendo una metodología que intenta ser dinámica, lo que me ha ayudado a ahorrar tiempo, porque el tiempo es la materia prima en el teatro; es el gran capital del teatro: lo que tenemos es, apenas todavía, tiempo. Pienso que ése es el sentido de la metodología. Pero nunca se aplica igual es decir, no son recetas, no son fórmulas; detesto las recetas y detesto las fórmulas. Las fórmulas son, de alguna manera, la conciencia de un hallazgo, pero lo importante no es el hallazgo, sino el camino que me llevó al hallazgo. Esto es lo que pienso de la actuación y de la dirección. Hay por ahí en México quien dice que actuar es reaccionar, lo que me parece además un pleonasma muy grande. Yo digo que actuar es estimularse. Estimularse de la ficción, lo que es un proceso epistemológico, que implica toda una técnica epistemológica: cómo estimular. Porque la reacción, si es reacción, no puede ser sino lo que de ella dice Stanivslaski, espontánea y natural. La reacción es real; lo que no es real es aquello que la provoca. Y éste es el campo de la construcción ficticia y está en la dimensión epistemológica de esa bi-frontalidad, esa acción mental bi-frontal. Y lo mismo pienso de la puesta en escena. Claro que hay rangos del trabajo del director de escena que tienen que ver con la organización del trabajo y todas estas cosas, que siempre son adecuaciones, pero la utilización de ciertos recursos metodológicos no es sino la expresión de una experiencia que consiste en saber que lo que resulta decisivo es la búsqueda. Siempre y cuando la búsqueda nos lleve al hallazgo. Como decía Picasso: “yo no busco, yo encuentro”. Lo importante es encontrar y a veces se encuentra de diversas maneras, pero el discernimiento del itinerario de búsqueda es el que tiene que ser importante. Aquí es donde utilizo una actitud experimental: no la búsqueda de variantes, que son infinitas, sino el juego de hipótesis de trabajo a las que uno le apuesta, porque son las que descubren las

constantes; y el hallazgo de las constantes es lo que organiza la metodología experimental.

**Gustavo:** *Voy a sacrificar muchas de mis preguntas, en virtud de algo que Ud. dijo antes. Me gustaría que me hablara un poco más del teatro en relación a la feminidad. Porque tengo una pregunta técnica que he estado formulando a los directores, sobre si su relación con los actores es igual o diferente a su relación con las actrices al momento de trabajar una puesta en escena. Pero Ud. antes le dio una dimensión muy grande a la relación del teatro con la feminidad, y yo quisiera que me ampliara su parecer al respecto.*

**Luis:** Es más una intuición que un razonamiento. Yo estoy convencido de que el teatro es femenino. Probablemente porque en su origen también es el culto a una diosa. Lo que quiero decir tiene que ver también con la experiencia. Al principio yo pensaba que esto sucedía en México, que tenía que ver con el índice de atrofiamiento en la educación sentimental de los varones mexicanos. El hecho es que en México lo que encontramos son grandes actrices y rara vez un buen actor. Y en este camino entrañable de la pedagogía, que es un acompañamiento en la construcción de una persona como actor, ¡qué trabajo sufren los varones para convertirse en actores! Y de pronto ¡qué facilidad y qué generosidad encontramos en las mujeres! Hay un director de actores que admiro casi por encima de cualquier otro y que es Bergman, el cineasta, pero también hombre de teatro. Y es que me sucede que en su dramaturgia y también en su dirección de actores, lo que más me impresiona es a los niveles de profundidad y de metamorfosis a los que pueden llegar esas actrices y qué lejos se quedan esos buenos actores que también tiene; y cómo es posible que uno haga una catarsis tan intensa con los personajes femeninos y no igual con los personajes masculinos, sin que esto tenga que ver con ninguna confusión de identidades sexuales, sino que es este poder de la anagnórisis, que resulta transexual, es decir, que nos lleva tan lejos a la esencia de lo humano por encima de lo simplemente sexuado. Claro, habría que aterrizar en Freud y en Lacan, todos somos masculino y femenino. Yo pienso, con Nietzsche, que el teatro es el desarrollo de la feminidad que todos llevamos dentro, es una arte que se preña y que sólo si se preña es fecundo, porque es un arte colectivo. Entonces, hay una dimensión femenina. Te decía al principio que pensaba que esto era un fenómeno mexicano y que tenía que ver con el machismo del mexicano y todo esto, pero en mi camino por distintas partes del mundo me

convenzo de que en todas partes sucede lo mismo. Hay una condición ventajosa en las mujeres en tanto que se abren más fácilmente a la asunción de su feminidad y del desarrollo de su feminidad que las capacita para el teatro. Los grandes actores lo que han conseguido es desarrollar esa parte de su feminidad que también los constituye como varones. Obviamente, esto no tiene nada que ver con cuestiones de heterosexualidad u homosexualidad, todos somos masculino y femenino. Es esta dimensión que llamamos femenina la que finalmente nos convierte en hombres del teatro y tal vez por eso me apasiona y me seduce.

**Gustavo:** *Como director, ¿hay alguna pregunta que Ud. hubiera deseado que le hicieran y nunca le hicieron?*

**Luis:** Hay muchas.

**Gustavo:** *Le agradezco mucho. Ha sido para mí una experiencia maravillosa escucharlo.*



## ENTREVISTA A CLAUDIO VALDES KURI

*Realizada en el Teatro El Galeón, de la Unidad Artística y Cultural del Bosque,  
en la Ciudad de México, el 6 de agosto de 2002, de 17:00 a 18:30*

Actor, director y músico. Funda y dirige su propia compañía “Teatro de Ciertos Habitantes”. Se ha dado conocer internacionalmente con sus tres montajes: *Becket o el honor de Dios*, *De Monstruos y Prodigios o la historia de los Castrati* y *El automóvil gris*, obras por las cuales la crítica especializada lo ha hecho merecedor de múltiples reconocimientos, entre ellos como *mejor director de teatro de búsqueda* y *mejor director de teatro de grupo*. Ha sido director invitado de la Compañía Nacional de Teatro. Desarrolló actividades invitado por Arts International de Nueva York y fue seleccionado dentro del programa “Artistas en Contexto” del John Hope Franklin Center de Duke University. Ha participado de muchos festivales nacionales e internacionales en Europa, Estados Unidos y América Latina. Sus filmes documentales también se han presentado en foros nacionales y extranjeros. Fue miembro fundador y bajo del *Cuarteto Vocal de Música Antigua ARS NOVA*, dedicado, principalmente, al rescate de la música renacentista y barroca latinoamericana y con el cual realizó muchas grabaciones y giras.

**Gustavo:** *¿Cómo llegas a la dirección teatral?*

**Claudio:** Desde niño, hice música y teatro. Empecé a los siete años en un coro de niños y posteriormente en un grupo teatral, que tenía la intención de crear gente de teatro desde niños, pero no teatro infantil. Era un proyecto de Susana Wein, que estudió con Seki Sano. Estuve trabajando con ella diecisiete años; digamos que fue una carrera teatral diferida. Al mismo tiempo hice mi carrera de música: estudié piano, estuve en un coro sinfónico y después co-fundé un cuarteto de música renacentista y virreinal llamado Ars Nova con el que trabajé muchos años en muchos proyectos y vastas giras internacionales. Estudié también la carrera en dirección de cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Siempre estuve haciendo las tres cosas: cine, teatro y música. Realmente hace pocos años decidí dedicarme solamente al teatro; porque yo pienso en términos de escenario. Estuve haciendo mucho cine documental, música y sobre todo actuación, hasta que decidí únicamente dirigir. Estoy

procurando hacer converger mis tres pasiones en el escenario. En este proyecto, *El automóvil gris*, es la primera vez que junto las tres cosas: cine, teatro y música. El medio artístico me conoce como director teatral a partir de *Becket*. Mis tres producciones profesionales son *Becket o El honor de Dios*, *De monstruos y prodigios*, *La historia de los castrati* y *El automóvil gris*.

**Gustavo:** *Con Becket, con ese primer proyecto teatral, ¿cuáles fueron tus objetivos como director?*

**Claudio:** Hubo múltiples objetivos. Por supuesto, una razón personal, de ponerme a prueba. Postergué muchos años el hacer un proyecto de este tamaño. Una vez tomada la decisión, salieron un montón de pruebas que cumplir, muchas premisas. Uno de los objetivos, por ejemplo, era juntar el teatro de texto con el teatro de movimiento, al mismo nivel, sin que estuvieran peleados. Creo que se logró. Teníamos una escalera, en la cual se tenían que resolver todas las escenas de la obra de Anouilh; era una tragedia de cuatro horas y media, la cual redujimos a tres horas, y los treinta y tanto personajes los resolvieron cinco actores nada más. Algunos actores eran músicos y los que no, tuvieron que entrenarse. Tardamos un año en el montaje, puesto que tuvieron que aprender varias disciplinas como tocar instrumentos antiguos o aprender a cabalgar. Tomaban diversas clases por las mañanas y por las tardes ensayábamos.

**Gustavo:** *Desde este primer proyecto y hasta el actual, ¿qué se ha modificado de tu trabajo como director? ¿Hay algo que ha cambiado, algo que se ha mantenido?*

**Claudio:** Seguramente que han cambiado bastantes cosas. Principalmente, lo que yo veo que se mantiene es el trabajo con el actor, que es lo que más me interesa. No baso ninguna de mis producciones en la tecnología o en la producción. Voy dirigido hacia el trabajo con el actor, como la cuestión más importante, el actor multidisciplinario, como lo llamo yo, el cual debe resolver todo. Esta última producción, *El automóvil gris*, es la que más ha impuesto una cuestión técnica, porque estamos trabajando con la película,<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Se trata de *El automovil gris*, uno de los clásicos del cine mudo mexicano, de varias horas de duración, realizado por Enrique Rosas en 1919, sobre una serie de crímenes perpetrados en la Ciudad de México en 1915, por un grupo de individuos que, justamente, disfrazados de militares, usaban un automóvil de ese color para llevar a cabo sus robos a las familias acomodadas. Lo interesante es que muchos de los personajes de la película de Rosas están realizados por casi las mismas personas que participaron de los acontecimientos y de la investigación en

pero aún así es mínima: fuera de la proyección, son tres micrófonos, y se acabó.

**Gustavo:** *¿Cómo definirías el rol del director a partir de lo que tú haces?*

**Claudio:** Procuero crear las condiciones necesarias para que la gente llegue a sus máximas, pase sus limitaciones o dé lo mejor de sí. Trabajo mucho tiempo en las improvisaciones, las cuales conduzco, aprovecho mucho de lo que trae cada persona y procuro ampliar sus recursos. A veces me llamo un “coordinador de talentos”. Busco, sí, gente muy talentosa que pueda cumplir con los requisitos que requiere cada montaje, aunque no necesariamente tienen que ser actores. He trabajado con todo tipo de gente. En *De monstruos y prodigios* la mitad no eran actores; la mitad eran músicos e incluso uno era un caballista. Creo que todo mundo tiene muchísimo que dar, para mí no tiene que ser imprescindible el actor, para mí son artistas escénicos y pueden venir de cualquier parte.

**Gustavo:** *¿Crees que, de alguna manera, ya has configurado un estilo o una impronta personal, sea porque lo sabes, lo buscas deliberadamente, o sea porque el público o la crítica han enfatizado alguna característica específica en tus espectáculos?*

**Claudio:** Hay algunas cosas curiosas, que yo no había notado, pero las han señalado otros. Siempre van a preguntar por qué elegiste tal texto, cuando en realidad los textos te eligen a ti. Tú no eliges nada, al menos así me ha ocurrido. Los tres proyectos son muy distintos y mi ideal es que cada proyecto sea muy distinto al anterior. Sin embargo, hay cosas que comienzan a permanecer o están por encima de los tres, que la gente ha notado. Uno de ellos es tomar temas históricos o cosas “de antes”: con *Becket* es el medioevo, luego el barroco con *Monstruos* y con *El automóvil* el principio del siglo XX en México. Los tres han tenido figuras míticas, casi desconocidas: Santo Tomás Becket prácticamente olvidado, fue el santo más importante en su siglo y curiosamente se suele conocer por la obra de Anouilh. Después los castrados, que fueron seres enormes y también son prácticamente desconocidos actualmente, fuera de la película *Farinelli*.

---

la realidad. Más adelante en esta entrevista, Claudio se refiere a la escena donde se ve el fusilamiento de los culpables, y que corresponde a la filmación del fusilamiento real, incorporado por Rosas al final de su película. Exhibida en distintos momentos de la historia de México con diversos cortes, la versión de Claudio dura dos horas.

---

Ahora los castrados empiezan a estar más de moda, empieza a haber más información. Pero son grandes personajes a los que no se les ha hecho honor. Y finalmente, en *El automóvil gris*, con los benshi o narradores de películas mudas, que fueron las grandes figuras del cine en Japón. Eso ha pervivido en los tres proyectos; sin embargo no sé si va a seguir siendo de esa manera. Como te dije, mi ideal es que cada proyecto sea muy distinto, lo cual es un desafío casi imposible.

**Gustavo:** *Desde la perspectiva actual, ¿cuál consideras tu mejor puesta, no en relación al éxito de público, a la repercusión, ni tampoco en relación a la calidad alcanzada, sino en cuanto a los retos, en cuanto a los aprendizajes que, como director, te presentó el proyecto y la satisfacción que sentiste en resolverlos, la maduración que dio, la exploración que te permitió, lo que resistió o desafió más?*

**Claudio:** Definitivamente *Becket*. Es un parteaguas en mi carrera profesional y vida personal. Es una gran tragedia, y por supuesto ése es el gran género, el más difícil de abordar. Los retos físicos, de texto, de tiempo y de producción fueron gigantescos. Ahí teníamos un gran texto escrito por un tercero, que había que comprenderlo, adaptarlo y reducirlo. Después vino *Monstruos y prodigios*, que es en realidad una conferencia, y por lo tanto el reto era convertirla en teatro, y ahora *El automóvil* es una película muda a la cual tenemos que dar voces. Sin embargo, la importancia del texto ha sido muy importante en los tres proyectos, aunque están abordados de manera distinta. Me meto con cada palabra, la cual tiene que ser justa, precisa, que dé el significado completo y no otro. Es decir, mi relación con el texto es muy cercana y, en esos términos, *Becket* impuso más que las otras producciones. La obra de Anouilh no es experimental; la puesta pudo haberlo sido, pero el texto no, y había que conservarlo como era, con todo el peso, con todo el honor y el respeto que se merece. Ya de entrada había un gran reto ahí. Y siempre el primer trabajo, en el cual uno es realmente el todo—director, productor, promotor, todo, y sin apoyos previos—hizo de este proyecto algo trascendente en mi carrera.

**Gustavo:** *Empezaste con la tragedia; después Monstruos ya exploraba otro género. ¿Con cuál género te sientes más cómodo, o te interesa seguir explorando los géneros?*

**Claudio:** En realidad, me interesa seguir explorando. Yo no parto del género, que es una pregunta que siempre va a causar discusión, como las que ocurrieron en España con *Monstruos y prodigios*. De hecho, al menos en

los últimos dos proyectos, he dejado que los actores impongan el género, con sus propias personalidades. Para mí es tan importante lo que traigan ellos, que estoy abierto a su expresión natural. Sin embargo, la tragedia es el gran género y la abordaré nuevamente cuando esté más preparado.

**Gustavo:** *Aunque ya me has dado algunas respuestas a la pregunta que sigue, igual te la voy a formular, porque puede ser que me des otras variables. ¿Qué arte es la que crees que más ha influido en tus puestas?*

**Claudio:** La música, definitivamente.

**Gustavo:** *¿En qué dimensión?*

**Claudio:** Creo que todo lo pienso en términos musicales, sin darme cuenta. Es más, considero que es un grave problema para los actores y los directores en México: que no tienen preparación musical. Y el teatro o el texto es música a fin de cuentas. La música te da un orden mental para todas tus actividades. Te da una disciplina que es difícil de aprender de otra manera. Yo concibo las obras como una partitura y puedo escuchar cuando no suena bien, cuando no está bien afinada.

**Gustavo:** *¿Qué otros directores en la escena internacional, nacional y regional latinoamericana te han llamado la atención, te interesan, no diría “influido”, pero que más han iluminado o te han abierto caminos en tu trabajo?*

**Claudio:** Principalmente Victoria Gutiérrez, una directora mexicana, que para mí es excepcional; vi tres trabajos de ella que me tocaron profundamente y siempre me dije “tengo que llegar a hacer algo de esa sensibilidad”. También hubo una puesta de Jesusa Rodríguez, *Cómo va la noche, Macbeth*, que fue muy determinante; Margules con su maravilloso *Tío Vania*, que vi como a los siete años y, por supuesto, su puesta en escena *De la vida de las marionetas*. Margules ha sido mi maestro, pero también sus puestas han sido muy impactantes. Especialmente me han motivado los trabajos de Álvaro Restrepo, que para mí es un grande de los grandes.

**Gustavo:** *Tu formación en dirección, ¿es universitaria?*

**Claudio:** En la carrera de cine, llevamos la materia de dirección teatral, con Margules. Tuve la suerte que me tocaran los cinco años de la carrera con él.

**Gustavo:** *¿Hay alguna obra que te interesaría dirigir y que por diversas razones todavía no pudiste hacerlo?*

**Claudio:** Sí. Yo no hago otra cosa que prepararme para algún día poder abordar esa obra.

**Gustavo:** *¿Cuál?*

**Claudio:** No lo puedo decir aún.

**Gustavo:** *¿Has dirigido y actuado en alguna de tus obras?*

**Claudio:** En *Monstruos* y en *El automóvil gris* terminé por dirigir y actuar.

**Gustavo:** *Yo no te vi actuar en Monstruos. ¿Qué papel hiciste?*

**Claudio:** El siamés no pudo ir a la gira. Entonces tuve que hacerlo yo con otro actor, Raúl Román.

**Gustavo:** *En ese caso, ¿cuál ha sido tu dificultad?*

**Claudio:** Absolutamente toda. Si actúo, no puedo ver la obra desde afuera y las obras terminan por deteriorarse si no hay un director viendo. En *Monstruos y prodigios* nos fue muy bien, pero preví que si seguíamos así, la obra iba a empezar a decaer. Era el momento de decir hasta aquí y buscar otros actores, pero ya mis motivaciones estaban en otra parte. Le veo enorme dificultades a dirigir y actuar, aunque me fascina ser actor.

**Gustavo:** *¿Has hecho televisión?*

**Claudio:** No, huí siempre de ello.

**Gustavo:** *¿En cine?*

**Claudio:** Me especialicé en documental—sobre todo social—y fue un periodo muy interesante, porque el documental te lleva a lugares que tú no prevés; tienes un punto al cual llegar, pero tú no diriges; en realidad lo que va dirigiendo es la información que vas encontrando. Un poco de eso se ha permeado también en mi trabajo como director de teatro: yo permito que las cosas lleguen, y en realidad no hay nada malo, los actores nunca hacen nada mal para mis fines, todo es bienvenido. Trabajamos por varios meses y ocurren muchas cosas. Ellos no saben que los estoy observando siempre. También ésa es una labor de director, pero es un hábito muy agudizado en un documentalista. Deliberadamente hago actividades extras fuera del salón de ensayos—que pueden ser cenas, peregrinaciones a la villa o ver un video—donde siempre los estoy observando y encuentro cosas. Casi un treinta por ciento de mis puestas en escena han salido de momentos en que los actores no han estado trabajando. Sobre todo

cuando es importante su personalidad y sus capacidades. En los dos proyectos, *Monstruos* y *El automóvil*, esto es muy claro. En los momentos de descanso o de relajo, era cuando yo más trabajaba y ellos no lo sabían. (Risas.)

**Gustavo:** *¿Qué es lo que más te gusta y qué es lo que menos te gusta del trabajo del director?*

**Claudio:** Soy bastante aprensivo; yo estoy en todas las funciones. Me gustaría dedicarme absolutamente al trabajo del director, pero no lo puedo hacer. Tengo que hacer muchísimas otras labores. ¿Qué es lo que más me fascina? El ensayo: eso es mi máximo, yo vivo para el ensayo. Es cuando puedo realmente crear. Una vez que está montada la obra, para mí el interés cambia. Sé que la obra tiene que presentarse para poder seguir existiendo. Los actores viven un proceso contrario, ellos gozan las funciones y, en cambio, el director se convierte en policía.

**Gustavo:** *Con estas tres puestas tan exitosas que ya llevas, ¿crees que tienes un espectador especial, al menos aquí en México?*

**Claudio:** Espero que no. Sí te puedo decir que yo pongo especial énfasis en el espectador. En México—y creo que fue un fenómeno general—hubo un gran desprecio al público por ciertos años e incluso durante generaciones; la idea era “yo hago lo mío y el público no importa”. Para mí no existe eso, yo trabajo para una audiencia, mas no significa que haga concesiones. Para mí lo más importante es la comunicación con el espectador. Me queda clarísimo.

**Gustavo:** *¿Cómo incide la figura, el perfil del espectador, en tus proyectos? ¿Está presente desde el principio del proyecto, tiene algún juego en el proceso del diseño, va insistiendo a lo largo del proceso de ensayos?*

**Claudio:** No. Aunque digamos que en *Monstruos*, sí, fue una cuestión muy específica, porque se estaba jugando con recrear la atmósfera del teatro italiano. No se puede comprender el teatro barroco italiano sin su público. Ahora es distinto, hay una barrera muy grande entre escenario y el público; en aquel entonces estaba todo unido. Entonces aquí hubo que hacer una gran reflexión sobre el papel de la audiencia dentro de la obra. Por eso provocamos deliberadamente ese gran pleito con los panes<sup>14</sup> que

---

<sup>14</sup> Claudio se refiere a que en un momento de la obra, un espectador se siente

ocurría entre espectadores y actores. Mi sistema para saber si algo funciona o no con el público es pensar que “si me divierto yo, los otros también se van a divertir”. Y hasta ahora me ha funcionado.

**Gustavo:** *¿Qué buscas con tus puestas? Están los clásicos de instruir o entretener; pero también algunos quieren adoctrinar o iluminar, o inquietar, otros incluso buscarán alienar... ¿Qué es lo que a vos te interesa?*

**Claudio:** Cada proyecto ha dicho cosas distintas. Eso me queda claro. Parto de cosas muy sencillas y la gente hace diversas teorías y lecturas. Sé que me interesa decir algo en cada uno de los proyectos, pero no siempre es lo mismo, cambia.

**Gustavo:** *Cuando desplazas un espectáculo a un festival o a una sala de provincia, ¿tienes exigencias mínimas o te desplazas, llegas, adaptas, flexibilizas el espectáculo a lo que hay?*

**Claudio:** En realidad somos bastante exigentes, pero tenemos que ser muy flexibles. A mí me gusta llegar a todo tipo de público y pongo énfasis en llevar el trabajo fuera. Hay muy buenos productos mexicanos que no salen nunca, pero a lo mejor es que al director no le interesa. Mi trabajo se basa mucho sobre públicos extranjeros y giras, esenciales para la existencia de nuestra compañía. Nos hemos presentado en Broadway así como en un pueblito en mitad del desierto con las mismas obras, por lo tanto hay que ser muy flexibles. No tengo un público específico, pero puedo decir que afortunadamente, con todos los públicos, nacionales y extranjeros, hemos tenido buena respuesta.

**Gustavo:** *La figura del productor también afecta ciertas condiciones, incluso materiales, en la realización de un proyecto. ¿Has trabajado con Igor Lozada? ¿Has trabajado con productor estatal, con productor independiente? ¿Cuál es el rol de Igor? ¿Uds. hacen co-producciones con el estado?*

**Claudio:** Yo siempre digo que en México, quienes sostienen el teatro son principalmente los actores, sus familias y sus amigos. Sin embargo, las instituciones son muy sensibles a apoyar de alguna manera cuando la gente trabaja seriamente. Unos te darán programas de mano y otros te prestarán a lo mejor un teatro. Hemos recibido invaluable apoyo de la

---

ofendido por algo que dice un personaje y reacciona violentamente, iniciando una batahola en la que actores y público se arrojan panes.

Compañía Nacional de Teatro y otras instituciones estatales y privadas. Desde *Becket* hasta *El automóvil*, he trabajado con Igor Lozada, mi productor; somos un binomio. Él participa activamente desde el principio de cada proyecto. Es una producción creativa y los dos manejamos todo: la difusión, las giras, la formación del elenco, es decir, está 24 horas dedicado a la compañía, igual que yo. No puedo concebir el trabajo, a la altura a la que lo estamos llevando, sin él.

**Gustavo:** *Me decías que tienen largos períodos de ensayos. ¿Trabajan con fechas fijas de estreno? ¿Se fijan ciertos límites?*

**Claudio:** En el primero, *Becket*, decidimos que le daríamos el tiempo que se requiriera hasta estar listo. Pero después de seis meses de ensayos, dijimos “ya podemos fijar una fecha de estreno”, la cual el actor necesita, o si no se vuelve loco. Y, además, durante ese año los actores trabajaron sin ser pagados. Los posteriores proyectos han sido con fechas límite; los dos han sido con encargos muy precisos. *Monstruos* fue para reabrir el Centro Cultural del Bosque, y *El automóvil gris* fue una petición de la Haus der Kulturen der Welt de Berlín. *El automóvil gris* es el proyecto que más rápidamente he sacado. De ensayos fueron cuatro meses; no se requería más, ya que no hay una puesta en escena propiamente; hay un texto hecho y una preparación para interpretar la película. Lo que hemos hecho en cuanto a producción—porque creo que te interesa el aspecto de la cocina—ha sido una fusión del sistema de Bellas Artes con nuestra manera de trabajar. Es un modelo nuevo; la Compañía Nacional de Teatro no suele trabajar así. En este caso se nos confió el dinero y nosotros lo hemos dividido como consideramos mejor, es decir, todos ganamos poco y lo mismo, pero por muchos meses, en vez de nada más las funciones. Eso en cuanto a la cuestión del dinero. La producción arranca desde que comienzan los ensayos. El productor está yendo constantemente a ver, a diseñar, a rechazar, a volver a intentar. Nos damos el lujo de hacer una producción de prueba y error. Lo mismo que el diseño gráfico, que se empieza incluso antes de los ensayos. Se hacen muchos bosquejos. También la persona que hace la cuestión de videos está desde el principio. Los creativos trabajan tiempo antes conmigo, pero igualmente acompañan todo el proceso de creación con los actores. Se mueve mucha gente alrededor de cada proyecto.

**Gustavo:** *¿Vas al estreno? ¿Te involucras mucho? Ya sé que después de los estrenos tú sigues ajustando el proyecto.*

**Claudio:** Yo estoy en el estreno y estoy en todo; estoy 24 horas con el proyecto. Por supuesto que la vida personal es un desastre. El día que no veo una función, mis actores se sienten raros y me reprochan, pero es una función cada cincuenta. Por eso mismo es que no dirijo más obras; hay directores que llegan a dirigir cinco puestas por año, algo sorprendente. Realmente yo admiro esa capacidad; pero yo no puedo más que hacer un proyecto, por el nivel de involucramiento que tengo con cada uno. A mí no me gustan los estrenos; si pudiera, no vendría a mi estreno tampoco. Pero tengo que venir y me ocupo de todo. Tendría que aprender a no hacerlo, a confiar más en la gente, pero tengo esa máxima de Margules metida en mi cerebro, que decía que si una luz, una lámpara, se cae en el escenario, es culpa del director. Yo creo en esa máxima. Cualquier cosa que no funcione, es culpa mía. Ya sea porque no elegí la persona competente para que lo haga, no supe delegar a quien corresponde, o no estoy en el lugar adecuado o estoy arriesgando a mi gente. Eso impone un horario sin restricción.

**Gustavo:** *Me dijiste que los textos te llegaban, te elegían. ¿Cómo es ese encuentro?*

**Claudio:** La primera obra, *Becket*, un amigo me la dio y dije: “lo que dice esta obra, lo quiero yo decir”. Es una obra que quien la lee, se enamora de inmediato. Yo la puse a prueba con mis alumnos y no hubo uno solo que no dijera que era un texto maravilloso. En cuanto a *Monstruos*, lo que me llamó la atención fue el tema de los castrados, pero no había una obra. Fue a través de Javier Medina, el soprano que me empecé a involucrar con el tema de los castrados, descubrí que eran fascinantes y que no había necesidad de hacer una obra de teatro; había que hablar de ellos, sencillamente su historia verdadera, sin alterar nada. Ya el drama estaba dado. También hubo mucho de improvisación con el texto-conferencia. Y ahora es bien distinto y fascinante el trabajo del benshi, que es hacerle un texto a una película muda.

**Gustavo:** *Los textos que van saliendo, sean en Monstruos o éste de El automóvil, ¿siempre quedan finalmente a tu cargo?*

**Claudio:** Siempre están a mi cargo.

**Gustavo:** *¿No has dirigido ningún proyecto todavía con un dramaturgo, que no fueras tú, que estuviera vivo, contemporáneo?*

**Claudio:** Yo hice la adaptación de *Becket* con la colaboración de Gastón Yanes. *Monstruos y prodigios* está escrita por Jorge Kuri y por mí. Trabajamos en los textos varios meses previos a los ensayos y Jorge asistió durante los nueve meses de montaje, aportando nuevas ideas, correcciones y adaptaciones. En el espectáculo de *El automóvil gris* hay muchas fuentes que conforman el texto, pero el que le da la forma final soy yo.

**Gustavo:** *Cuando tienes un texto o un material sobre el que vas a trabajar (obra de teatro, conferencia, película, etc.), ¿cómo se dispara la idea de la puesta en escena? ¿Cuál es la dimensión inicial: aparece una imagen, una concepción del espacio o un juego con la tecnología?*

**Claudio:** Los proyectos surgen de los lugares más extraños. A veces una imagen nada más. De *Becket*, creo que fue una frase, de *Monstruos*, posiblemente un aria—de hecho había un dueto que era mi guía y que cada vez que yo sentía que no iba a ningún lado, la escuchaba y retomaba el rumbo—y en *El automóvil gris*, un chiste que escuché viendo esta película en la escuela de cine y del cual reí posiblemente años. Y cuando vi a una narradora benshi en el Japón me dije: “yo tengo que hacer eso con el cine mexicano”. Suelo hacer proyectos grandes de cosas pequeñas. Por ejemplo, paralelamente a las funciones *Monstruos* se hizo un ciclo de conferencias que se daban cada semana, un monólogo que tenía que ver con la monstruosidad desde el punto de vista de las mujeres y un programa de radio. Con *El automóvil* se abrió una exposición de fotografías<sup>15</sup> de la verdadera banda de criminales. En Estados Unidos se va a hacer, por parte de Arts International, un vasto proyecto de contextualización, que lleva como objeto romper la barrera contra el teatro extranjero en Estados Unidos. Un buen subtítulo y una buena traducción en vivo.<sup>16</sup> Yo lo que

---

<sup>15</sup> Las fotografías estaban exhibidas en el foyer del teatro.

<sup>16</sup> Tanto en la puesta que vi en México de *El automóvil gris*, minutos después de terminada esta entrevista, como en la que posteriormente vi en el FIT de Cádiz 2002, y especialmente en esta última, el espectáculo, amén de una increíble experimentación con la voz, apelaba a varias lenguas y estrategias lingüísticas: japonés, castellano, inglés, francés, etc.

quiero es jugar con esos elementos y convertirlos en parte de la puesta en escena. Entonces vamos a contar con un subtítulo hecho por una poetisa norteamericana, que va a jugar con el tamaño de letras, con la forma, con la equivocación deliberada, etc. Y también una traducción en vivo otorgada por un artista escénico, un cantante de hip-hop, afroamericano. También va a haber conferencias y, quién sabe a dónde nos lleve la investigación de este material fílmico, ya que se están haciendo descubrimientos muy importantes, a partir de este proyecto. Se van a revisar todos los negativos de *El automóvil gris*; nunca se ha hecho, con la posibilidad de encontrar las escenas perdidas. Como ves, los proyectos se extienden.

**Gustavo:** *Hay escenas, que yo llamo “escenas problemáticas”, y que son aquellas que uno no sabe cómo trabajarlas, sea porque tienen varias posibilidades de solución o porque no se te ocurre nada. ¿Aparecen escenas problemáticas en tu trabajo?*

**Claudio:** Sí. En *Becket* fue muy claro, la famosa escena del encuentro de Thomas Becket y el Rey Enrique II, después de siete años de separación. Toda la obra está construida para llegar a esa escena. Siempre piensa uno que no llegó; pero estoy seguro que logramos un gran acercamiento. Son escenas que no tienen fondo. Hice todo tipo de abordaje; un actor terminó llorando horas. Un día nos fuimos al campo y la reprodujimos. Se buscaron dos caballos, se encontraron a la mitad de una planicie helada y allí hicieron sus textos. Intentamos todo y sin duda ayudó. En *Monstruos* tenía una escena clave, que consistía en poder reproducir la atmósfera del teatro barroco italiano. Y elenco maravilloso fue capaz de hacerlo. La escena que era un delicioso desastre—algunos decían que parecía una escena de borrachos—era una en unos cantaban, otros gritaban o comían y todo terminaba en una gran guerra de panes entre el público y los actores. En esa interacción con el público radicaba gran parte de la esencia de la obra. En *El automóvil*, en particular, todo está construido para una escena documental de la película: la del verdadero fusilamiento de los integrantes de la banda. Y todo está encaminado para llegar a una escena que no interpretamos, en ese momento los actores callan, no hay un solo ruido. Es nuestro minuto de silencio. Todo está construido alrededor de una escena que no vamos a interpretar.

**Gustavo:** *¿Cuándo consideras que una escena está terminada?*

**Claudio:** (*Largo silencio*) No sé. Trabajo cronológicamente y generalmente, cada vez que se hace una escena nueva, se revisa la anterior. Hay algunas escenas especialmente difíciles—por ejemplo en *Becket* teníamos una en la cual los actores tenían que hablar al mismo tiempo que hacían una danza inspirada en el katak de la India; se ensayó desde el primer día hasta el final. La escena duraba diez minutos, pero tardé un año en montarla, a diferencia de otras que se resolvieron muy rápido. En *Monstruos* teníamos dos escenas muy complicadas que se ensayaron desde el principio hasta el final. Hago un plan de ensayos y generalmente lo cumplo. He contado con una magnífica colaboradora, Claudia Mader, quien me ha ayudado mucho a organizar y preparar los ensayos.

**Gustavo:** *¿Cómo armas el elenco?*

**Claudio:** A todos los proyectos ha llegado la gente indicada. No hago audiciones. Ha estado la gente que es precisa para cada obra y por lo tanto ha sido muy difícil suplirla cuando se ha presentado el caso. Mi inversión es básicamente en el actor. Inviertes un año y si se va, es muy difícil reemplazarlo. A muchos de ellos los he conocido años antes. Sin embargo, aún cuando sean nuevos, considero que quien llega es el indicado porque va a trabajar con lo suyo.

**Gustavo:** *En el proceso de los ensayos, ¿tienes la misma relación con los actores que con las actrices? ¿O es una relación diferente?*

**Claudio:** Soy muy aprensivo y, desgraciadamente, la figura del director en México es el papá. Esa es una cuestión de educación que es muy difícil de quitar. Suelo establecer relaciones con fuertes lazos de amistad. Y si estás viajando meses, se convierte en una familia, con sus riesgos, por supuesto. Yo cada vez me estoy preparando más para poder abordar esos retos, que son los que más me preocupan. La cuestión de las relaciones personales es lo más importante. En cuanto a trabajar con hombres o con mujeres no tengo ninguna preferencia. El proyecto es el que lo impone.

**Gustavo:** *No me refería tanto a las cuestiones de tipo grupal cuando hay giras o a la vida social del elenco. Me refería más a tu relación como director con actores y actrices durante el ensayo. Me refiero a los riesgos, al desnudarse, al entregarse, a lo que te ofrecen, al pedirle algo a lo que tu quieres llegar, ¿es igual con lo actores que con las actrices?*

**Claudio:** Pido lo mismo. Lo mismo y el todo.

**Gustavo:** *¿Hay alguna cualidad que tienen que tener tus actores o los que participen del proyecto, sin la cual tú no podrías trabajar con ellos?*

**Claudio:** Eso lo tengo clarísimo, porque para mí es muy importante. Y es importante porque eventualmente yo lo que quiero es poderme salir de la ciudad y crear un grupo. Esta pregunta es básica en mi trabajo. Va a sonar cursi, pero el actor con el que yo trabajo tiene que tener una mística. No tiene que ser ‘mi’ mística, para nada. Tiene que ser para él una necesidad el hacer arte. Esa es una característica primordial. Por supuesto, la entrega total también. La preparación puede estar o no, pero tiene que haber claridad de lo que quiere.

**Gustavo:** *En relación a la formación actoral, ¿tienes preferencia por alguna escuela o método en especial? ¿Requieres de algún tipo de entrenamiento específico?*

**Claudio:** No existe. Se diseña para cada proyecto una estrategia distinta. Lo cual es más interesante y más difícil. A veces me peleo con las escuelas. Hay algunos actores con los que he trabajado que tienen escuelas muy rígidas y son los más difíciles porque quieren hacer las cosas siempre como aprendieron. Aprovecharles lo que traen, pero también romperles lo que traen. Y se pelean mucho, sufren mucho.

**Gustavo:** *¿Qué rol tiene la disciplina en el proceso de una puesta en escena?*

**Claudio:** Es indispensable. Eso lo aprendí de la música. Lo que me dio la música y la escuela donde estudié música fue la disciplina. En México se trabaja con muchísima indisciplina. ¡Y vaya que hay talento, talento hay muchísimo! Pero la indisciplina es mayor. Muchos proyectos están siempre a medias. Hay indisciplina en todo, es una cosa que se expande a más no poder. Yo pienso que nosotros somos muy disciplinados—digo “somos” porque la gente que entra a trabajar conmigo se disciplina bastante—para que las cosas funcionen. Hay que poner el ejemplo: si yo quiero que lleguen temprano, tengo que llegar temprano, antes que ellos y, en relación a la totalidad del producto, estar siempre tres pasos antes que ellos en todo. La disciplina se va imponiendo, no a base del regaño, rara vez llego a ello. Además, hay mucha exigencia y si la gente no tiene su disciplina propia, va a tronar. Me ha pasado con actores que no tienen disciplina y que han tronado; me he dado cuenta que las razones han parecido otras, han hecho pleitos, pero cuando lo pienso ya con distancia, el problema es que esa gente no pudo con la disciplina. Y ése y no otro es el meollo del asunto. Es el gran problema de los actores mexicanos que,

por una parte, están muy castigados, en el sentido de que se gana poco y, por otra parte, están muy consentidos. Están acostumbrados a períodos de ensayos cortos, saltando de un ensayo a otro, llegando muy tarde, sin avisar cuando faltan o irse al primer llamado de la televisión. Hay una indisciplina voraz, pero esto también incluye a muchos directores.

**Gustavo:** *Ahora que hablas en general de los actores mexicanos, déjame hacerte esta pregunta. Obviamente, ya no en relación a tus propios proyectos, sino en relación al teatro mexicano en general, o al menos al del D.F. ¿Piensas que en la conformación de elencos, en la elección de las obras, por ejemplo, hay discriminación racial, sexual, social, política, religiosa?*

**Claudio:** Yo creo que en el medio del teatro que yo hago, no existe. Al menos yo no lo aprecio así. He visto todo tipo de actores, todo tipo de temas, y siento que hay apertura. Después de una etapa negra de censura en México, ahora vivimos una apertura total. Yo siento que puedo hablar de lo que se me pegue la gana en el escenario, en los términos que quiera. Para mí México es un paraíso. Tuve muchos problemas en Broadway para montar *Monstruos y prodigios*, que todo era permisos y permisos, una cosa absurda, que llegó a un grado tal que era como para hacer una obra de teatro sobre eso. En Europa hay regulaciones también, aunque son mucho más abiertos. Para mí, el espacio ideal para trabajar es sin duda este país u otros países del Tercer Mundo. Aquí puedes explorar lo que quieras, mientras tus capacidades te lo permitan.

**Gustavo:** *En el proceso de trabajo con la puesta, desde el inicio hasta el final, ¿tienes ya alguna metodología, etapas que siempre cumples? Y si es así, ¿cuáles son esas etapas?*

**Claudio:** Generalmente es una etapa de propedéutico, podemos llamarle así, en el cual exploramos qué traen los actores. La primera etapa es “hacer grupo”, como yo la llamo. Eso ha sido en los tres proyectos muy parecido. Después—o casi al mismo tiempo—empiezo el entrenamiento físico, vocal, musical, y de disciplinas específicas que se vayan a requerir. Luego viene un proceso bastante largo de improvisación y texto, juego con las dos cosas, es decir, podemos ir a la mesa y trabajar sobre el texto e improvisar sobre los temas de esa escena. Generalmente saco los temas más importantes, la esencia de cada escena, Y los convierto en ejercicios de improvisación. Así ocurrió en *Monstruos* y también, si mal no recuerdo,

fue lo mismo en *Becket*. El tema es tal, y entonces vamos a improvisar una semana sobre esas cuestiones. Y procuro no pasarme—más bien no me paso—de esos tiempos. Y después de esa etapa, que es la más larga, poco a poco empieza a ceder la improvisación y empiezo a ocuparme del montaje. En resumidas palabras es: hacer grupo-improvisación-puesta en escena.

**Gustavo:** *¿Tienes tendencia a trabajar con un formato a la italiana o te interesa explorar distintas posibilidades del espacio, de ubicación de los espectadores?*

**Claudio:** Me interesa el juego con la ubicación, que ha cambiado en cada obra. *Becket* se hizo en un espacio alternativo, la escalera era de un convento. *Monstruos* tenía el juego con el teatro a la italiana, pero también se presentó en un palenque o en una plaza de toros. *El automóvil gris* se puede presentar en teatros o cines, o en un auditorio, incluso en una carpa. Puede ser donde sea.

**Gustavo:** *¿Cómo dispones el primer ensayo?*

**Claudio:** Los tres han sido distintos. El primer ensayo de *Becket* fue una lectura, primera y única lectura que hicimos de la obra sin movimiento; ese día nada más se leyó. Para *Monstruos* se fue directo a la improvisación. Y para esta película se fue también directo a la improvisación, pero con otra película, no con *El automóvil gris*. Pero siempre es difícil el primer ensayo y al mismo tiempo es una gran fiesta; juntar por primera vez gente en la que tú confías es un momento muy emocionante, aunque también de miedo. Enfrentarte a los actores siempre va a dar miedo.

**Gustavo:** *Como director, ¿trabajas desde las plateas, o siempre arriba el escenario, o bien subes y bajas?*

**Claudio:** Subo y bajo.

**Gustavo:** *Asistencia de dirección.*

**Claudio:** En *Becket* y *Monstruos* no hubo. Una vez intenté trabajar con asistente y me dije: ¿para qué? Ya que mi relación era muy cercana con los actores. Ahora en *El automóvil* tuve un asistente de dirección, por primera vez, Enrique Arreola, a quien llamé deliberadamente para que se riera conmigo. E hizo su trabajo espléndidamente. El pudo haber creído que no estaba trabajando, pero en realidad trabajó mucho conmigo. Estuvo a mi lado y nos reíamos mucho. Yo necesitaba esto y además porque era parte de la motivación que necesitaban las actrices. Es la primera vez que

pongo a alguien con el nombre de asistente de director, pero es muy *sui generis* su figura, a pesar de que hizo muchas funciones del típico asistente.

**Gustavo:** *Los creativos, los técnicos, sea iluminación, maquillaje, vestuario, escenografía, etc., ¿comienzan a trabajar contigo desde el principio del proyecto o aparecen en algún otro momento determinado del proceso?*

**Claudio:** Se van incorporando, pero con mucho tiempo antes de lo que suele ocurrir en los proyectos generales. Cada uno según el nivel de necesidad. Por ejemplo, Mario Iván Martínez estuvo involucrado en *Becket* seis meses antes. Muy tempranamente comenzó a llevar los primeros vestuarios, para ser probados e incluso volverlos a hacer. Obviamente, la preparación musical o de danza ha sido desde el principio. Idealmente, todo debe hacerse con mucho tiempo antes porque hay mucho de prueba y error. Procuramos que—aunque nos salgamos del presupuesto—no llegue nada al escenario que no haya siempre sido probado.

**Gustavo:** *¿Cuál es la cualidad que más te interesa en el producto terminado: la espontaneidad, la precisión, la claridad...?*

**Claudio:** Principalmente la calidad y en eso va implícito todo lo que has enumerado. La calidad y que siga diciendo algo. En el momento en que el proyecto se mueve por su fama, es el momento de deshacerlo. Los dos proyectos anteriores los he dejado, diría, sin duda, en la cumbre, cuando ya te empiezan a pedir la obra por todas partes del mundo. La calidad siempre debe de estar. Suena chiquito o sencillote, pero es una gran cosa: mantener una calidad es siempre muy difícil.

**Gustavo:** *La promoción del espectáculo, ¿la planteas desde el inicio, te involucras?*

**Claudio:** Desde el inicio. Tengo horas silla al lado del diseñador—que es mi hermano—como nadie en la vida. Cuido todo detalle, porque es parte de lo mismo. La imagen tiene que ser una síntesis real de lo que se está haciendo. Hay un cuidado excesivo en la imagen; se han hecho también imágenes que se tiran y se vuelve a repetir. Y sé que nunca voy a poder pagar lo que corresponde por ese exhaustivo trabajo.

**Gustavo:** *La relación con la prensa, diarios y televisión, en México ¿ha sido llevadera o tortuosa?*

**Claudio:** Pues conmigo ha sido muy favorable. Me han tratado muy bien. No importa que la crítica haya sido buena o mala.

**Gustavo:** *No me refiero a la crítica, sino a la posibilidad de publicar avisos.*

**Claudio:** Abiertos a más no poder. Increíble. Tengo, de los dos proyectos anteriores, unas carpetas gruesísimas, como un directorio amarillo, con todo lo publicado. También televisión y radio.

**Gustavo:** *¿Cuál es tu relación con la crítica? ¿La lees?*

**Claudio:** Estoy pendiente de toda la crítica. Creo que hay que leer todo lo que sale de crítica, pero también sé muy bien lo que hago, cómo lo hago y por qué lo hago. No soy sordo. Considero que si ya observaron dos horas de mi discurso, tienen todo el derecho a decir lo que piensan. Sin embargo, hay que saber distinguir, por sus adjetivos, cuándo la crítica es objetiva o subjetiva. Sé leer las críticas. Por los adjetivos sabes si el crítico está dirigiendo su propia idea de puesta en escena desde su computadora o si realmente está haciendo crítica. En general, la crítica me ha tratado muy bien, y las críticas a lo que está mal las he tratado de atender cuando considero que vale la pena hacer un cambio o una corrección.

**Gustavo:** *¿Por qué crees que tradicionalmente hay más directores que directoras?*

**Claudio:** No tengo idea.

**Gustavo:** *¿Hay alguna pregunta que siempre esperaste que alguien te haga respecto de tu trabajo como director y nunca te hicieron?*

**Claudio:** No. Creo que tú te estás metiendo en terrenos que a mí me interesan: cuestiones de cómo se hace el trabajo. Creo que allí está el meollo del asunto. Las filosofías, por supuesto, son importantes, porque te guían, pero son una cuestión interna. Pero cuando tú preguntas sobre la producción, la promoción, los ensayos, me gusta, porque cuando yo hablo de mi trabajo, hablo de esas cosas. A lo mejor más adelante, cuando sea viejo, voy a hablar de las filosofías; pero todavía estoy un poco lejos, aunque tengo mis filosofías, mis creencias. Son cosas con las que me muevo.

**Gustavo:** *Es que yo pienso que las filosofías están implícitas en las metodologías de trabajo. Con todos los ejemplos que has dado—y que, obviamente, todos los participantes de estas entrevistas me han dado—se puede ver la ética del trabajo en la relación con los actores, el compromiso con tus propias búsquedas, la forma en que te relacionas con el hacer teatral, cuestiones como ésas yo siento que ni siquiera hay que preguntarlas porque salen de estas respuestas a cosas que, aparentemente, parecen menos importantes. Además, muchas veces la filosofía de un teatrista, la que enuncia como si*

*fuera su doctrina, no se corresponde con el trabajo teatral que efectivamente realiza. Resultan así ser especulaciones que no se condicen con el modo de producción, con su práctica efectiva. Por eso no he preguntado cosas como “¿Qué es el teatro para Ud.? ¿Qué quiere hacer con su teatro? ¿A qué tendencias estéticas adhiere?”. La verdad es que con las respuestas a la forma en que se trabaja, espero—y espero que también los lectores de este proyecto lo sientan igual—queda más claro cuál es la relación de cada director con el teatro. Al menos en cuanto al oficio, ya que no me he propuesto con este proyecto, con este libro, responder o intervenir en cuestiones artísticas, aunque muchas preguntas dejan vislumbrar la posición estética efectiva de cada participante. Al menos, mi más humilde pretensión es mostrar un abanico de posibilidades en el trabajo de la dirección. En primer lugar, porque de los directores tenemos su trabajo, pero no siempre su palabra; en segundo lugar, porque cada director a veces construye su prestigio y sostiene su perspectiva como si fuera la única manera de trabajar, lo que en Argentina llamamos “tener la precisa”. La idea de este proyecto es que los futuros actores y directores comprueben que no hay “precisas”, sino distintos modos de acercarse a la dirección escénica, distintos modos de resolver las múltiples cuestiones que determinan la dirección, distintas voces. Otro de los objetivos de este proyecto es que, además de promover el intercambio, se vean las relaciones de los teatristas entre sí, más allá de las diferencias en cuanto a la consistencia artística de sus espectáculos. Haciendo las entrevistas—y como supongo que comprobará el futuro lector de las mismas—se observan acuerdos tácitos, en directores que aparentemente parecen estar en desacuerdo. Y a la inversa. A nivel del oficio, del trabajo efectivo y concreto, hay como redes generacionales o referencias generales de muchos artistas que no aceptarían inmediatamente que ellos hacen casi lo mismo que los otros. O discípulos que creen responder a maestros, cuando en realidad hacen otra cosa. Y finalmente gente que trabaja en otros contextos culturales, políticos y económicos y que han resuelto estas cuestiones con estrategias artísticas y de sobrevivencia realmente asombrosas. Te agradezco enormemente esta entrevista y ahora me quedo muy expectante de El automóvil gris, que estoy seguro me va a sorprender por su calidad y por tu talento, igual o más que Monstruos y prodigios.*



## ENTREVISTA A SANDRA FELIX

*Realizada en su taller de teatro, en la ciudad de México,*

*el 7 de agosto de 2002, de 14:00 a 15:30*

Actriz, directora y maestra de actuación y dirección, nacida en la Ciudad de México en 1961. Para la Universidad de Sussex dirige *La Cantante calva* de Ionesco y *Eurídice* de J. Anouilh. Ha realizado múltiples montajes profesionales, con los que ha ganado muchos premios. Entre sus montajes profesionales destacan: *Los días felices* de Samuel Beckett, *Este paisaje de Elenas*, de Elena Garro, *Mar Blanco* de Susana Robles, *Tabasco Negro* de Víctor Hugo Rascón Banda, *Antígona* de Jean Anouilh, *Feliz Nuevo Siglo Doktor Freud*, de Sabina Berman, *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo, entre otros. Fue maestra de actuación en el *Núcleo de estudios teatrales*, en *El Taller de teatro de la Biblioteca de México*, y maestra de dirección escénica en el *Centro Cultural Helénico* y en *La Casa del Teatro*. Desde 2001 el CNCA es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

**Gustavo:** *La primera pregunta es: ¿cómo llegas a la dirección teatral?*

**Sandra:** Yo me fui a estudiar actuación a Londres. Creo que siempre me llamó mucho la dirección, porque cuando los maestros de actuación nos ponían a hacer ejercicios, me gustaba mucho ver cómo corregían a los otros compañeros, eso me interesaba mucho. Cuando acabé la carrera, me fui a vivir a Brighton—porque estaba casada, en esa época, con un matemático que estudiaba ahí—y lo que me interesó fue montar dos obras. Me compré un pequeño libro de guía de directores amateurs y empecé a dirigir: *La cantante calva*, de Ionesco y *Eurídice*, de Jean Anouilh. Me gustó muchísimo. Así, entonces empecé como autodidacta en la dirección. Después regresé a México, tratando de hacer carrera como actriz, pero en el camino tomé un curso con Ludwik Margules sobre dirección escénica y me gustó mucho más que la actuación. Me involucre más, me sentí mucho más segura de hablar de lo que quería hablar.

**Gustavo:** *En este primer proyecto que hiciste en Inglaterra o el primero que hayas hecho en México, ¿qué objetivos tenías como directora?*

**Sandra:** Mucho de lo que nos decía Margules; un objetivo importante era—es—una narración clara. Antes que nada, de lo que uno escoja como

tema o como obra, es tener una narración bien contada y ése era uno de mis objetivos primeros. También, que la obra me motive realmente a decir algo sobre mí o sobre un aspecto de lo que veo sobre el ser humano. Creo que lo que importa más que nada es si la obra te atrapa, si te enamoras de ese texto, si lo tienes como una obsesión que de día y noche estás pensando en cómo montarlo, qué quieres decir con él, si hay una alimentación de imágenes al estar leyendo esta obra, si te inspira algo; considero que son los puntos importantes para arrancar, para empezar.

**Gustavo:** *Con estos años dirigiendo y desde la perspectiva que tienes ahora, ¿cómo definirías el rol de director?*

**Sandra:** Yo pienso que debe ser alguien que agrupe, que lleve una dirección, que sea ese guía—como dice Peter Brook—que trae una lamparita encendida y que va llevando el camino, aunque ese camino sea oscuro y apenas vea uno por dónde va. Cada vez estoy más convencida que el trabajo del teatro es un trabajo grupal y que uno no sabe hasta qué momento el actor participó en parte de esa construcción creativa, hasta qué punto el escenógrafo o el músico o el director, fueron creando juntos ese espectáculo, esa obra. No se trata de imponer. Creo que estoy ya en contra de esa imposición que puede tener un director-dictador, porque uno se limita mucho más así o se vuelve muy inseguro. Lo que también es importante es la intuición que uno tenga. A mí me gusta trabajar mucho llevada por la intuición, con lo que me va provocando un ensayo. Aunque tengo análisis de lo que voy a hacer en el ensayo o un cierto sentido de lo que va a ser el ensayo, a dónde quiero llevarlo, también me dejo alimentar por lo que me den los actores, por lo que suceda en el momento, por lo que también sugiera el diseñador de vestuario o el escenógrafo. Creo que es un trabajo de equipo y un trabajo de seducción. Si uno seduce a su grupo, ese grupo va a participar más y a ser más creativo, va a poder aportar más. Entre más lo limite uno, entre más se vuelva egoísta, menos frutos va a dar.

**Gustavo:** *¿Crees—sea porque la crítica ya lo ha dicho o el público lo ha comentado—que tienes ya una marca de estilo, una impronta personal en lo que haces?*

**Sandra:** A veces he oído comentarios que dicen “esto es como lo que tú haces” o “éste es tu estilo” o “esto lo haría Sandra Félix”. Sí, lo he escuchado y creo que muchos años me dediqué al teatro íntimo o intimista, que le llaman, o teatro poético, que es el que más me gusta.

Manejo mucho las cosas sutiles, en detalle, más que cosas demasiado explosivas o violentas—quizás es un trabajo de filigrana, un trabajo minucioso, y creo que ahí hay algo de lo que yo hago.

**Gustavo:** *Desde tu perspectiva también actual, ¿cuál consideras que fue tu mejor puesta? No me refiero al impacto en el público o por su éxito, sino para ti en tanto que esa puesta te desafió, te resistió, en la que pusiste más empeño, la que te planteó más dificultades y luego saliste a flote. ¿Cuál fue ese proyecto?*

**Sandra:** De los proyectos que he hecho donde trabajé más cosas y que me conmovieron más, está *Polvo de mariposas*, una adaptación de la novela *Las olas*, de Virginia Woolf. El proyecto empieza por el reto de cómo adaptar esta novela, de las olas del pensamiento—seis monólogos que se van intercalando en una polifonía a través de las voces de seis personajes—cómo empezar desde esa adaptación del texto literario a la puesta en escena y cómo irlo creando en el escenario. También estaba lo que decía la obra, que a mí me gustaba mucho, la amistad y el paso del tiempo. Es la obra que más me marcó. También *Este paisaje de Elenas*, tres obras de Elena Garro entrelazadas: *Andarse por las ramas*, *La señora en su balcón* y *Un bogar sólido*, que hice con mis alumnos del Núcleo de Estudios Teatrales. Allí me empecé a expresar como artista y me di a conocer como directora.

**Gustavo:** *¿Y cuál fue, desde esta misma perspectiva, en este mismo sentido, tu peor puesta?*

**Sandra:** De las obras con las que he tenido más conflicto, fue una obra de Edward Albee, que se llama *Tres mujeres altas*, *Three Tall Women*; ahí sufrí mucho, muchísimo, porque estaba demasiado involucrado Albee, el autor, y la primera actriz que era Carmen Montejó, que es una actriz muy conocida. No pude hacer todo lo que hubiera querido, porque había el peso de estas dos figuras, que acabaron imponiéndose, entonces ni el montaje fue lo que yo hubiera querido ni la dirección tampoco. Fue hace varios años—seis años o algo así—me faltaba más experiencia; fue una obra en la que no tuve control ni pude hablar con mi lenguaje.

**Gustavo:** *¿Qué arte ha influido más en tu trabajo? ¿Sientes que influye la pintura, la música, la arquitectura, la danza?*

**Sandra:** Mucho del cine. Creo que mi generación vio mucho cine y su forma de hablar es con imágenes cinematográficas. Pero por supuesto también la pintura, la música y el mismo teatro, observando las grandes

puestas en escena de otros, como Kantor o como Margules o Julio Castillo, gente así. También uno se retroalimenta con lo que ha visto en los festivales, pero creo que el cine nos da algo especial. A mí me dio algo especial.

**Gustavo:** *¿Qué directores te interesan—sea por sus espectáculos o por sus enseñanzas—tanto a nivel nacional, como a nivel regional latinoamericano y a nivel internacional?*

**Sandra:** Peter Brook tiene una visión muy clara del teatro. Tadeusz Kantor. Visualmente, Julie Taymor, aunque no he visto su teatro más que en un libro y en una película. A nivel nacional me interesa el trabajo de Margules, de Julio Castillo y de Tavira, como maestros de la generación anterior. Como contemporáneos admiro a Martín Acosta. Había otro que se nos desapareció un poco del panorama: me refiero a José Acosta. Jorge Vargas me interesa también. Uno se deja llevar por sus maestros. Por ejemplo, a mí, en México, me marcaron mucho Margules y también Tavira. Margules en esto—como ya te dije—de la narración clara, precisa, y saber de qué quiero hablar, qué quiero decir a través de mi puesta en escena, profundizar en el análisis de la obra. De Tavira, por ejemplo, lo que a mí me ha marcado es volver a lo espiritual en el teatro, que no es nada más la obra de teatro inmediata la que hay que hacer, sino cambiar al espectador, por qué hacemos teatro, qué nos llena, que nos hace a nosotros como seres humanos. Eso es lo interesante de estas vacas sagradas, de estas personas que realmente conducen y le vuelven a uno a las preguntas básicas del por qué hace las cosas, cuestionarse más internamente, eso es bueno, eso es válido. Sí, más o menos ésas serían mis referencias. Y de cine, Kislowsky, por ejemplo, me interesa y también Tarkovski.

**Gustavo:** *¿Hay alguna obra que siempre quisiste dirigir y que, por motivos diversos, nunca pudiste hacerlo?*

**Sandra:** Hay varias de las grandes obras universales que me gustaría dirigir como *El Rey Lear*, *La muerte de un viajante*, *La señorita Julia*, *Esperando a Godoy*. Es cuestión de tiempo y de valentía para llegar a hacerlo.

**Gustavo:** *¿Escribes teatro también?*

**Sandra:** No, no escribo. Lo único que he hecho ha sido la adaptación de *Las Olas* y lo hice en conjunto con Ana Perusquía, una dramaturga.

**Gustavo:** *¿Has dirigido y actuado en una misma obra?*

**Sandra:** No, no me gusta eso. Lo hice una vez, pero ya estaba hecho el montaje; fue en *Este paisaje de Elenas* para sustituir a una actriz. No me parece lo más sensato que un director trabaje en su propio montaje, porque no puedes tener la visión completa del universo que está creándose.

**Gustavo:** *¿Has dirigido un clásico?*

**Sandra:** Lo más cercano a un clásico que he dirigido es *Antígona*, de Jean Anouilh, que está basado en un clásico pero—como sabes—Anouilh lo transfirió a otra época con preocupaciones existencialistas.

**Gustavo:** *En este caso, ¿cuál fue tu aproximación? Me interesa sobre todo conocer tu perspectiva sobre el uso de las traducciones. ¿Controlas mucho la traducción, la adaptas y, en cuanto al texto, lo respetas, lo cortas?*

**Sandra:** Eso hago bastante ahora, ya me atrevo. Antes era muy obediente de seguir el texto tal cual, pero entre más pasa el tiempo, creo que uno puede tener más las herramientas de poder hacer cortes, de poder corregir traducciones cuando es necesario. Hay que tener una libertad como director, sabes que el texto tiene que estar vivo, hay que tener un criterio para poder adaptar y corregir.

**Gustavo:** *Hay cosas, además, que hoy, como el mundo ha cambiado, ya se pueden transferir a otros lenguajes, como la luz.*

**Sandra:** Se puede transferir a una imagen. En esos casos se puede evitar alguna parte de texto.

**Gustavo:** *¿Has dirigido cine o televisión?*

**Sandra:** No, nunca. Me gustaría dirigir cine pero no soy muy buena fotógrafa desgraciadamente, aunque es un sueño que quisiera realizar alguna vez.

**Gustavo:** *¿Qué es lo que más te gusta y qué es lo que menos te gusta del trabajo del director?*

**Sandra:** Lo que más me gusta es descifrar universos. Como directora me gusta mucho descifrar el universo de la obra de teatro, del dramaturgo, por qué escribió esa obra. Descifrar, también, el universo de los actores, con sus personajes; el de los diseñadores, con lo que el texto los motivó,

mi propio universo hacia esa obra, lo que descubro al ir montándola. Entonces, ese descifrar el mundo que está contenido o el que va a surgir de ese texto, eso es lo que me fascina de la dirección. Y trabajar en equipo también. Lo que más me disgusta es, los últimos días antes del estreno, que uno se vuelve muy vulnerable. El director es el que más necesita apoyo y el que tiene que resistir porque vienen los problemas tanto prácticos, técnicos, como las historias de todos, de los actores, y uno está muy frágil. Está más vulnerable que los demás porque él es el que está firmando finalmente ese trabajo y es el responsable de ese resultado total. Esa parte es la que siempre que sucede me agobia mucho.

**Gustavo:** *En cuanto al espectador, supongo que ya hay un grupo de espectadores que van a ver tus espectáculos, que son tus espectadores, y otros que irán ingresando. ¿Qué crees que ese espectador espera de ti?*

**Sandra:** A mí me han dicho que escojo textos interesantes, y eso es como un buen mérito. Creo que lo que esperarían sería que el texto les diga algo, que de alguna manera les provoque hacer una reflexión sobre el comportamiento humano, les dé algo, quizá abrir una parte emotiva, una parte de ternura también. Creo que es lo que esperaría un espectador.

**Gustavo:** *La figura del espectador, en el proceso de puesta en escena, ¿juega un rol en tu trabajo, piensas en ese espectador, te importa, no te importa?*

**Sandra:** El espectador me importa mucho, muchísimo. Muchas veces trato de dirigir pensando que yo soy una espectadora, porque también uno tiene el peligro de consentirse a uno mismo, por ejemplo, cuando uno dice: “bueno, va bien, no se oye muy bien al actor, pero...” y ahí me consiento. No, yo pienso que hay que pensar siempre en el espectador. Cuando yo leo la obra pienso, primero, en mí, si me llegó muchísimo este texto, si va a decir mucho a la gente este texto; si a mí me dijo algo y me conmovió, me hizo reír o me molestó, seguramente a otra persona le va a suceder algo así. Yo creo que hay que pensar mucho en el espectador. Hay cierto tipo de directores que piensan que no hay que pensar en el espectador, pero no es mi caso; yo, al contrario, creo que hay que pensar en un espectador inteligente, en decirle lo más posible a alguien—aunque sea una sola persona del público—algo que pueda cambiarle su pensamiento, hacerlo mejor ser humano, que le mueva algo.

**Gustavo:** *¿Tus proyectos están orientados a instruir, adoctrinar, iluminar, alienar, impactar...? ¿Qué es lo que más buscas tú con la puesta?*

**Sandra:** Pues no sé, a lo mejor la palabra sería “conmover” o hacer reflexionar algo sobre la condición humana. Lo ideal—no sé si yo lo he podido lograr—sería que cuando el espectador sale de la sala de teatro algo le haya cambiado la vida, su forma de ver el mundo, que su punto de vista haya crecido o se haya retractado o por lo menos lo haga cuestionarse algo nuevo. Que salga diferente.

**Gustavo:** *Cuando vas a otra sala que no es la que originalmente alojó al proyecto, sea a un festival o a una sala de provincia, ¿cómo enfrentas ese proceso? ¿Tienes exigencias muy grandes o exigencias básicas o mínimas, o ninguna exigencia y vas y llegas y adaptas la obra a lo que haya?*

**Sandra:** Trato de tener exigencias. Me baso, me apoyo en mi escenógrafo, que casi siempre es Philippe Amand y que, además, es mi esposo—ahí me veo muy femenina—porque él tiene mucho rigor. Creo que el que tiene que tener mucho rigor justamente es el escenógrafo y el iluminador. Conoce mucho mejor el espacio escénico y sabe hablar en cuanto a planos constructivos, en cuanto a tamaños y proporciones de escenarios. Es vital que uno no traicione su propio montaje metiendo una obra que no va en un lugar, o en una sala demasiado grande cuando es una obra íntima, o si era en un espacio alternativo meterla a un espacio italiano que a lo mejor no va. Hay que tener mucho cuidado. La obra sobre Freud iba a ir al Festival de Cádiz, el año pasado y no iba a poder ir el escenógrafo; a mí ya me estaba preocupando eso, por un lado, y por otro lado era Ricardo Blume, el actor, que se había enfermado y querían que yo lo substituyera. Pero yo me negué, no puedo llevar algo así. Tiene que ser el actor que era, el que sostiene la obra.

**Gustavo:** *¿Te has planteado, por ejemplo, para este caso de la obra sobre Freud, algún tipo de cambio en la puesta en función del público de Cádiz? En Cádiz, me ha pasado de ver obras que han tenido gran éxito en sus países y luego, cuando se presentan en el festival, se produce una situación extraña. No voy a dar nombres, pero algunos teatristas se han llevado una sorpresa desagradable. En el festival, obviamente, hay un público de gente de teatro, que son los que están afectados al festival; pero también está el público de Cádiz, con sus críticos, sus diarios, y ellos tienen otra recepción. ¿Eso te ha preocupado en algún momento?*

**Sandra:** Sí. No en mi caso particular, pero he escuchado otras obras que tienen un significado en México y que en otro país no significan nada o

que en Suramérica sí significan, pero algo distinto. La obra *Polvo de mariposas*, que llevamos a Francia el año pasado, quedó muy bien allá porque finalmente es una problemática europea también: la visión del paso del tiempo, de la amistad y todo esto íntimo como una preocupación impresionista, digamos, conmovió mucho a la gente allá. Y aquí en México también conmovió, pero había un grupo de gente que decía que eso estaba muy alejado de México. ¿Por qué? Lo cierto es que las gentes de Europa parece que se identificaron más. Uno a veces tiene temor de que otros públicos no lleguen a ciertos textos porque sea una temática más nacional o más local. En general, si uno monta una obra trascendentemente universal, debería llegar a todos lados; pero a veces puede limitar el hecho de que en Latinoamérica uno hable español, pero tenga otras palabras; los argentinos, los peruanos, por ejemplo, se expresan de otra forma y puede ser que eso separe.

**Gustavo:** *¿Has dirigido la misma obra en dos momentos distintos de tu vida? alguna obra que hayas dirigido en distintas condiciones, con distintos elencos. ¿Hiciste cambios en la puesta?*

**Sandra:** En este momento no recuerdo, creo que no. Lo he intentado alguna vez y no me funcionó y no la monté; se trataba de la obra *Este paisaje de Elenas*; la iba montar de nuevo con otro grupo y no funcionó. Siempre he montado diferentes obras.

**Gustavo:** *El productor, la figura del productor, ¿cómo es tu relación con la producción? ¿Has trabajado con producción privada, producción oficial?*

**Sandra:** Con ambas. He trabajado con producción oficial. Sí, en *Tres mujeres altas* era una coproducción individual con una compañía grande que es Ocesa, pero también había una coproducción del gobierno de México. En México hay mucha coproducción del gobierno, hay mucho apoyo. Es pequeño, pero hay mucho apoyo. Casi todo lo que hemos hecho es así. A través de co-inversiones del FONCA, Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes, o del IMSS, Instituto Mexicano del Seguro Social. Teatro escolar, por ejemplo, he hecho bastante también con el IMSS y el INBA. La UNAM también me ha apoyado. Productores privados, ahora con *Felíz Nuevo Siglo Dr. Freud*, con Carlos López, aunque también tuvo apoyo del INBA y de la UNAM. Entonces se vuelven más bien coproducciones. No he trabajado casi con un productor privado que sólo sea privado.

**Gustavo:** *¿Tienes tus exigencias mínimas con la producción?*

**Sandra:** Sí. Hay exigencias: que la producción tenga buena calidad. A veces los productores privados o a veces ciertos productores pueden preocuparse más por la taquilla que por el espectáculo en sí. Tratan así de abaratar costos en todo en vez de plantearse una buena producción. Y yo trato siempre de luchar para que la producción tenga calidad—la escenografía, la iluminación, el vestuario, la música—que no se abarate en ese sentido y, además, que el elenco lo pueda escoger yo, es decir, que no se empiece a abaratar en ese sentido tampoco. Tengo una exigencia mínima porque el teatro es un trabajo visual y auditivo que necesita estar bien presentado.

**Gustavo:** *¿Trabajas con fechas fijas de estreno?*

**Sandra:** En general sí, pero casi nunca las llego a cumplir. En México siempre posponemos un mes o dos.

**Gustavo:** *El día del estreno, ¿vas al estreno, te involucras mucho o simplemente no vas?*

**Sandra:** Sí voy, cómo no. Voy pero me siento en el público. Muchos directores se van allá atrás con los actores y se esconden allí. Yo no. Quiero ver qué está pasando con el público: cómo están recibiendo la obra, en qué momento se aburrieron, dónde tosieron, dónde se quedaron callados y, claro, lo sufro, estoy con gran pánico de ver que todo esté funcionando, pero prefiero estar en la sala.

**Gustavo:** *Después del estreno, ¿te desentiendes del proyecto o vas reajustando en función de los comentarios de la crítica, de tus propias perspectivas?*

**Sandra:** Sí, yo voy, pero no a todas las funciones. Quizá voy una vez a la semana, a veces cada dos semanas, tomo notas, corrijo cuestiones de actuación, de dirección, hemos llegado a hacer ciertos cambios, inclusive en escenas. Yo trato y procuro que sea algo vivo, que uno no se conforme con lo que hizo el día del estreno. Si se puede mejorar, trato de seguir corrigiendo, en la medida de lo posible, tampoco hacerle alteraciones completas, pero sí estar revisándolo.

**Gustavo:** *¿Cómo llega la obra a tus manos? ¿Es algo que eliges tú o trabajas por encargo?*

**Sandra:** De todo ha habido. Ha habido que llega a mis manos porque alguien me la recomendó y digo “ésta es la obra que tengo que montar” y ya no me separo de ella; o por un encargo. He tenido encargos en teatro escolar, pero trato de escoger yo mis obras. Hay en México un programa muy importante de teatro escolar para llevar a las escuelas y que se hace mucho en los estados. Me han invitado tres veces y yo trato de escoger mis propios textos. Hay unos encargos que son simplemente encargos y los hago tratando de hacerlo bien, por oficio, y hay otros que son encargos muy agradables. La de *Feliz Nuevo Siglo* me lo propuso Sabina Berman y me encantó. Ella me lo propuso y ella fue la que llevó la producción. Y otros son textos que yo voy buscando a medida que pasa el tiempo y ahí creo que es muy importante estar leyendo obras y ver con cuál uno se identifica.

**Gustavo:** *Cuando trabajas, como en el caso de Sabina o con otro autor contemporáneo, vivo y que está en México, ¿te interesa la presencia del dramaturgo en los ensayos o prefieres que no vaya?*

**Sandra:** He trabajado con textos contemporáneos y no había invitado al autor, hasta que trabajé ahora con Sabina. Me pareció muy interesante al principio, porque ella sabía mucho de psicoanálisis—había sido psicóloga—y podía corregir cosas que oía en las lecturas, cosas que sobraban de su texto, que no se oían bien. Le podíamos hacer sugerencias inclusive, por ejemplo, que esta frase la sentimos un poco extraña y cosas así. Eso fue muy bueno. Lo que es difícil después es cuando uno ya tiene su puesta en escena o está creando la puesta en escena ya en el escenario. Ahí creo que hay que ser más cuidadoso, es más difícil trabajar con el autor, porque él tiene su punto de vista, él también tiene una puesta en su cabeza. Ahí puede haber un problema, que de hecho tuvimos un pequeño problema con Sabina acerca de los oscuros. Ella, en su texto, cada vez que acababa una escena, escribía “oscuro”; eran como veinte oscuros y en mi trabajo con el escenógrafo la decisión había sido no hacer oscuros, sino ver cómo enlazar las escenas. Sólo tenemos dos oscuros en toda la obra. Y las enlazamos con música y con movimientos de escenografía. Ahí hubo una discusión con Sabina porque ella pensaba que esos enlaces estaban deteniendo la acción dramática; pero nosotros le decíamos que los oscuros también iban a detener la acción dramática. Había una discusión y además ya se había montado la escenografía, ya se habían hecho los enlaces musicales con el músico. Ahí es donde el autor tendría que tener

una cierta prudencia, cuando ya se va encaminando un montaje. No es que uno, además, tenga todo planeado en ese montaje, sino que va surgiendo con ese músico, que sugiere aquí y acá, y el actor también sugiere “voy a salir de escena así o de otra manera”. Es un trabajo en el que se van entramando muchos aportes, entonces es muy difícil que venga una autora a decir “no, yo no me lo imaginé así”. Sin embargo, creo que es valioso trabajar con el dramaturgo, en lo posible. Casi no lo había hecho antes.

**Gustavo:** *¿Cuál es el origen de una puesta? Cuando lees el texto, ¿tienes una imagen, o bien una concepción del espacio o piensas en cierta tecnología...?*

**Sandra:** Muchas veces es una imagen. Me acerca una imagen. Puede ser cómo me lo imagino en un escenario, o puede haber una imagen personal. O sea, estoy leyendo un texto y me identifiqué en algo y me da una imagen personal de mi vida anterior, de mis recuerdos, o también una imagen nueva, que la visualizo en ese momento. Esos son mis puntos de partida. La imagen, una imagen creativa o una imagen personal y también una identificación con la forma de hablar, del lenguaje escrito. Al oírlo me identifico, me suena familiar, no me suena lejano.

**Gustavo:** *¿Tienes algún tipo de tarea que haces antes de iniciar los ensayos?*

**Sandra:** Depende de la obra. Una que me gustó mucho fue *Polvo de mariposas*, que como es una obra poética de Virginia Woolf, y su lenguaje es muy como olas que van avanzando, una sensación poética. Lo que hacíamos era algo que se llamaba “calentamiento poético”, que nos funcionó muy bien. Consistía en que cada quien escogía un poema de algún otro autor, un poema de un poeta, que se ubicara en la escena que íbamos a hacer y, entonces, primero hacíamos esa lectura de ese calentamiento poético, emotivo, y después ya empezábamos a hacer la lectura. Ese fue un tipo de calentamiento que no había hecho antes. En otros casos, la preparación puede ser simplemente relajarse, concentrarse, hacer algunos juegos, quizá de improvisación a veces para introducir a la escena. Hay directores que empiezan más con el trabajo de mesa, otros más con improvisación. Yo trabajo más mesa, pero también le doy mucha importancia al trabajo escénico.

**Gustavo:** *¿Les comunicas a tus actores desde el comienzo cuáles son tus objetivos con la puesta o prefieres esperar?*

**Sandra:** A veces comunico más o menos lo que mi propuesta es, cómo visualizo la obra o qué tono quiero darle. Sí, lo manifiesto. Y también es un poco el irlo descubriendo juntos, porque a veces uno no sabe adónde va a ir una obra. A veces queda más claro por el tono de la obra, pero a veces no. De todos modos, trato de manifestarles hacia dónde quiero ir más o menos.

**Gustavo:** *Hay lo que he denominado, a los efectos de estas entrevistas, “escenas problemáticas: es decir, una escena que no te sugiere nada o que, por el contrario, tiene tantas maneras de ser montada que no se sabe qué hacer. ¿Te ha pasado eso?*

**Sandra:** Sí, bastante. En *El alma buena de Sezuan* de Bertolt Brecht tenía una escena que no podía resolver, porque algo me pasaba con esa escena que a veces me daba más ideas y otras no me gustaba mucho. Quería cortar textos, cosas así. Hay escenas problemáticas en las que uno se cierra. A veces es mejor pedir una sugerencia; ser humilde y decirle al asistente de dirección—que también es un colaborador—o tratar que los actores hagan una improvisación, incluso preguntarle al escenógrafo o a alguien cómo harían esto. Porque uno a veces se aturde y se empantana con una escena. En esos casos, trato más bien de seguir con las otras escenas y luego regresar a la escena problema.

**Gustavo:** *¿Cuándo consideras que una escena está terminada?*

**Sandra:** Cuando siento que hay una armonía en esa escena, cuando todo va desarrollándose con lógica y con magia. Considero que ya se acabó una escena cuando se desencadena con naturalidad, que tiene como un brillo propio y que uno no se aburre, como diría Peter Brook. Que no está bostezando uno mismo.

**Gustavo:** *¿Cómo seleccionas tu elenco?*

**Sandra:** Cuando leo la obra me voy imaginando quién podría ser la persona adecuada. Muchas veces cambio de opinión sobre la marcha. A medida que pasa el tiempo, trato poco a poco de tener—especialmente en las obras profesionales desde luego—lo que llamamos una “cabeza de reparto”, alguien sólido, una persona sólida. En el caso de *Freud*, pues, es Ricardo Blume, es decir, que haya un actor muy sólido o una actriz muy sólida y también las referencias que voy teniendo de ir viendo montajes donde hay actores que me han llamado mucho la atención, que me han atrapado, o jóvenes actores que he visto en escuelas de teatro, en sus

montajes, que sienta que me puedo identificar con ellos, que me voy a llevar bien con ellos también, que no van a ser personas con carácter antipático. También, muchas veces por intuición. A veces uno se equivoca y tiene que decir “este actor no era el que quería” y entonces tener el valor de hacerlo renunciar, porque también uno tiene esa responsabilidad; al haber hecho un *miscast*, pues la responsabilidad es del director si escogió mal a su actor.

**Gustavo:** *En los ensayos, durante el proceso de trabajo, ¿la relación que tienes con los actores es igual a la que tienes con las actrices, o hay diferencias?*

**Sandra:** ¿Diferencias? No me había puesto a pensar en eso. Me puedo identificar tanto con actores como con actrices. A veces por la edad, puede ser que tenga más respeto o una distancia o por el mismo carácter del actor, ya que hay gente más cálida, gente más fría o más tímida. Pero no me había puesto a pensar en eso; quizá, claro, se acerca uno más o tiene más cercanía con las mujeres, porque es el mismo sexo; pero otras veces puede ser que uno se acerque más a un hombre, que le tenga más confianza.

**Gustavo:** *¿Hay una cualidad que el actor debe tener sin la cual tú no podrías trabajar con él?*

**Sandra:** Sí, la sensibilidad, tiene que tener sensibilidad. Hay unos actores que son unas piedras y es difícil trabajar con piedras. Puede ser que haya actores que en dos o tres ensayos pueden entender muy rápido qué quiere uno y hay otros que se van a tardar un proceso de dos o tres meses en sacar un personaje. Eso no quiere decir que sean piedras, simplemente, les va a costar más trabajo o tienen un proceso más lento, poco a poco lo van a ir sacando. Pero creo que para mí es importante la sensibilidad. Si hay un actor que no tiene esa disposición, o que es como una persona desafinada que está haciendo la música, una persona que no tiene el mínimo de sensibilidad para entender una obra o comprender un personaje, ¿pues ya uno qué puede hacer?

**Gustavo:** *¿Hay alguna escuela o metodología de formación actoral con la que te sientes más familiarizada? Por ejemplo, con actores que vengan del método de Stanislavski o de la danza.*

**Sandra:** Sí, con Stanislavski me identifico más, con ese tipo de actores. Me gustan los actores que pueden trabajar forma y fondo, porque también

puede haber un tipo de actor muy intenso que viniera de la escuela de Stanislavsky, pero que no tiene una técnica formal: puede tener quizá una pobreza en su forma de hablar o el manejo corporal, que tenga mucha intención emotiva pero no tenga un trabajo técnico o físico. Me gusta la gente que se va involucrando, interpretando un papel poco a poco, con cuidado, sin hacerlo grandilocuente, ni exteriorizado, ni como una chamba. Me gusta trabajar con alguien que puede tener una eficacia, que tenga una destreza, que no se ahogue en las emociones, también me parece interesante. Me interesa gente sensible e inteligente, que tenga una convicción a la obra de teatro que se va a hacer, que tenga algo que decir. No nada más en cuanto a técnica actoral, sino que sean actores comprometidos con el teatro, con lo que el teatro va a decirnos, y no gente muy comercial que están viendo el teatro como un trampolín para su vanidad o su nombre u otras cosas.

**Gustavo:** *¿Has trabajado con la metodología de la creación colectiva?*

**Sandra:** Eso no lo he trabajado y creo que me daría mucho miedo, creo que sería una pérdida de tiempo. Me da flojera pensar así. No lo he hecho y hay gente que lo ha hecho muy bien pero yo no, prefiero trabajar a través de un texto.

**Gustavo:** *La disciplina, ¿tiene un rol muy grande en tu proceso?*

**Sandra:** No soy una persona muy estricta, pero sí me gusta trabajar en orden, procurar que los ensayos estén a tiempo, tratar de tener un orden en relación a cuánto trabajo de mesa se va a hacer, cuánto tiempo se va a hacer trabajo de trazo, cuánto tiempo se van a hacer ciertas improvisaciones, tener claridad en el trabajo. En qué momento trabajar con los diseñadores, en qué momento buscar producción. Tener un orden, porque de lo contrario es muy caótico, aunque uno acaba siendo a veces muy caótico. En general, tratar de tener orden.

**Gustavo:** *¿Eres el tipo de directora que se sienta en la platea o sube al escenario o se queda siempre arriba del escenario?*

**Sandra:** Cuando empezaba, como era actriz, me subía mucho al escenario a decirles cómo hacer los movimientos y después, poco a poco, me empecé a dar cuenta que eso no funcionaba; creo que no funciona en realidad. Procuo sentarme más del lado del espectador y cuando es necesario ir al escenario, desde luego voy, pero no para que me imiten.

Esto es algo que no debe ser, esa sensación de que te imiten. A veces sí, uno tiene que decir “quiero que te sientes así”, pero solamente cuando quiero ser muy específica. En general, trato de no estar tan metida dentro del escenario sino trabajar desde afuera..

**Gustavo:** *Al asistente de dirección ¿qué rol le asignas?*

**Sandra:** En general he trabajado con gente muy joven como asistentes de dirección y me han tocado diferentes tipos de asistentes. Por ejemplo, la última vez que trabajé en *El alma buena de Sezúán*, fue un joven estudiante de dirección de la facultad de la UNAM. Eso es interesante porque es alguien muy involucrado tanto en la actuación como en la dirección, a quien puedo decirle: “Oye, ¿cómo vez esta escena, qué haremos?” Alguien de quien puedo oír su comentario como director. En otras ocasiones he tenido asistentes de dirección que, como Fabiola Rivera en *Freud*, se involucraban más en cuestiones técnicas. Ella misma no era tanto una ayuda en la creatividad como más en su trabajo organizativo, por ejemplo muy ordenada en hacer los llamados de actores, en ver que estuviera su utilería, en los movimientos de tramoya, es decir, más una asistente en cuanto a la cuestión técnica, mecánica, de la obra, lo que resulta muy útil. Hay diferentes tipos de asistentes de dirección. Lo que menos me interesa es que me traigan el café y los cigarros; es algo muy cómodo, pero no es lo que me interesa. Me interesa que haya otro ojo ahí, observando y viendo mis errores también.

**Gustavo:** *¿Trabajas en general con el diseño de la sala a la italiana o te gusta experimentar mucho construyendo otro tipo de espacio o relaciones con los espectadores?*

**Sandra:** En general he trabajado a la italiana. En este Foro que es de los alumnos, es un formato alargado, rectángulo, pero pues frontal. Casi siempre ha sido frontal; casi no he trabajado circular y alternativo lo he hecho poco. En *Este paisaje de Elenas* fue de alguna manera alternativo, porque era el pasillo que conducía de los camerinos al escenario. La obra se desarrollaba no en el escenario, sino que era un pasillo largo, en plano de profundidad larga, que produce imágenes muy curiosas, justamente muy cinematográficas. Teatro callejero no he hecho, así como hacer teatro en una alberca o en algún lugar así, tampoco. No lo he hecho aunque me gustaría, no lo descarto, pero me he dedicado más al teatro cubierto, digamos.

**Gustavo:** *La promoción, ¿es algo que controlas mucho, te importa o lo dejas directamente que la producción se encargue?*

**Sandra:** Dejo que la producción se encargue. Admiro a gente como Carlos López y Sabina, por ejemplo en *Freud*, que son muy buenos para la promoción, excelentes. Cuando lo he tenido que hacer por mi lado, cuando yo estoy más metida en producción o tengo que ser más responsable en mi proyecto, pues trato de buscar entrevistas en radio y todas estas cosas, pero no soy muy buena. En este sentido, creo que Claudio Kuri es muy bueno; hay gente muy talentosa. Admiro eso, porque creo que es importantísimo.

**Gustavo:** *En general los medios, en México, la prensa, la televisión, ¿son más o menos favorables o hay que pelearlos mucho para conseguir un espacio?*

**Sandra:** No, yo creo que son favorables. Lo único es que hay que pagar por ellos. Hay que haber prevenido un buen dinero para promoción y ser una buena persona de relaciones públicas. Creo que no es tan difícil conseguir entrevistas ni ingeniárselas para esas cosas. Yo creo que es nada más la habilidad, el interés y la paciencia de hacerlo y tener una buena relación pública.

**Gustavo:** *¿Cuál es tu relación con la crítica: te importa, simplemente la lees?*

**Sandra:** Cuando empezaba me importaba mucho. Creo que a uno le importa mucho qué van a decir de uno, cómo lo ven, qué dijeron. Me sigue importando pero, realmente, cada vez menos; y cada vez menos la leo, aunque cuando la leo le pongo atención. Puede darme coraje una crítica, pero en el fondo digo: “algo tiene que tener de razón esta persona”. Entonces lo tomo en cuenta. O cuando me alaban mucho, pues me da mucho gusto también. Hay que tener un criterio para oír las críticas, para tomar lo bueno de esas críticas o una enseñanza de esas críticas. Hay críticos que son muy agresivos, de repente son muy vulgares, muy negativos. También tener cuidado, porque uno va haciendo su carrera y también lo que importa es qué ha sucedido con el público en general, o cuando acaba una obra, si uno ve la sonrisa de un espectador, que le gustó la obra verdaderamente o, en cambio, un bostezo o una cara de frialdad. Hay muchísimo más de crítica allí, en la cara del espectador, y uno tiene que ir aprendiendo a ver eso. Cada vez creo que las leo menos. Lo importante es el público en general, lo que va pasando, lo que va uno

madurando, lo que oye de los comentarios de otras personas del medio y no esa dependencia de la crítica.

**Gustavo:** *¿Por qué crees que hay más directores que directoras?*

**Sandra:** No sé, pero creo que cada vez más hay directoras y creo que es un asunto de vocación. No sé si es un asunto de machismo y ese tipo de cosas, porque muchas veces nos entrevistan—a mí me han entrevistado algunas veces así: mujeres directoras o las mujeres en el teatro, las mujeres en el arte—y eso está bien, pero al mismo tiempo a uno lo segregan así, se vuelve una cuestión feminista o se vuelve una cuestión anti-machista, y creo ya me estoy cansando un poco de esta cuestión. Claro, pasa todavía que la mujer se debe liberar más, que hay ciertas discriminaciones que puede tener, pero creo que es cuestión de vocación. Ahora hay más escenógrafas también, más mujeres que hacen iluminación, más productoras. Creo que es un gusto, algo que se va generando.

**Gustavo:** *Me olvidé de hacerte una pregunta que tiene más que ver con el panorama del teatro mexicano y no con algo directamente ligado a tu trabajo. ¿Crees que en la conformación de los elencos, en la selección de obras u otros problemas de producción, hay discriminación racial, sexual, religiosa, social, política?*

**Sandra:** ¿En el teatro? No lo sé. Depende; yo creo que el teatro se va haciendo con grupos. De repente uno acaba actuando en un grupo de una generación, entonces yo no sé si nosotros discriminamos a otros u otros nos discriminan a nosotros. Normalmente hay un pleito entre el teatro comercial y el teatro de búsqueda, por decirlo de alguna manera, o un teatro universitario y que hay cierto prejuicio a la gente que hace un teatro comercial como inmediato al espectador. Ahí hay como unos prejuicios que nos hacemos unos a los otros, o los del teatro comercial diciendo que son demasiado intelectuales o muy oscuros en esa obra. Creo que ahí hay algo, una lucha por lo menos de cierta discriminación de unos a otros. Puede ser que también haya cierta discriminación por lo socioeconómico o por el nivel cultural y haya grupos más marginados. No sé, teatristas que están en barrios más bajos y que se sienten más marginados que otros que tienen más facilidad de estar en los teatros del INBA o de la UNAM o de otros teatros, puede haber algo de eso. Pero no sé qué tan marcado lo tenemos, no me he puesto a pensar tanto en si marginamos finalmente. Por ejemplo, en cuanto a los actores sí hay una cierta marginación si son

morenos o blancos. Es muy curioso, en la televisión no hay morenos o los morenos siempre hacen de sirvientes. Y en el cine es al revés, por lo menos el cine extranjero o que imita al cine extranjero, la búsqueda de actores muy morenos porque son más interesantes o porque son más adecuados para el cine gringo que se hace aquí o el cine mexicano muy mexicano, entonces prefieren a un actor más de barrio, que una gente de clase alta. Sí, hay ese juego.

**Gustavo:** *Y finalmente, ¿hay alguna pregunta que alguna vez has deseado que te hagan y que nunca te la han hecho, en relación al rol del director?*

**Sandra:** Esto es como una puerta para que yo no me queje nunca de que no me hiciste *mi* pregunta. (*Risas.*) No, la verdad es que las preguntas que me hiciste apuntan a cómo uno dirige y la forma en que uno tiene de expresar.

**Gustavo:** *Yo te agradezco mucho que me hayas dado esta entrevista y ha sido un placer haberte conocido y haber conversado con vos.*

## ENTREVISTA A LUDWIK MARGULES Y A RODOLFO OBREGON

*Realizada en su Escuela EL Foro / Teatro Contemporáneo,  
en la Ciudad de México, el 7 de agosto de 2002, 18:00 a 19:15*

Ludwik Margules es director y maestro; nació en Polonia en 1933 y desde 1957 reside en México. Dirigió innumerables puestas en escena. Entre las más destacadas se hallan *A puerta cerrada*, de Jean P. Sartre; *La estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, *La trágica historia del doctor Fausto*, de Marlowe, *Severa vigilancia*, de Jean Genet; *Ricardo III*, de W. Shakespeare y *Strip-Tease*, de Slodimir Mrozek. También ha dirigido las óperas *The Rake's Progress*, de Auden y Stravinsky y *Fausto*, de Gounod, entre otras. Ha dirigido también teleteatros y ha sido conductor del programa *La cultura y la ciencia en México*. Ha realizado trabajos de dirección cinematográfica, radioteatros y ha escrito crítica y ensayos teatrales. Es traductor de las obras *El tío Vania*, de Chejov; *Tres obras en un acto*, de Slodimir Mrozek y colaboró en el volumen *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. Ha sido profesor la Escuela de Arte Teatral del INBA, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, el Centro Universitario de Teatro, el Núcleo de Estudios Teatrales y el Centro de Capacitación Cinematográfica, del cual también fue coordinador académico. Fue director del Departamento de Actividades Teatrales y del Centro Universitario de Teatro, ambos de la UNAM. Actualmente dirige El Foro Teatro Contemporáneo.

Rodolfo Obregón es actor, director y maestro. Fundador y director de la Compañía Universitaria de Repertorio de la Universidad Autónoma de Querétaro, donde dirigió muchas obras, entre ellas, *El pelícano*, de August Strindberg, *Mandrágora*, de Niccoló Macchiavelli, *Woyzeck*, de Georg Büchner, entre otras. Muchas de estos espectáculos se presentaron en festivales nacionales e internacionales. *El servidor de dos patrones*, de Carlo Goldoni formó parte del primer ciclo del Programa Nacional de Teatro Escolar INBA-IMSS-SEP. Ha dirigido otras obras y realizado la escena de algunas óperas: *Divinas palabras*, de Don Ramón del Valle-Inclán, *La cacatúa verde*, de Arthur Schnitzler y *Mil noches y una noche* en El Foro/Teatro Contemporáneo de la ciudad de México, *Lucia di Lammermoor* y *Elisir d'amore*. Es Coordinador General del Proyecto: El Foro/OCESA en el Teatro Julio Prieto de la ciudad de México, Director del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (INBA) desde mayo de 2003. Director de la revista especializada *Repertorio*, con la que ganó varios premios. Ha realizado también traducciones y participado

en conferencias nacionales e internacionales en México, América Latina, Europa y Canadá.

**Ludwik:** Rodolfo trabajó en el interior de la República; nosotros preferimos decirlo así, para no ofender a los provincianos.

**Gustavo:** *En Argentina decimos que alguien es “del interior del país”. Nunca lo había pensado, pero a lo mejor decimos así porque no estamos muy seguros que sea una república.*

**Ludwik:** Rodolfo ha dirigido muchos años en Querétaro y en la actualidad dirige en México. Colabora en el Foro, es director y crítico. Propongo que hablemos entre los tres.

**Gustavo:** *¿Uds. suelen trabajar con productores individuales o con productores más oficiales? ¿O Uds. producen sus propios espectáculos?*

**Ludwik:** Es exactamente como usted dice. A veces con oficiales, a veces producimos solos, a veces con productores privados.

**Rodolfo:** En la mayoría de los casos el teatro—si se puede decir así—con preocupaciones artísticas en México, está sujeto a los productores oficiales, cada vez se hace menos con productores privados, que están mucho más interesados, casi exclusivamente, en el comercio. Los grupos independientes no tienen, como en el resto de Latinoamérica, una tradición sólida. No hay una tradición sólida de teatro independiente en México y casi siempre hasta los llamados independientes tienen que recurrir a apoyos oficiales.

**Gustavo:** *En esos casos, ¿tienen Uds. exigencias mínimas, por ejemplo, flexibilidad de tiempo de ensayos o fechas de estrenos movibles, presencia de los creativos desde el inicio del proyecto, etc.?*

**Ludwik:** De alguna manera el sistema de producción, si proviene del estado, o sea Bellas Artes, es homónimamente igual a la producción privada: mínimamente, si se otorga algún centavo, se pone la fecha. El Estado pone una fecha para el estreno, y ya la duración del ensayo, el trato con el grupo, la calibra el director. De alguna manera y a pesar de todo, Bellas Artes toma en cuenta la personalidad de a quién le otorga el dinero y los espacios. Toma en cuenta la personalidad, a veces nominalmente y a veces en serio. Difícilmente se puede alterar la fecha del estreno.

**Rodolfo:** Hay una negociación: Ludwik acaba de negociar con Bellas Artes una producción, pero puso como exigencia el espacio, para tener su espacio donde trabajar, amén de que él complementa de otra manera el proyecto general.

**Ludwik:** Por lo cual me convierto en co-productor.

**Rodolfo:** Mientras que yo acabo de irme de narices con Bellas Artes por aceptar los términos de sus espacios y estrenar una obra que no tuvo ensayo general en el espacio la noche antes del estreno.

**Ludwik:** O sea, hay como una imposición, causada por la desorganización y por una larga historia de burocracia; entonces ellos se vuelven árbitros de a quién otorgarles más o menos tiempo.

**Rodolfo:** Y en general hay una situación que ha llegado al punto que una importante actriz acaba de declarar públicamente que se retira del teatro porque los teatros se han convertido en hoteles de paso.

**Gustavo:** *Y en el caso de los técnicos de iluminación, por ejemplo, ¿también son impuestos? ¿O un director puede proponer sus propios creativos?*

**Rodolfo:** Son impuestos cuando están en sus espacios y ahí no hay negociación.

**Ludwik:** Donde voy a estrenar estamos a medias, yo proporcioné parte de gente y ellos la otra parte.

**Rodolfo:** Pero en los espacios oficiales, en general, hay monopolios sindicales en condiciones muy específicas y en la tradición corporativista mexicana, muy difíciles de modificar.

**Gustavo:** *El día del estreno, ¿Uds. tienden a involucrarse todo el día con el espectáculo o solo van a la noche o, incluso como hacen algunos directores, no van al estreno, no aparecen?*

**Ludwik:** Nos involucramos desde el principio hasta el día del estreno y luego después 48 horas diarias. (Risas.)

**Gustavo:** *¿El espectáculo se va ajustando después?*

**Rodolfo:** En mi caso sí.

**Ludwik:** A veces ensayamos durante la temporada.

**Gustavo:** *¿Cómo seleccionan los textos, cómo llegan las obras a manos de ustedes?*

**Ludwik:** En este sentido hay plena libertad y a veces encargos; encargos que corresponden al perfil de quien hace el espectáculo. Cada quien elige su texto, en concordancia con su trayectoria. Si yo hago un encargo, es un encargo que quise hacer, algo que me ha interesado desde hace muchos años o un encargo que viene en ese momento, en su momento. Pero si existe algún encargo que a alguien no le gusta, entonces no acepta el encargo. La política de encargos de las instituciones obedece a una vaga idea de la demanda pública, vaga idea aunada a extravagancias.

**Rodolfo:** Yo creo que tu pregunta apunta a algo personal.

**Gustavo:** *Sí, a cómo Uds. seleccionan la obra. ¿Se enamoran de ella? ¿Qué les llama la atención? ¿Creen que deben pasar por ella?*

**Rodolfo:** En términos generales y hasta el día de hoy, son obras que rondan en la cabeza durante muchos años. Acaso hay un par de obras que me haya topado y que haya dicho “quiero hacerla ahora”. Más bien son procesos de digestión largos y, además, hasta que se dan—como decía Ludwik—las circunstancias propicias para hacer un proyecto.

**Ludwik:** Exactamente lo mismo sucede en mi caso.

**Gustavo:** *Cuando les ha tocado el caso de dirigir algún texto de un dramaturgo contemporáneo, vivo, mexicano, ¿a Uds. les interesa que el dramaturgo participe en los ensayos o prefieren que no se presente?*

**Ludwik:** Si es vivo, yo prefiero que no se presente, si es muerto, lo festejo. (*Risas.*)

**Gustavo:** *Evidentemente no hay más que decir. ¿En tu caso?*

**Rodolfo:** Igual.

**Ludwik:** Por una simple razón: primero, el dramaturgo vive en el mundo de la literatura, difícilmente desciende al concreto teatral; y otra razón, porque al escribir dirige de alguna manera. Entonces su concepción de la dirección frecuentemente se pelea con la concepción del que realmente dirige.

**Gustavo:** *¿Cómo se dispara la puesta en escena a partir de un texto? ¿Surge a partir de una imagen que provoca el texto, de una búsqueda inspirada por otro lenguaje o por la fascinación con el espacio?*

**Rodolfo:** Yo creo que son diferentes imágenes

**Ludwik:** En el caso de Rodolfo es a partir del espacio.

**Rodolfo:** En muchas de mis obras partí del espacio, de la alberca aquélla en el *Woyzeck*, del túnel aquél para *El monje*; veía un espacio y conseguía una historia. Veía un espacio y después buscaba la historia adecuada. Pero creo que hay diferentes puntos de partida; en la concepción de la última puesta es a partir de un presupuesto teórico que había estado explorando: algo que yo llamo “el actor narrador”, un presupuesto teórico que yo obtengo de mi lectura de Brook. Y a partir de ahí un tránsito entre la narración y la representación, una exploración del tránsito entre la narración y la representación, y por eso recorro a *Las mil y una noches*. Entonces a veces hay un presupuesto teórico, a veces un espacio, a veces una imagen.

**Ludwik:** En mi caso, yo diría que es el espacio. En el caso de *Cuarteto*, de Heiner Müller, del enamoramiento del texto; en otros casos, del espacio, pero fundamentalmente me interesa el actor.

**Gustavo:** *De las artes, ¿cuál consideran Uds. que tiene una mayor influencia en su trabajo? ¿La música, la pintura, la arquitectura, la danza?*

**Ludwik:** En mi caso, arquitectura, pintura y literatura. En este orden.

**Rodolfo:** Yo diría que literatura y pintura.

**Ludwik:** En esta puesta que estoy trabajando ahora, la trabajo como un friso. Muy Piero Della Francesca, muy Carpaccio, pero desde el espacio y el actor.

**Gustavo:** *¿Prefieren los formatos de la sala a la italiana o para cada proyecto piensan en otro diseño de relación entre la mirada del espectador y la estructura de la escena?*

**Rodolfo:** Para mí es premisa básica establecer esa relación y en general prácticamente no trabajamos espacios a la italiana.

**Ludwik:** Yo he trabajado y prefiero más la idea del teatro íntimo, espacio parateatral, espacio donde se puede crear la intimidad. En lo que estoy haciendo ahora, la cercanía es mínima entre el actor y el espectador.

**Rodolfo:** Hay un planteamiento entre cercanía y espectacularidad, viendo cómo se pueden combinar ambas.

**Ludwik:** Voy yo hacia el teatro esencial y hacia la máxima capacidad, dentro de la puesta en escena, de economía de medios de expresión; más

aún, tratando de eliminar todo, todo, todo lo que es espectacularidad, todo lo que huelga a ornamento y adorno. Voy hacia lo esencial.

**Rodolfo:** Esto viene en esta etapa, después de una trayectoria con espectáculos...

**Ludwik:** ...desaforados.

**Rodolfo:** Sí, desaforados, óperas en el Palacio de Bellas Artes utilizando el foyer del teatro, incorporando el fondo del teatro en escena, espectáculos de gran formato, llamémosle así.

**Ludwik:** Pero ahora voy más a lo esencial. Tiene que ver también con otra cosa. Aquí el interés personal se aúna con el hecho de que he advertido un interés masivo del Estado en la producción, entonces otros nos atrincheramos en espacios, llamémosles así, parateatrales. Se une así un interés personal con la situación social del teatro en México.

**Gustavo:** *¿Cómo hacen ustedes la selección del elenco?*

**Rodolfo:** En provincia trabajé con una mezcla de actores con formación y con gente que se acercaba por primera vez al teatro. Y aquí en el D.F. he trabajado mucho a partir de la propia Escuela del Foro Teatro Contemporáneo, he trabajado con grupos de alumnos y con grupos de ex alumnos. En general, a mí me gusta trabajar con gente que conozco, con quienes hemos desarrollado un lenguaje juntos. No lo hemos hecho de una manera profesional, entendido el término en su sentido liberal de contratación de individualidades.

**Ludwik:** En la obra antepasada, trabajé con egresados del Foro. En la obra que precede a la que estoy ensayando, trabajé con la Compañía del Teatro Universitario, de Veracruz. Ellos son una compañía profesional auspiciada por la Universidad. Ahora trabajo—como Ud. le llamó—con elencos de individuos, en el sobrentendido de que busco al individuo que sabe construir y el individuo que se mantiene cerca de mi idea de teatro. Con frecuencia me voy de narices, porque se ocasionan desencuentros, pero trato de que sean lo menos frecuentes.

**Rodolfo:** En tu caso también, algo que ha distinguido tu teatro en los últimos 20 años, ha sido el nivel actoral. Hay un nivel de la mayor complejidad actoral en los espectáculos de Ludwik. Y que exige, por lo tanto, profesionales de la más alta jerarquía.

**Ludwik:** Y no estrellas.

**Rodolfo:** Aunque eventualmente ha trabajado con egresados de la escuela, algo distintivo del teatro de Margules es la complejidad actoral que requiere de actores de mucha experiencia, más que un trabajo de grupo, como trabajaría yo.

**Ludwik:** Aunque no desdeño el trabajo de grupo, pero con individualidades fuertes, puesto que busco la complejidad.

**Gustavo:** *¿Cuál es la cualidad que el actor de Uds. tiene que tener, sin la cual ustedes no pueden trabajar con él?*

**Ludwik:** Acabo de mencionarla: capacidad de construcción, capacidad de imaginación. Llevo siempre listo a la escena la gente con quien trabajo a nivel de militancia y lo pongo en el límite al actor. ¿Por qué? Un actor piensa en una puesta, alquilándose o porque es egresado, y siempre podrá haber visitantes, pero debe ser un actor que milita con el proyecto. Y aunque esto no garantiza talento, pero lo menos hay mucha involucración, no solamente en la tarea personal sino en el proyecto. Yo soy enemigo del actor que queda alucinado con el director. Prefiero que quede alucinado con el proyecto. El nivel de militancia actoral establece una ética de involucración con el proyecto.

**Rodolfo:** Y en ese sentido hasta una cierta ingenuidad y más que ingenuidad,...

**Ludwik:** ...inocencia...

**Rodolfo:** ...inocencia, apertura. A mí, por ejemplo, no me interesan los profesionales muy orgullosos de su profesionalismo. Necesito apertura.

**Gustavo:** *¿Hay alguna escuela, metodología, técnica o estrategia de formación actoral con la que Uds. se sienten más familiarizados? Pienso en Stanislavski, por ejemplo.*

**Ludwik:** *(A Rodolfo.)* Se refiere a método.

**Rodolfo:** Siento que va cambiando conforme a las diferentes etapas del desarrollo profesional, personal. Aquí en el Foro, donde vamos combinando la creación con la formación, con la enseñanza, siento que vamos modificando nuestros puntos y nuestras formas de acercamiento conforme a la propia experiencia, por donde vamos transitando, a medida que vamos descubriendo cosas.

**Ludwik:** Yo podría, en términos generales, decir cuáles son mis influencias, con quiénes congenio. Diría Brook, diría Stein, diría—de alguna manera—Grotowski. Grotowski, no en el método estricto de trabajo grotowskiano, sino en su idea de actor portador de una ética. Hablaría de Artaud y de Brecht. Brecht por todos los poros. No me refiero a puestas brechtológicas, sino Brecht en términos de abordaje creativo de sus enseñanzas. Por ejemplo, me es muy abyecta la política de Brecht, pero me siento muy cercano a su astucia escénica y a su belleza poética.

**Rodolfo:** En el caso de la estructuración de la puesta, también pienso que es una estructura muy meyerholdiana.

**Ludwik:** O sea, me siento cocinero. (*Risas*) Mezclo pragmáticamente, pero no mezclo a los habladores franceses, Girardoux, Montherland.

**Gustavo:** *No forman parte de los condimentos.*

**Ludwik:** Lo condimentas con Brook-Brecht, Brook-Artaud. Esa es mi estructura.

**Gustavo:** *¿Y en tu caso?*

**Rodolfo:** Ya con el último espectáculo me siento más cercano a Brook, a una idea de Brook. Aunque algunos años trabajé en Querétaro un poco a imagen y semejanza de Strehler y el Piccolo Teatro, pero más en la articulación de un espacio, de un proyecto, más que de un punto de vista estético. Más a partir de un proyecto, por ejemplo, cuando editábamos la revista *Repertorio*, como un proyecto de un teatro para una ciudad.

**Ludwik:** Trabajo para el espectador minoritario, trabajo para el espectador más sencillo y más inteligente. No me interesa el teatro de masas.

**Gustavo:** *¿La disciplina tiene un rol muy fuerte en el trabajo de Uds. con los actores, con el proyecto en sí?*

**Ludwik:** Cada vez ofrece esto más dificultad, porque los actores viven de la televisión, llegan al ensayo después de doce horas de trabajo en televisión y, por ende, están en otras obras. En este caso, la disciplina es sacrificio: sacrificio económico, sacrificio de salud. De todos modos, sé en qué sociedad estamos y cuál es la situación del actor. Cuando trabajo con egresados, con gente joven, la disciplina ocupa el primer lugar, claro está;

pero cuando trabajo con un actor, con X divorcios y X hijos, X obligaciones y todo el santo día dedicado a ganar pan, mi exigencia de la disciplina, aunque pernicioso y pasional, consigue cierta relatividad.

**Rodolfo:** Margules y yo hemos discutido la idea del actor en México, en general de un actor colonizado...

**Ludwik:** Hablamos entonces de propiedades del actor.

**Rodolfo:** Un actor colonizado que exige de un director, maestro...

**Ludwik:** ...maestro-sargento...

**Rodolfo:** Sargento, psicólogo... Yo no quisiera eso para nada, pero desgraciadamente la mayor parte de los actores en México están acostumbrados, están hechos a esto.

**Ludwik:** Están hechos a una visión colonial, paternalista colonial en relación con el director. Lo que no quiere decir que no hay talento. Pero la costumbre es obedecer al patrón. A mí me interesa más un colaborador, en el mismo nivel cultural, en el mismo nivel artístico, en diferentes especificidades, mas... son pocos sueños guajiros. (*Risas.*)

**Gustavo:** *En general, en el teatro mexicano, sea en la conformación de elencos, sea en el trabajo con los actores o con la selección de obras, etc., ¿creen Uds. que se puede detectar una discriminación racial, sexual, política, social, religiosa?*

**Ludwik:** Hay clanes, donde se confunde con frecuencia proselitismo político, religioso; clanes que oscilan en relaciones oportunistas con las autoridades y cosas así. En el caso de Rodolfo o en el caso mío, más bien el proselitismo es artístico. (*Risas.*)

**Rodolfo:** Tal vez no hay tanto en el teatro como en la televisión mexicana, que está hecha de estereotipos—que en el teatro se rompieron desde los años 20 y 30—la identificación con tipos físicos, personajes, y hay un poco de clasismo y de clasismo al revés, como por ejemplo solamente considerar mexicano al actor moreno.

**Ludwik:** Algunos tintes raciales, pero no racistas.

**Rodolfo:** Y cierta idea nacionalista de identificación mecánica de lo nacional con lo nacional popular.

**Ludwik:** Y populismo.

**Rodolfo:** Es un ataque que ha recibido Ludwik constantemente desde estas posturas chovinistas, digamos. Constantemente se decía que hacía teatro europeo.

**Ludwik:** He hecho mucho teatro mexicano. Pero en realidad esos ataques ocurren cada vez menos. Políticamente, he trabajado con una gran pluralidad de ideas políticas en el elenco, de ultraizquierda a ultraderecha, juntitos.

**Gustavo:** *Cuando comienzan los ensayos, ¿tienen Uds. como una metodología, como ciertas etapas, ciertas duraciones? ¿O cada obra replantea todo de nuevo?*

**Ludwik:** Yo diría esto último. Pero yo difícilmente bajo de cien ensayos. A veces cuento un día como ensayos, a veces dos ensayos por día.

**Rodolfo:** Depende mucho de las características del proyecto. Cuando Ludwik hacía ese proyecto con la Universidad Veracruzana, yo hice otra puesta allá, también; tenía nueve semanas, teníamos un calendario y fecha límite, y por eso el calendario había que planearlo hora por hora, y no había manera de salirse de ese esquema. Pero en términos generales y por las características de lo que busco en el teatro, suelo favorecer los procesos muy largos y de mucha exploración.

**Gustavo:** *¿Uds. empiezan con un trabajo de mesa, por ejemplo? Y si es así, ¿qué hacen luego? ¿Improvisaciones?*

**Rodolfo:** Depende del material. Ahora en *Mil noches y una noche* no hubo una sesión de mesa, acaso una de planteamientos generales, y después fue toda una investigación, porque además el texto se fue construyendo a la par del espectáculo.

**Ludwik:** Depende. A veces trabajo con eso que llamo “conocimiento en acción”, conocimiento de la dramaturgia, de la estructura, en la acción, aportando errores. Más bien trabajo sobre el error. Prolonga un poco más el proceso, pero a veces resulta más fructífero que el simple ensayo de lectura, que el ensayo de mesa. No obstante, por ejemplo, en este texto de la obra que estoy preparando, que es tan árido y relativamente lejano al actor, pues dediqué dos meses a la lectura.

**Rodolfo:** En tu caso creo que hay también un punto de vista de dirección de una idea muy claramente delineada, muy pensada durante años, a lo cual se ajusta el material actoral.

**Ludwik:** Lo que no quiero, por otra parte, es ajustar al actor al *well-made suit* del diseño. Todo el trabajo mío consiste luego en romper el diseño, más la idea central.

**Rodolfo:** A diferencia mía, que me gusta explorar el material a través de los actores, más que responder a una idea previa.

**Ludwik:** No obstante, todo mi trabajo es permanente exploración actoral, ceñida a un objetivo.

**Gustavo:** *¿Hay alguna característica que a Uds. les interesa en la puesta, por ejemplo, que sea espontánea, precisa, clara...?*

**Rodolfo:** A estas alturas y siguiendo las premisas brookianas, yo diría que la fluidez de la puesta en escena sería en estos momentos uno de mis objetivos. La búsqueda de un contacto ininterrumpido entre la escena y el espectador.

**Ludwik:** Yo hablaría de exploración individual, tanto del actor como del espectador. Autoexploración, en este hecho teatral para el cual el acto de imaginación, la detonación de la imaginación individual, me parece esencial.

**Gustavo:** *¿Trabajan desde fuera del escenario? ¿Suben y bajan?*

**Rodolfo:** A mí Ludwik me enseñó una cosa. En una de mis primeras puestas en escena, me quejaba yo de un actor que no lograba hacer un gesto que yo le había propuesto, y entonces él me dijo: “esto surge de ti, y no de él, y por lo tanto lo que tienes que hacer es ver cómo estimularlo para que haga exactamente lo que tú estás buscando, pero que surja de él”. Y desde entonces, aunque no trabajo en espacios a la italiana y estoy ahí todo el tiempo, procuro no subir a decir cómo.

**Ludwik:** Yo nunca subo al escenario a enseñar cómo. Jamás de los jamases. Prefiero detonar en el actor la imaginación. Aunque a veces el acto de imaginación, el acto de comunicación con su propia sensibilidad del actor surge de un gesto, que luego puede ser guía, un poco a partir de una acción física que se vuelve proceso interior. Con todo el riesgo de caer en un modelaje del actor sumamente jorobado. Cosa que combato.

**Gustavo:** *¿Se involucran en la promoción de la obra? ¿Les interesa? ¿Se desentienden?*

**Ludwik:** Con toda franqueza...con toda franqueza...pero con toda franqueza... (*Risas*) ...me tiene sin cuidado. Me importa el proceso de comunicación con el actor.

**Rodolfo:** A mí me pasa que quedo sin energía para promover la obra. No lo sé hacer.

**Ludwik:** Luego, los aparatos de promoción son defectuosísimos, subdesarrollados, miserables.

**Rodolfo:** Es un problema gravísimo. Se produce y se produce y todo se abandona a su suerte. En todos los casos, ahí es terrible la política cultural.

**Ludwik:** En ese sentido estamos en el subdesarrollo definitivo, en lo que a la política de promoción se refiere. Sí, claro, participo de discusiones y proyectos, de mesas de promoción, con toda la hipocresía del caso. (*Risas*) Hago como que me interesa.

**Gustavo:** *¿Y cómo enfrentan la crítica en tanto directores?*

**Ludwik:** La crítica se divide en amigos y enemigos. Y se acabó. Y salvo contadas excepciones, hay alguna comunicación entre el hecho teatral, la dirección y la crítica. Salvadas algunas excepciones, la crítica funciona como crónica periodística, lamentablemente. Los periódicos no otorgan espacios a la crítica.

**Rodolfo:** Y no hay espacios especializados, no hay revistas especializadas donde se pudiera practicar una crítica de otro nivel.

**Ludwik:** Obregón dirigía una revista especializada que dependía de fondos otorgados por la Universidad de Querétaro, que fue liquidada. La manera de liquidación fue harto folclórica, todos los ejemplares en bodega fueron regalados a campesinos para que hagan uso del papel.

**Rodolfo:** Yo estoy haciendo ahora un trabajo sobre la puesta en escena en México para el Centro de Investigación Teatral, y encuentro allí un problema gravísimo: la ausencia de descripciones de la puesta en escena. La crítica, cuando existe, es en el mejor de los casos un análisis temático, un análisis literario y cero conocimiento sobre la puesta en escena. Y eso ocurre hasta hoy.

**Ludwik:** Con algunas excepciones. A mí me fue dedicado un libro que es una bitácora de mis trabajos, pero es una excepción. A Mendoza también.

**Rodolfo:** Está por salir un CD-Rom sobre Gurrola y ya hay un video sobre Mendoza. Es muy poco material, realmente. Casi no hay ensayos sobre la puesta en escena mexicana, sobre los directores, poquísimos; solo reflexiones sueltas de los propios creadores.

**Gustavo:** *¿Y en las carreras universitarias? ¿No hay una producción más elaborada allí? En la Argentina, como aquí, en las escuelas universitarias de teatro hay la formación actoral, algo sobre la formación de dirección, pero no de crítico. En la Universidad de Tucumán, donde yo trabajé, hay una Licenciatura en Teatro, que son dos años más que se suman a los tres de Intérprete Dramático y, supuestamente, los egresados deberían salir con una formación que los capacitara para la investigación y la crítica. Sin embargo, la falta de docentes adecuados, en algunos casos y salvadas algunas excepciones, la falta de estímulos a la investigación y el provincialismo de los medios, impiden que la crítica y la investigación prosperen.*

**Ludwik:** Igual aquí. No hay formación de crítico, ni tampoco de músico y difícilmente de productor. Solo cursillos

**Gustavo:** *¿Por qué tradicionalmente hay más directores que directoras? ¿Qué hipótesis tienen Uds.?*

**Ludwik:** Depende dónde. En Europa, ahora que estuve en enero, me encontré más y más directoras, en Alemania y en Polonia, ante todo.

**Gustavo:** *Y aquí en México he comprobado que hay ahora muchas.*

**Ludwik:** Pero son directoras autonombradas, de repente actrices que se vuelven directoras.

**Rodolfo:** Como también hay directores autonombrados.

**Ludwik:** Así es, la mayoría.

**Rodolfo:** Pero es cierto que hay una presencia fuerte de directoras actualmente en México.

**Ludwik:** Malas.

**Gustavo:** *¿Qué es lo que a Uds. más les gusta y menos les gusta del trabajo del director?*

**Ludwik:** Yo podría decir lo que me disgusta: la falta de imaginación expresada en la exuberancia adornativa y ornamental. Lo que más me gusta es la organicidad y la esencia, en el teatro, teatro como un acto de lucidez, no necesariamente en el sentido lorquiano, más bien en el sentido

místico. Acto de iluminación: es lo que me interesa, el hecho teatral concebido como imaginación que lleva como consecuencia a la iluminación, a la lucidez.

**Rodolfo:** Y con un elemento muy atractivo, desde la perspectiva del director, de expresión personal velada, de expresión personal a través del otro.

**Ludwik:** De hecho, si Ud. me apretara contra la pared, y me dijera “qué es para mí la dirección”, yo diría que es la materialización en el escenario mediante eventos instalados en el escenario del material de los sueños. Y si más me aprieta, todavía, para que reduzca esto, o sintetice, diría que es la relación entre un milímetro de espacio y un gramo de emoción. Hasta ahí he llegado. ¿Y cuál es la aspiración? Diría: hablar bien desde el escenario, hablar aquello que urde la cabeza, lo que urde la mente, eficazmente. La anécdota para mí no es el valor principal de una puesta como lo quería Brecht. Para mí el valor principal de una puesta, amén de su cohesión, amén de su organicidad, es la autoexploración del actor y del espectador. Esta mutua experiencia, esta fusión de experiencias de imaginación.

**Gustavo:** *Desde ya muchas gracias a los dos. Resultó una entrevista muy interesante...*

**Ludwik:** ...una profunda charla...

**Gustavo:** *Sí, con un montón de puntos para la reflexión.*

## ENTREVISTA A JESUSA RODRIGUEZ

*Realizada en El Hábito y en su casa, Coyoacán,*

*el 8 de agosto de 2002, de 23:00 a 0:30*

Actriz, escenógrafa, dramaturga y directora, nacida en la Ciudad de México en 1955. Formó parte del grupo “Sombras Blancas”, que realizó el montaje de *Vacío*, bajo la dirección de Julio Castillo. Ha realizado las escenografías para *Arde Pinocho*, *Qué formidable burdel*, de Ionesco, dirigida también por Castillo, y *Sueño de una noche de verano*. Ha dirigido y protagonizado *El concilio del amor*, ópera de Oscar Panizza que se presentó en varios países europeos. Asimismo dirigió la ópera de Mozart *Don Giovanni o Donna Giovanna*. Dirigió y actuó la pastorela *El reino de la Interpelandía*, de Jaime Avilés. Ha dirigido *¿Cómo va la noche, Macbeth?* y ha realizado otras adaptaciones de obras clásicas. Recibió varios premios, entre ellos el Premio “Julio Bracho”, de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, por *Atracciones Fénix*, como la mejor obra de teatro de búsqueda. También el Obie como mejor actriz. Tiene una actividad desbordante en El Hábito, donde realiza cabaret y farsa. Ha sido invitada por directores extranjeros y participado de foros y festivales internacionales en Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Entre sus muchas contribuciones a revistas mexicanas e internacionales, ha colaborado con Ruth Maleczek en *Las Horas de Belén, A Book of Hours*.

**Gustavo:** *¿Cómo llegaste a la dirección teatral?*

**Jesusa:** Llegué a la dirección teatral por necesidad, no por gusto o por vocación. O quizás con una vocación oculta, pero sobre todo porque, en cierto momento de mi vida, yo trabajaba con Julio Castillo—un gran director de teatro mexicano—y, en un momento dado, armamos con él un grupo, que duró 5 años. A los 5 años, él me dijo: “yo ya me tengo que ir, tengo una familia, voy a dirigir televisión, necesito vivir de esto y ya no puedo seguir haciendo laboratorio o investigación y dirigiendo este grupo”. Entonces fue cuando yo me planteé: “Alguien tiene que dirigir y yo creo que puedo hacerlo”. Curiosamente, desde que era niña, siempre tuve ese impulso, pero nunca lo tomé como una vocación o una profesión, hasta que fue necesario. Así que en este caso se aplica el refrán mexicano que dice: “la necesidad aguza la inteligencia”.

**Gustavo:** *Y, ¿cuál fue ese primer proyecto de dirección? ¿Te acuerdas?*

**Jesusa:** Una obra muy menor de Shakespeare que se llama *Macbeth*.

**Gustavo:** *Una pequeña obra.*

**Jesusa:** Sí, una obrilla, un asunto escocés.

**Gustavo:** *¿Te acuerdas cuáles fueron en ese momento tus objetivos desde la dirección, qué querías hacer con la obra?*

**Jesusa:** Específicamente me lo planteé como una coordinación. No me atreví a llamarle dirección y traté de que fuera un trabajo casi de creación colectiva. Al final, al año de trabajo, me di cuenta que alguien tenía que asumir la dirección, porque si no aquello era un caos de ideas y alguien tenía que poner todas estas ideas a girar en una misma órbita. Eran como cientos de satélites girando sobre distintas órbitas. Entonces, decidí asumir ese papel y en esa ocasión toda la base del trabajo fue orientada a la investigación del sueño. El teatro como una posibilidad de hacer concretos los sueños y *Macbeth* como una obra que a su vez planteaba la muerte, el asesinato del sueño.

**Gustavo:** *Desde tu perspectiva actual, ¿el rol del director sigue siendo el mismo o lo has cambiando? ¿Cuál es tu perspectiva actual sobre la dirección, porque también ahora estás con Macbeth?*

**Jesusa:** Pienso que sigue siendo el mismo. Yo creo que el director es el generalista que convoca especialistas y que, al fin de cuentas, termina por dar el impulso gravitacional a ese universo en órbita. El director es el punto de gravedad.

**Gustavo:** *¿Crees que tienes—sea porque te lo han marcado, te lo han comentado o has escuchado del público—una marca personal, una impronta personal, un estilo que caracteriza tu trabajo?*

**Jesusa:** Definitivamente yo creo que no hay director sin estilo propio. No conozco a ninguno que no sea reconocible en su estilo como un pintor, como un escultor o como un músico.

**Gustavo:** *¿En qué consistiría lo tuyo?*

**Jesusa:** Más que por comentarios, yo te diría porque conozco mi trabajo, tanto así que me aburro muchísimo; creo que en la dirección—y depende de qué aspecto se hable—mi trabajo es abigarrado, es visual, es fallido en

cuanto a la unidad de reparto. Me cuesta mucho esfuerzo trabajar con actores profesionales, no los soporto. Generalmente trabajo con jóvenes o con actores que me caen bien, entonces hay que forzar un poco el elenco para que coincida con los personajes de la obra. Casi nunca el nivel actoral es correcto, tiene que ser un milagro que consigas a los actores que te caen bien y que además les va bien el papel.

**Gustavo:** *Desde la perspectiva actual, ¿ha habido una puesta en escena que consideras la mejor, no en el sentido del éxito del público ni nada de eso, sino en cuanto a que a ti te llenó porque supiste resolver adecuadamente los desafíos que te planteó?*

**Jesusa:** Dos obras que ha visto muy poca gente. Quizás la que menos gente ha visto de lo que yo he hecho, son justamente las que a mí más me han interesado. Una fue una versión de una obra de teatro de Marguerite Yourcenar, que se llama *Electra o la caída de las máscaras*, y que yo la mezclé con otro libro de Yourcenar que se llama *Fuegos*, en un monólogo de Clintonmestra; entonces era *Electra* y *Clintonmestra* y a eso le llamé *Crimen*. Era una obra mínima, una obra de las pocas que he echo en las que he conseguido no ser abigarrada. Era un principio *Zen* y era solo un escenario de piedras, de piedras reales. La iluminación era solo de fuego y la puesta en escena era mínima. Era una mujer que cortaba la leña, toda la primera parte, y toda la segunda parte era otra mujer que trataba de sacar el agua de un pozo y nada más. Era muy sencilla, muy simple y tenía mucha más fuerza, según yo. Esa me pareció, a nivel de dirección, lo que más me ha interesado y se acercaba mucho más a lo que a mí me interesa hacer en el teatro, que es la prehistoria. Y después otra—que me dio otras satisfacciones por otros motivos—que se llamó *Funesta*, que era como una ópera de cámara en donde yo necesitaba una actriz que se dejara vendar como una momia. Que se levantara a las seis de la mañana, se maquillara el cuerpo con jeroglíficos egipcios, se dejara vendar como una momia; después se metiera bajo un colchón durante mucho rato, como un sarcófago, y después se suspendiera de un hilo, a doce metros de altura, recitando de memoria el poema más complicado de la lengua castellana, me refiero al *Primero Sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Y como eso no se lo pude pedir a nadie, lo tuve que hacer yo. Entonces fue una obra que dirigí y actué. Había otra actriz y cantante que hacía de Sor Juana y que cantaba las arias, mientras yo hacía este circo casi imposible. Y a pesar de

ser algo que exigía tanto, para mí fue un trabajo muy interesante de dirección y de actuación, de lo que a mí más me ha interesado.

**Gustavo:** *¿Te cuesta mucho estar en el escenario y dirigir, dirigirte?*

**Jesusa:** Fíjate que no me cuesta, porque es lo que he estado acostumbrada a hacer siempre. De hecho, hace unos pocos años, por primera vez alguien me llamó como actriz, que fue Ruth Maleczek, allá en Nueva York. Y realmente me di cuenta de cuán increíblemente perezosos son los actores. No hacen nada los actores. Ser actor es algo muy fácil. Cuando has sido director, resulta sumamente sencillo dedicarte solamente al papel. Me gusta mucho entrar y salir del espejo.

**Gustavo:** *Has dirigido un montón de géneros, desde la tragedia y hasta los llamados “performances” que haces en que El Hábito.*

**Jesusa:** Es farsa, en El Hábito hago farsa.

**Gustavo:** *¿Con cuál te identificas más? ¿Te sientes más cómoda con un género en especial?*

**Jesusa:** A mí me ha gustado mucho siempre hacer ópera, teatro y cabaret, porque las tres cosas son tan distintas y te dan otros horizontes! Son otras medidas de las cosas; es como si te dijeran: ¿qué te gusta más: ir al desierto, ir al mar o ir a la montaña? Sería difícil decidir, a lo mejor uno puede decir “me gusta más el desierto”. A mí me gustan mucho las tres experiencias, son muy distintas. Te podría decir que quizás el cabaret es el trabajo de todos los días, es el trabajo diario, el trabajo de albañil de construir un muro, mientras que el teatro es un trabajo mucho más sofisticado, quizás es poner los acabados de la casa; y la ópera ya es como poner un tercer piso y hacer bóvedas de oro. Son trabajos completamente distintos y los tres muy apasionantes.

**Gustavo:** *¿Cuál es el arte que más ha influido en tu trabajo, la arquitectura, la danza, la pintura, la música?*

**Jesusa:** La que más admiro es la música. La que más me gustaría conocer es la arquitectura. La que más me gustaría hacer es la pintura, sin duda, pero con la que más cercanía tengo, muy probablemente, es con la pintura.

**Gustavo:** *A nivel nacional, internacional y hasta regional latinoamericano, ¿qué directores te han impactado, quiénes te han interesado, cuáles crees que han influido en tu trabajo?*

**Jesusa:** Aquí en México, por supuesto, Julio Castillo y Juan José Gurrola fueron los dos directores que me han interesado. Fuera de México, Peter Brook me parece maravilloso. También Arianne Mnouschkine me gusta mucho.

**Gustavo:** *¿Hay alguna obra que te interesaría particularmente dirigir y por diversos motivos nunca se pudo hacer el proyecto?*

**Jesusa:** Nunca me ha pasado. Generalmente la obra que aparece, hay que dirigirla; es como si la obra te eligiera, más que tú elegirla. Entonces, nunca se me ha ocurrido ir en busca de una obra o una obra que me haya gustado que no la haya dirigido, porque es una especie de dictadura.

**Gustavo:** *Una obra que has dirigido más de una vez en distintos momentos de tu vida...*

**Jesusa:** *Macbeth.*

**Gustavo:** *¿Es difícil reponer una obra, volverla a ver desde otra perspectiva? ¿O simplemente has repetido la experiencia anterior?*

**Jesusa:** No, es totalmente distinta, por eso creo que las repites. Es como la relectura de un libro. Es muy parecida a la relectura de un libro. Lees otro libro, tú eres también ya otra persona, lees otra obra, montas otra obra, aunque tiene muchas referencias a la anterior. El peligro está en que cuando uno hace, por ejemplo *Macbeth*, con la ingenuidad de los 25 años y luego la haces con la falta de frescura de los 45, suele ocurrir que después dices: “era quizás mejor el primer acercamiento, aunque fuera muy deshilvanado y sin conocimiento de la obra, tenía una frescura”. Pero para mí lo más interesante de *Macbeth* era conocerla más. No era lo más o menos divertido, sino era conocerla mejor.

**Gustavo:** *Cuando enfrentas así un clásico, como el caso de Macbeth, un aspecto son las traducciones, ¿cómo las enfrentas? Otro aspecto sería ¿cómo te aproximas: respetas el texto, cortas?*

**Jesusa:** En general, la obra—como te digo—me elige, significa que me interesa el autor y cómo está escrito. Me interesa mucho respetar el texto. En el caso de *Macbeth* hicimos una traducción muy específica, muy

apegada al texto; quizás después de ocho o nueve traducciones que tengo, ninguna me pareció apegada al texto original, por eso hicimos esta décima traducción. Pero en otros casos, como *El concilio de amor* de Oskar Panizza, por ejemplo, hay mucha adaptación: hay textos completos de Panizza que están vueltos canciones, pero tratando de apegarse al texto original. Para eso es para lo que más me interesa la obra. En todo caso, cuando no es así, es como cuando hacemos el cabaret, que los textos mejor los escribimos nosotros. Si vas a tomar una obra, yo prefiero tomarla lo más aproximada posible al autor.

**Gustavo:** *¿Qué es lo que más te gusta y lo que menos te gusta del trabajo del director, del trabajo de la dirección?*

**Jesusa:** Lo mismo. Lo que menos me gusta es lo que más me gusta y lo que más me gusta es lo que menos gusta. Quiero decir, el trabajo de la dirección es un trabajo solitario, extraordinariamente solitario. Y ocurre como con el gobierno: al director autoritario se le respeta; al que no lo es, no se le respeta. Y como yo no sé ser una directora autoritaria, no me respetan. Entonces odio trabajar con los actores y me fascina trabajar con los actores. Odio trabajar sola y me gusta mucho trabajar sola. Entonces, odio lo que no me gusta y me gusta lo que odio.

**Gustavo:** *¿Crees que hay un público de Jesusa, que seguramente ya espera ciertas cosas de ti?*

**Jesusa:** Sí, la gente viene a reírse, porque hay esa idea de que las cosas que yo hago son chistosas. Entonces la gente llega a *Macbeth* y se va a reír a la tragedia de *Macbeth*. Luego se enteran a la mitad que no era para reírse, pero ya era demasiado tarde.

**Gustavo:** *Esa figura del espectador, ¿te preocupa desde el comienzo del proyecto? Ese perfil del espectador, ¿tiene peso en tus decisiones a nivel de la dirección, determina ciertas cosas en la puesta en escena?*

**Jesusa:** Ni al principio ni al final. El espectador, en el caso de mi trabajo, me parece que es un accidente necesario. Más que todo a mí me interesa el teatro como una forma de conocimiento, más que como una didáctica o una herramienta para pasar mensajes.

**Gustavo:** *Me imagino que has tenido oportunidad de montar una obra en un festival o en una provincia, tener que salir y enfrentarte, por ejemplo, a una sala que no fue la*

*que alojó al proyecto originalmente. En esos casos, ¿cómo enfrentas ese tránsito? ¿Te adaptas a cualquier circunstancia, tienes exigencias mínimas o muchas exigencias?*

**Jesusa:** Depende. Yo he hecho proyectos de teatro callejero, proyectos para óperas más rigurosos. Yo creo que el teatro se debería adaptar a cualquier circunstancia, pero depende mucho del producto. Cada obra tiene sus propias exigencias y yo lo que más trato de escuchar es el producto, la obra. El ‘producto’ se oye como una cosa comercial, me refiero al resultado; eso que fue esa obra es la que exige sus condiciones, aun cuando a mí me gustaría que todo proyecto teatral pudiera adaptarse a cualquier sitio.

**Gustavo:** *¿Has trabajado con productores privados, productores oficiales? ¿Cuál es tu visión del productor?*

**Jesusa:** Yo creo que todos los productores de teatro son una mierda gigantesca. Esa es mi visión.

**Gustavo:** *¿Trabajas con fechas fijas de estreno o prefieres cierta flexibilidad?*

**Jesusa:** También depende. Por ejemplo, en el cabaret, hago esfuerzos enormes: a veces estreno una vez por semana, a veces estreno cada tres meses. Porque ahí va a depender de algo externo: el estreno está gobernado por los acontecimientos cotidianos. Cuando hago teatro, me encanta tardarme mucho, aunque a veces esto es contraproducente: la obra también exige que se estrene en mucho menos tiempo o en más tiempo, ahí hay que escuchar a la obra. Y en el caso de la ópera, definitivamente creo que las condiciones son tan terribles, está tan echado a perder el mundo de la ópera, que entre menos tiempo la hagas es mejor.

**Gustavo:** *En el caso de una obra de teatro—esto no involucra, obviamente al cabaret—cuando llega el estreno, ¿vas a verlo, te involucras mucho ese día o simplemente, como hacen algunos directores, sencillamente no vas?*

**Jesusa:** Sí, desde que empecé a dirigir en el teatro, y desde antes, cuando hacía mis obras de niña, pensé que algún día en mi vida iba a estrenar con las manos limpias. Todavía no lo consigo. Siempre estoy ahí y siempre estoy haciendo el último detalle.

**Gustavo:** *Después del estreno, ¿te gusta ajustarla?*

**Jesusa:** Me gusta muchísimo, de hecho siempre estoy en todas las funciones. Ahora en *Macbeth* me rebelé, porque ya me dio asco el teatro y

me dieron asco los tramoyistas y me dieron asco los funcionarios y me dieron asco las instituciones y ya me retiré del teatro, como se hace convencionalmente. Entonces me rebelé y ya no voy. Por eso creo que estás haciendo la entrevista a una persona equivocada, y quiero que pongas esto cuando la transcribas. Hasta ahora siempre había ido a todas las funciones de lo que he dirigido. Soy muy necia y retrabajo muchísimo.

**Gustavo:** *Cuando comienzas un proyecto de una puesta y tienes contacto con el texto, ¿partes de una imagen, partes de un diseño del espacio, de un delirio con la tecnología?*

**Jesusa:** Depende. En el cabaret, por ejemplo, como lo escribimos ahí, hay que partir de un espacio. Me interesa saber dónde va a ocurrir todo eso. En el teatro, generalmente parto de una especie de dictadura del más allá que me hace obsesionarme hasta en los sueños. Parto mucho de obsesiones de los sueños, de imágenes oníricas e imposibles de quitarme de encima. Obsesiones de los sueños, de ahí parto.

**Gustavo:** *¿Les comunicas a tus actores tus propuestas desde el comienzo o prefieres simplemente darle un poquito de cuáles van a ser tus objetivos y luego dejar todo a lo que ocurra con ellos?*

**Jesusa:** Mi gran problema es que soy casi incapaz de guardar secretos. Lo primero que hago es decir “todo esto quiero” y después nadie se da mucha cuenta de todo lo que yo propuse, porque después me doy cuenta que yo lo di por hecho pero nadie se enteró.

**Gustavo:** *¿Cómo seleccionas tu elenco?*

**Jesusa:** Como te decía, depende mucho de cada proyecto, por supuesto. En general busco entre la gente con la que he trabajado años, que me cae bien, que me llevo muy bien o gente muy joven que no esté metida ya en el horror de los vicios de este negocio.

**Gustavo:** *¿Hay una cualidad que tus actores tienen que tener sin la cual no podrías trabajar con ellos, sean profesionales o sean amateurs?*

**Jesusa:** Sí, definitivamente la hay. Más que cualidad es una calidad humana. Yo necesito actores que sean personas íntegras, seres humanos dignos, porque no puedo tolerar, aunque sean grandes actores, a la gente mezquina, desleal o pobre de espíritu.

**Gustavo:** *¿Hay algún método de actuación, algún tipo de formación que te sea más familiar o que prefieres que tengan tus actores?*

**Jesusa:** No. Lo que más me interesa es justamente que los actores hayan conformado un método propio.

**Gustavo:** *¿Cómo juega la disciplina, si es que tiene un rol en tu forma de trabajar?*

**Jesusa:** Para mí la disciplina es la pasión personal, absoluta, diaria. Aquello que nadie te impone.

**Gustavo:** *En tus puestas, en el proceso de trabajo, ¿tienes algún tipo de metodología propia, etapas que generalmente cubres durante el proceso de ensayos?*

**Jesusa:** Nuevamente, depende de la obra. Es otra vez el trabajo el que gobierna mucho en ese sentido, porque un trabajo largo como es la puesta en escena de un *Macbeth*, que te lleva un año y medio, me gusta empezarlo por el que los actores tengan cursos literarios; digamos tres meses de un curso, de empaparse literariamente del contexto isabelino, de lo que es la obra, de que haya alguien que los guíe y nos guíe literariamente. Después, tres meses más, por ejemplo, para improvisaciones. Luego tres meses más para empezar el montaje. Luego tres meses más como para empezar a afinar la cuestión. Entonces sí me doy esos lapsos de la teoría a la práctica, del macro al micro.

**Gustavo:** *Me imagino también que el formato espacial te lo impondrá la obra, pero me gustaría saber si tienes alguna preferencia, como por ejemplo el formato a la italiana, con escenario y plateas enfrentadas, o bien si privilegias la posibilidad más experimental, de explorar otras formas de relación con el espectador, cómo ubicar al público, cómo orientar la mirada.*

**Jesusa:** Yo he trabajado mucho en el teatro a la italiana, pero también me gusta mucho—sobre todo pensando en el teatro callejero—romper absolutamente. De hecho me gusta mucho el teatro abierto a tres lados y, si se puede, a cuatro también. Creo que el teatro a la italiana es algo que ya quisiera yo abandonar.

**Gustavo:** *¿Trabajas con asistente de dirección?*

**Jesusa:** Muy pocas veces.

**Gustavo:** *En esos casos, ¿le asignas algún rol en especial?*

**Jesusa:** Como yo trabajé como asistente de dirección sin serlo, yo pensaba que el asistente de dirección hacía todo y eso es lo que espero de un asistente de dirección.

**Gustavo:** *Los creativos o técnicos, en iluminación, vestuario, escenografía, etc, ¿los involucras desde el inicio del proceso de la puesta, se incorporan más adelante o aparecen los últimos días?*

**Jesusa:** Siempre intento trabajar con ellos desde el principio y, curiosamente, así lo hago. Extrañamente todos comienzan supuestamente desde el principio, pero trabajan los últimos días nada más.

**Gustavo:** *La promoción de la obra, ¿te gusta controlarla, te gusta orientarla, te involucras o simplemente la dejas en manos del productor, si lo tienes?*

**Jesusa:** Odio la promoción de las obras, no sé nada de hacer promoción. No me involucro en nada y lo hago por necesidad y porque no me queda de otra. Si pudiera ni acercarme, no me acercaría.

**Gustavo:** *La crítica periodística, ¿modifica tu trabajo, te brinda alguna perspectiva, le prestas atención?*

**Jesusa:** Me interesa la crítica, me gusta saber lo que otras gentes piensan y me ayuda, pero nunca modifico el trabajo por eso. Simplemente me ayuda a saber lo que otras gentes piensan y me interesa.

**Gustavo:** *¿Por qué crees que tradicionalmente hay más directores que directoras? Digo “tradicionalmente”, porque veo que aquí en México eso parece estar revirtiéndose.*

**Jesusa:** Mira, no lo sé, creo que por lo mismo que hay más pintores que pintoras, más músicos que músicas. Yo creo que ha sido tradicionalmente una tarea en donde las mujeres que la han hecho, les ha interesado poco trascender en las enciclopedias. Porque también creo que ha habido muchísimas pintoras desconocidas, muchísimas directoras que no están en las listas de directores. No es algo que realmente crea que sea relevante.

**Gustavo:** *Cuando diriges, ¿tienes la misma relación con los actores que con las actrices? ¿O te relaciones diferentemente con unos y otras?*

**Jesusa:** Es la misma... bueno, sí, hay una diferencia fuerte. Generalmente los grupos de mujeres no demarcan territorios. Es mucho más fácil en un grupo de mujeres que todas hagan de todo, y cuando hay hombres los hombres tienen esta educación de marcar territorio: “hasta aquí yo hago, hasta aquí tú te metes, hasta acá...”. Y las mujeres no, entonces en ese sentido sí es diferente, porque con las mujeres tienes mucho menos esa demarcación de fronteras.

**Gustavo:** *En el teatro de México, en la conformación de elencos o en la selección de las obras o de los temas, ¿crees que hay mucha discriminación sexual, racial, social, religiosa o política?*

**Jesusa:** No conozco el teatro que se hace en México, veo muy poco teatro, pero hay mucha discriminación en todo en México, en el teatro y en todo. La discriminación racial es nuestro cáncer más profundo. Entonces te encuentras—casi te diría peor que en los Estados Unidos— con este drama de que si yo soy filipina no me van a dar un papel más que de filipina o de empleada doméstica o de esclava de quién sabe qué. Aquí en México pasa lo mismo: a la gente le dan papeles sólo de sirvienta o cualquier cosa, menos un protagónico. Lo vemos en las televisoras: los papeles principales siguen siendo rubios, jóvenes, de ojos claros etc. Hay discriminación, aunque ahora, en el teatro, cada vez se vuelve más *nice* ser etno. Quizás es la contraria, pero yo creo que la discriminación es un problema nacional.

**Gustavo:** *La última pregunta: ¿hay alguna pregunta que como directora has deseado que te hagan y nunca te hicieron?*

**Jesusa:** Muchas, porque yo creo que para mí lo más importante del trabajo en la dirección es hacia dónde me dirijo, hacia dónde se dirige un director. Para mí esa ha sido la más importante de todas las preguntas: ¿por qué me dejo yo sojuzgar por un grupo de actores que son tiranos? ¿Por qué busco dinero, pago por hacer, trabajo todas las horas, les limpio sus camerinos, hago todo y después me maltratan? ¿Y por qué hago todo eso, a dónde me dirijo con eso? Y, la verdad, ha sido para mí muy interesante saber que todo eso es un camino hacia la cueva. Sí, para mí ha sido el camino para regresar a la prehistoria humana, que es lo único que realmente me importa. Esa es la pregunta: ¿adónde me dirijo? A diez mil años atrás. Esa es mi única dirección. Así que estoy feliz de abandonar el teatro a la italiana y del teatro con técnicos y con iluminadores y vestuarios y todo eso. Ya, ya dejé ese barco atrás y ya no me interesa.

**Gustavo:** *Te agradezco mucho que me hayas concedido esta entrevista, a pesar de tu cansancio, de la hora que es y especialmente después de un día tan trabajoso en El Hábito, con la presentación del libro de Carmen Boullosa, que disfruté al máximo.*



## ENTREVISTA A RENATO DE LA RIVA

*Realizada por email. Enviada el 5 de septiembre de 2002.*

**Director, actor, escenógrafo y maestro, nacido en 1948. Formó parte de la Compañía Nacional de Teatro durante 6 años. Ha sido maestro de actuación, pantomima, maquillaje y expresión corporal desde hace 25 años. Es fundador y director del Foro Luces de Bohemia. En el 2000 obtuvo el primer lugar del Primer Festival Político y Social de la Ciudad de México con su montaje de *La Cantante Calva*. Obtuvo el reconocimiento Xavier Rojas de la Asociación Nacional de Críticos de Teatro por la dirección de *Jacobo o la Sumisión*. En el 2001 participó en el Primer Festival de Ionesco en Nueva York con sus montajes de *Jacobo o la Sumisión* y *El porvenir está en los huevos*.**

**Gustavo:** *¿Cómo llega Ud. a la dirección teatral? ¿Qué estudios realizó? ¿Qué prácticas experimentó antes de dirigir? ¿Qué objetivos tenía antes de dirigir su primer proyecto?*

**Renato:** Realicé mis primeros estudios en el Instituto de Radio, Cine y Televisión “Andrés Soler” de la Asociación Nacional de Actores, generación 1969-1972; en 1973 ya era maestro titular de dicho instituto, de la materia de Pantomima, así como maestro adjunto de las materias de expresión corporal, maquillaje, historia de teatro y actuación. El primer espectáculo que monté como maestro, director y autor fue *La Biblia en pantomima*, por el cual el director del instituto, Luis Gimeno, me consideró como “director genial con niveles de Alejandro Jodorowsky”. De ahí siguieron otras direcciones hasta 1975 que me fui a París, Francia, a estudiar con el maestro Jaques Lecocq. A mi regreso a México continué dando clases hasta 1977 que me llama la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, para participar como actor y director de pantomimas para diferentes obras. Ahí trabajé durante 7 años al lado de los mejores actores y directores de México, hasta que monté otro espectáculo de pantomima, *Impresiones*, que compró el Instituto de Seguro Social, para llevarlo a toda la República Mexicana. Estuve viajando durante aproximadamente otros 7 años yendo a casi todas las ciudades, pueblos y rancherías. Como siempre me interesé por Ionesco, realicé

diferentes montajes recibiendo excelentes críticas por los especialistas y cuando El Instituto Cultural Helénico en 1988 quiere inaugurar su nuevo espacio teatral “La Gruta” por medio de un concurso de teatro independiente que duró un año, *El Porvenir está en los Huevos* ganó el primer lugar, obra de Ionesco, que, en 2001, junto con *Jacobo o la Sumisión* llevamos a New York, al 1º festival de Ionesco, presentándonos en el Clemente Soto Vélaz Cultural Center. La asociación nacional de críticos de teatro me concedió el reconocimiento “Xavier Rojas” por *Jacobo o la Sumisión* y, por otra parte, ganó el primer lugar del concurso político social de la ciudad de México por *La Cantante Calva*. He dirigido ópera en Bellas Artes, teatro para el Instituto de Cultura y diversas coreografías para Televisa, así como diferentes escenografías. Estudié en talleres de teatro con Antonio González Caballero, Héctor Mendoza, Hillary Ball, Comedia del Arte con Nicolo Carlo Boso, Ezio María Caserta y, en Venecia, Italia, con Giuseppe Morasi. Desde 1973 he dado clases de Pantomima, expresión corporal, maquillaje y actuación en diferentes institutos: Andrés Soler, Arte Escénico Silvia Derbez y C.E.A. (Centro de Educación Artística de Televisa). Por medio del Concejo Nacional Para la cultura y las Artes impartí algunos talleres en el norte del país.

**Gustavo:** *¿Qué aprendió como director a lo largo de su carrera artística? ¿Cómo definiría el rol del director? ¿Qué es para Ud. un buen director? ¿Qué experiencias básicas debe tener una persona antes de ponerse a dirigir?*

**Renato:** Dirigir es agotador, dirigir no es sólo dar un trazo escénico como los llamados “directores de paso”; es involucrarse hasta el tuétano de la acción, es abrirse todos y cada uno de los poros para sentir e intuir, es comprometerse con una historia y el escenario, fusionarse con el actor, el principal instrumento, que habrá que afinar para lograr el mejor concierto. Creo que el director debe dejar llevarse por sus sensaciones, escuchar su interior sin grandes rebuscamientos; para ello, por supuesto, debe haber una preparación, pero que ella no traicione los verdaderos valores de su autenticidad.

**Gustavo:** *¿Cuál cree que es su estilo, su marca personal?*

**Renato:** Me gusta experimentar sin pensar que tengo que seguir un canon. Sin embargo me he dado cuenta que a lo largo de mi carrera se han formado toques que hace que la gente reconozca mi trabajo, cuando me

entero, trato de cambiarlos para sorprenderme; a veces lo logro y otras no y es cuando me digo, bueno...y qué, es mi estilo, ¿cuál?... no sé.

**Gustavo:** *¿Cuál fue, desde su perspectiva, su mejor puesta y por qué? No en el sentido de éxito de público, sino en el sentido de desafíos que le planteó la puesta en escena.*

**Renato:** El haber estudiado en París, Francia, me provocó la inquietud del cambio. Ya antes había estudiado a fondo las técnicas pantomímicas y ello me llevaba a ser leal a lo que no se debe hacer en la materia, pero sentía que no iba a salir de hacer lo mismo que todo mundo hacía y decidí romper con las reglas, cosa que me costó mucho trabajo y cuando lo logré surgió *Impresiones*; la crítica especializada mostró su asombro y la llevé a todo el país y a temporadas en la capital hasta cumplir más de 1000 representaciones. Obviamente le tengo mucho cariño. Aunque lleva más de 20 años guardada, puedo decir que fue mi mejor montaje, fresco, creativo, vanguardista (para aquel momento) ingenuo y a la vez audaz.

**Gustavo:** *¿Cuál fue, desde su perspectiva, su peor puesta y por qué?*

**Renato:** Definitivamente *Bodas de sangre*, de García Lorca. Recibió muy buenas críticas, obtuvo un premio y el Instituto de Cultura abrió sus puestas para una temporada en el 2001. El problema fue el incontrolable ego de la mayoría de ese grupo, algunos los conocía poco y otros nada; me pidieron que se las dirigiera y lo hice con la misma pasión de todos mis montajes. De pronto se convirtió el escenario en campo de batalla, preferí alejarme para que se arrancaran los ojos a gusto. Mi experiencia me ha dicho varias veces “Trabaja con tu propio equipo”. Sin embargo también creo en darles oportunidad a otros aunque se lleve uno sus sorpresas.

**Gustavo:** *¿Qué género le interesa más o ha dirigido más? ¿Comedia, tragedia, sainete, etc.? ¿Por qué?*

**Renato:** Me apasiona el mal llamado “Teatro del Absurdo”, en donde uno puede entremezclar una gama de géneros, pero cada puesta es para mí un reto por lo que he tratado de abarcar todo lo que se me presenta. Me interesa también la ópera, pero no he sido constante en tocar la puerta de Bellas Artes. Cuando me llamaron para dirigir *La Flauta Mágica* quedaron muy contentos con mi trabajo, pero los continuos cambios en los puestos políticos hicieron que quienes alabaron esa dirección, salieran y, como de costumbre, entraran otros con otros intereses y equipo.

**Gustavo:** *¿Qué arte ha influido más en su trabajo? ¿La pintura, la música, la arquitectura, la danza, etc.?*

**Renato:** Principalmente la pintura, soy pintor, he presentado ya varias exposiciones. El teatro me exige más tiempo, pero en cuanto puedo, ya estoy frente a un lienzo. También la música; desde temprana edad fui educado para apreciar toda la música, en especial la clásica. No me considero un “conocedor” pero sí un apasionado. Lamentablemente no se me dio tocar algún instrumento ni cantar; si lo hago, hasta espanto a las cucarachas.

**Gustavo:** *¿Qué otros directores le parecen interesantes, y por qué? A nivel internacional, a nivel nacional y a nivel regional latinoamericano. ¿Cómo se ubicaría Ud. en el panorama teatral de su país? ¿Cómo procesa las innovaciones que provienen del exterior o de otros directores?*

**Renato:** Me sería muy difícil hablar de todos los directores que dejaron huella en mí. Hay que recordar que estuve en una Compañía Nacional de Teatro muy diferente a la actual; aquella era de repertorio y participaron los actores y directores más famosos de esa época. Claro, hablo de con quienes trabajé; también están los que he visto tanto aquí como en otros países que he visitado y mi mente está abierta a recibir con beneplácito todas las influencias de aquí, allá o acullá. No hay nada nuevo bajo el sol y muchos hacen cosas que he hecho así como seguramente he sido influenciado por otras propuestas; me siento un director que silenciosamente busca la forma de aportar algo al teatro, algo a la sensibilidad del ser humano, una semilla.

**Gustavo:** *¿Por qué le interesó dirigir Delirio?*

**Renato:** En Luces de Bohemia tengo un ciclo de lecturas dramatizadas que lleva 7 años, casi cada lunes, de una manera programada, se presenta un dramaturgo con una obra y, en vez de leerla en atril, se marca lo más cercano posible a una puesta real, solo que el actor trae consigo el libreto. He montado varias y hace poco, durante dos meses, se dedicó a dramaturgos homosexuales y escogí dirigir *Delirio*. Invité a participar a un grupo de estudiantes que toman clases ahí, en el foro, con la técnica de “El método”. Aceptaron gustosos y, sin conocerlos, nos arriesgamos a la aventura. Disfruté mucho hacerlo; el resultado gustó tanto que decidí llevarla a escena en calidad de temporada.

**Gustavo:** *¿Qué es para Ud. importante al momento de decidir una puesta en escena de una obra con tema homosexual? ¿Cuántas obras con este tema ha dirigido? ¿Cuáles, cuándo y dónde?*

**Renato:** Mi selección de obras se basa en sensaciones; me consideran un especialista en teatro del absurdo y me preguntan que cómo entiendo a Ionesco y contesto que no lo entiendo, lo siento. Con esto quiero decir que en el caso de *Delirio* escogí una obra, punto, el hecho que tenga como tema el amor entre hombres para mí no la hace *muy* diferente, y digo “muy” porque no me gusta diferenciar obras con tema homosexual. ¿O hay obras con tema heterosexual? Yo estoy muy ubicado en mi homosexualidad y no me gustan las diferencias, pero confieso que en *Delirio* traté de no mostrar un mundo malo, (como posiblemente se podría hacer con otros ojos), como siempre nos han catalogado; de manera que el aspecto droga, asesinato y Sida, lo quise tratar lo más casual posible. Lo que sí intenté fue recrear una atmósfera sensual y erótica ante los ojos de nuestra sociedad. Ahora bien, han caído en mis manos algunas obras que sencillamente me he negado a dirigir, en donde presenta ese mundo estúpido de la frivolidad que a nuestra sociedad le gusta ver para seguir burlándose y seguir discriminando. Hace muchos años monté una obra en donde había una escena muy conmovedora de unos jóvenes amantes, donde uno muere en brazos del otro. Me pidió el Instituto Politécnico Nacional presentarla en su auditorio, ante mil alumnos. Cuando llegó la escena, la rechifla no se hizo esperar, los gritos de: ¡putos!, ¡maricones!, ¡degenerados! Los abucheos se escucharon por todas partes. Se salieron en multitud hasta que se quedó la mitad de los espectadores que, al final, de pié, gritaban bravos. Disfruté mucho ese momento.

**Gustavo:** *¿Hay otros directores o grupos en México interesados en este tipo de temática?*

**Renato:** Pocos lo abordan con seriedad, casi siempre son comedias de mal gusto, claro, me arriesgo a que halla quien considere que lo que yo hago tiene mal gusto; tal vez solo veo la paja en ojo ajeno.

**Gustavo:** *¿Hay alguna obra que le interesaría dirigir alguna vez? ¿Por qué? ¿Qué es lo que más le gusta y que es lo que menos le gusta del trabajo de director?*

**Renato:** Me gustaría abarcar toda la obra de Ionesco, casi imposible ya que la mayoría requiere grandes producciones y no hay productor que se

arriesgue a una obra poco comercial y con muchos actores. Solo con el apoyo de alguna institución y eso es cada vez más difícil, lo que yo hago es, como diría Grotowky, teatro pobre. Lo que más me gusta es el proceso de creación y lo que más me disgusta son los estrenos, ya no puede hacer uno nada, sufro mucho.

**Gustavo:** *¿Cómo es su público, al menos el público que viene aquí al Foro a ver una obra como Delirio? ¿Qué cree que su espectador espera de Ud.? ¿Cuando dirige, tiene en mente la figura del espectador? ¿Cómo detecta las expectativas del público respecto de una puesta a su cargo? ¿Tiene un espectador ideal? ¿Qué es lo que más le interesa: entretener, instruir, iluminar, alienar, impactar?*

**Renato:** El Foro Luces de Bohemia tiene tan solo 7 años de vida y está en proceso de hacer un público que sepa que lo que va a ver ahí es interesante; pero aquí intervienen muchos factores que se han ido puliendo sobre la marcha, algunos positivos y, confieso, otros negativos, y es que el foro tiene que sobrevivir a través de rentas en donde muchas veces no puedo ser tan exigente como quisiera en la selección de obras. Sin embargo procuro, dentro de lo que cabe, cuidar que al menos haya un poquito de todo. En estos momentos hay 9 espectáculos, desde *La importancia de llamarse Ernesto*, de Wilde, hasta *El médico fingido*, de Moliere pasando por *Delirio*, de Edgar Flores. Hasta este momento las entradas para la obran oscilan en 20 espectadores, que para nosotros está bien. Claro, quisiéramos llenar, pero creo que eso es lo que quieren todos los teatros en México donde he dicho varias veces—aunque me ataquen por ello—que no hay cultura teatral y eso es algo que digo siempre en público: vean teatro, no hay milagro más maravilloso que ver brotar el sudor de un actor. Por supuesto que me interesa el público y en mis montajes está siempre presente, pero a través de mí, porque les voy a dar lo que yo quiero que vean y que posiblemente les va a gustar. Y en cuanto a qué es lo que más me interesa, es no traicionarme por complaciente; me dedicaría a lo comercial, odio lo didáctico y lo obvio.

**Gustavo:** *En términos generales, especialmente en relación con Delirio: ¿cuáles son a su criterio las etapas de producción de un espectáculo? ¿Cómo es su relación con el productor? ¿Cuáles son sus exigencias básicas? ¿Trabaja con fechas fijas de estreno?*

**Renato:** ¿Cuál productor? La hicimos con lo que pudimos y yo fui el que gasté en lo que me alcanzó. Lo que sí es importante para mí es tenerles un mini-sueldo a los muchachos, son estudiantes y sé los sacrificios que

hacen tan solo en desplazarse; ni siquiera podría pedirles que entraran en cooperativa, esa mínima cantidad la recupero con la entrada del público y lo demás lo reparto equitativamente. Por lo de las fechas de estreno, tomando en cuenta que es mi espacio, me puedo dar el lujo de cambiarlas según convenga.

**Gustavo:** *¿Va al estreno? ¿Qué hace ese día?*

**Renato:** Siempre estoy en mis estrenos como león enjaulado, de un lado a otro; acabo agotado.

**Gustavo:** *¿Qué hace mientras la obra está en cartelera? ¿Realiza ajustes después del estreno?*

**Renato:** El estreno para mí solo significa el primer escalón de una escalera sin término; no creo en directores ni actores que después del estreno ya se relajan y piensan que hasta ahí llegó el esfuerzo. Lo que sigue posiblemente es más importante para el descubrimiento, sobre todo cuando uno trabaja con jóvenes como en el caso de *Delirio* en donde la presencia, ritmo, tono, voz y muchos etcéteras están aún endebles y hay que seguir ensayando. Ellos lo tienen que tomar como parte de su preparación además que, por la salida de uno, teníamos el acuerdo de estrenar en la fecha fijada para que pudiera hacer al menos un mes de funciones; también sirvió para forzarles la marcha y que no se confiaran. Ahora estoy preparando al que va a sustituir, ya estoy acostumbrado a estar a cada rato preparando sustitutos.

**Gustavo:** *¿Le interesa la presencia del escritor en los ensayos o durante el proceso de montaje? ¿Cuánto le importa la intención del autor?*

**Renato:** Ahora bien, afortunadamente con los autores vivos que les he montado algún trabajo no he tenido problemas, al contrario, me han dado la completa libertad para que yo haga con sus obras lo que yo quiera y eso es lo que hago. Pienso que la obra del autor es de él cuando la termina; cuando pasa a manos de un equipo teatral ya es de ellos. Por ejemplo, la obra de *Delirio* la sentí un poco obsoleta y después de hablar con el autor, efectivamente me dijo que la escribió hace 15 años en un taller de Jesús González Dávila y, claro, no soy tan arbitrario como así tan descaradamente hacer lo que se me da la gana, de manera que le pregunté si le podía hacer algunos cambios y me dijo que hiciera lo que quisiera. Traté de respetar al máximo su texto, pero, por ejemplo, hay cosas que

quería aprovechar, cuando un personaje dice: “Te estás llevando mi colección de Proust; la *Introducción al mundo de los sueños* de Freud sí te lo puedes llevar”, esto siempre me calló gordo”, lo cambié por “Te estas llevando mi colección de Malher, a Brahms si te lo puedes llevar siempre me pareció aburrido”, pues yo tenía la idea de usar la música para un fin específico y en el estreno Edgar estaba realmente agradecido y fascinado. En el proceso de los ensayos lo invité pero el prefirió esperar la sorpresa final. Me interesa muchísimo el autor, pero no he tenido aún la experiencia para toparme con uno que me impida mi trabajo, seguramente no podría hacerlo.

**Gustavo:** *¿Qué tipo de trabajo hace antes de iniciar los ensayos?*

**Renato:** Eso depende del elenco. Con los profesionales—me refiero los que viven de la carrera—atacamos lo que es el análisis de la obra, de los personaje y en algunas ocasiones hacemos improvisaciones; con los principiantes agrego ejercicios de calentamiento, voz, concentración e improvisaciones.

**Gustavo:** *¿Les comunica a sus actores en qué consiste su proyecto de puesta?*

**Renato:** Me gusta hablar en voz alta todo lo que se me va ocurriendo, muchas veces no saben de qué estoy hablando, pero al soltar las ideas comparto imágenes y sensaciones. No me caso con lo que digo sino lo dejo en el aire, para ver si lo tomo o no y eso, generalmente, les gusta. Por ejemplo, en *Delirio*, yo quería recrear una secuencia de seducción en el bar entre el asesino y la víctima, lo que hice fue aprovecharme de Brahms y combinar la música disco con el Réquiem.

**Gustavo:** *¿Cómo selecciona el elenco? ¿Cómo estructura las audiciones? ¿Tiene alguna clave, un sistema, una estrategia o método para seleccionar los actores? ¿Cuál es su relación con el actor durante los ensayos de una obra? ¿Cómo define el rol del actor?*

**Renato:** Creo ya haber contestado casi todas estas preguntas, tal vez puedo hablar algo de mi relación con los actores. No creo en la democracia dentro del teatro; algunas cosas las tengo que imponer, los actores pueden ser muy mañosos, buscan pretextos y/o justificaciones o quieren constantemente opinar y lo que trato muchas veces es evitar que lleguen a eso, de manera que trato de adelantarme a lo que me podrían decir. Nunca es suficiente la experiencia para enfrentarse al comportamiento humano y los artistas somos bichos raros. Dentro de

eso, procuro que haya armonía, pues como dije, el actor es un instrumento que hay que afinar pero, al mismo tiempo, es un ser humano que hay que tratar de apoyar, de sorprender, de reprender y a veces castigar.

**Geirola:** *¿Hay alguna cualidad en el actor que Ud. considere indispensable para él o ella pueda trabajar con Ud.? ¿Con qué tipo de actor Ud. decididamente no podría trabajar?*

**Renato:** Con que el actor tenga deseos de trabajar, puede ser suficiente para mí. Hace muchos años oí a un maestro mío decir: Prefiero un mal actor a uno problemático. Estoy de acuerdo.

**Gustavo:** *¿Cuál es la escuela/propuesta/método actoral con el que se siente más familiarizado y por qué?*

**Renato:** Creo que, afortunadamente, los tres primeros años de carrera me dejaron una profunda huella en donde tuve tres maestros diferentes, el primero 100% stanilavskiano, el siguiente 100% formal y el tercero 100% práctico, eso me llevó a mi propio juicio en el que, esa revoltura, me llevó a crear mi propia mística teatral.

**Gustavo:** *¿Cree que hay discriminación racial, social, política, sexual o religiosa en México, en cuanto a la formación de elencos, selección de las obras, etc.?*

**Renato:** Por supuesto que hay discriminación en todos aspectos, no solo en la formación de elencos. Claro, todo es disfrazado, sobre todo la racial y religiosa, como que no importa que creas en Buda o Cristo o como que no importa si eres chino o nigeriano. Eso puede ser un poco más tolerado, pero que seas hombre y te gusten otros, eso sí ya es grave, a mí eso me importa poco, todo mundo sabe que soy homosexual.

**Gustavo:** *¿Cree que hay un teatro gay, o un teatro homosexual en México?*

**Renato:** Ya dije, teatro es teatro, que lo etiqueten otros.

**Gustavo:** *¿Cómo trabaja cuando dirige? ¿Tiene un método especial?*

**Renato:** Rascarme mucho la cabeza, por eso no uso gel, me quedan las manos pegajosas.

**Gustavo:** *¿Se considera un director autoritario, autocrático, democrático, o simplemente un seductor? ¿Necesita el consenso de sus actores para dirigir?*

**Renato:** Creo que ya contesté, pero puedo decir que, hábilmente, un poquito de todo.

**Gustavo:** *¿Qué rol juegan el cine, el video y la televisión en su trabajo?*

**Renato:** En algunas ocasiones he grabado escenas y la acción aparece en televisión, muchas veces video a los actores para que vean sus defectos. A veces tengo que hacer ejemplos de actores o situaciones del cine para redondear un ejemplo de lo que quiero, en eso me sirve el video, la TV y el cine. Pero, en relación a la magia, yo creo que en el teatro se pueden resolver todas las situaciones, por difícil que parezcan, depende del ingenio y las necesidades. En la obra *El porvenir está en los huevos*, de Ionesco, quería que al final los actores entraran a una especie de remolino: los puse atrás de un bastidor de madera y con la fuerza de sus piernas hacían como que bajaban y subían una escalera eléctrica (Pantomima), el resultado fue impactante pues el público creía que atrás había un mecanismo complicado.

**Gustavo:** *¿Cómo dispone el primer ensayo? ¿Dispone de algún tipo de precalentamiento?*

**Renato:** Me gusta platicar sobre la obra, mucho, saber qué piensan de los personajes, como los visualizan etc., análisis.

**Gustavo:** *¿Trabaja desde fuera o desde dentro del escenario?*

**Renato:** Soy muy inquieto, bajo y subo constantemente; también por eso me canso. En muchas ocasiones les actúo cómo quiero la acción, hay que recordar que también soy actor, he trabajado en muchas obras.

**Gustavo:** *¿Le gusta trabajar con un asistente de dirección? ¿Qué tarea le asigna?*

**Renato:** Sí, necesito siempre que alguien me ayude de diferentes maneras, siguiendo el texto, opinando, sugiriendo, llamando la atención, recordarme cosas, en fin, alguien de mucha confianza, de buen gusto y que en ocasiones, que funja de malo, ¿por qué no? Para yo ser el bueno, o al contrario.

**Gustavo:** *¿Cómo ensaya una escena? ¿Cómo se aproxima? ¿Intuición, proyecto razonado, planificación previa, improvisación?*

**Renato:** Soy totalmente intuitivo; creo firmemente que el artista debe de serlo, prepararse a fondo con todas las técnicas posibles, y después mandarlas al diablo, es muy difícil.

**Gustavo:** *¿Cree que cada escena tiene su "verdad"? ¿La descubre solo o con sus actores y técnicos?*

**Renato:** El actor es el “gran mentiroso”, pero para saber serlo, tiene que llevar una gran verdad, cada momento en teatro debe llevar verdad, solo así se logra la fantasía.

**Gustavo:** *¿En qué momento del proceso incorpora al escenógrafo, al vestuarista, al iluminador o al sonidista, etc.? ¿Cuál es su relación con los técnicos?*

**Renato:** En todo momento está presente conmigo la forma de iluminar, escenografía, sonidos, vestuario, no es que quiera ser “todólogo” pero me gusta mucho hacer mis propias escenografías, vestuarios, musicalizar y mi trato con los técnicos siempre ha sido cordial, amistosa, son trabajadores del teatro y merecen mi absoluto respeto.

**Gustavo:** *¿Cuál es su rol al momento de decidir la música, las texturas, los colores, etc.?*

**Renato:** Es muy importante la forma en que influyó Jaques Lecocq en mi vida. El nos hacía interpretar los objetos, texturas, colores, sonidos, elementos, materiales etc., con el cuerpo y muchos ejercicios más que al momento de dirigir continuó practicando después de 25 años. Veo en la actualidad que esas prácticas ya son comunes en las escuelas de teatro. En aquella época era toda una novedad, aunque ya nos lo había dicho Grotowsky en su libro *Hacia un teatro pobre*.

**Gustavo:** *¿Qué tipo de publicidad considera la más conveniente para una puesta suya? ¿Le interesa tener control de la promoción publicitaria? ¿Por qué?*

**Renato:** Recurrimos a lo que podemos, posters, volantes, anuncios en revistas, imposible hacerlo en TV, por lo caro. Y para un foro como el mío en donde solo caben 80 personas, tendría que cobrar muy caro para que convenga. Creemos que la publicidad de boca en boca es la más efectiva. No me interesa tener control de la publicidad, lo hago porque no hay de otra, hago mis propios diseños en computadora o mi brazo derecho, mi asistente, que también estudió diseño gráfico, me ayuda y entre los dos nos han salido cosas muy bonitas.

**Gustavo:** *¿Es un director de fácil acceso para la crítica y para los críticos? ¿Qué espera de la crítica periodística? ¿Cómo enfrenta las críticas adversas? ¿Hay algo constante en la crítica a sus espectáculos? ¿Qué aprende de la crítica?*

**Renato:** Este punto es extraño, ya que “la crítica” aquí en México no es igual que en Estados Unidos en donde yo tengo entendido que si te tratan mal, ya cerraste al día siguiente. Aquí no tiene ese poder; si la crítica es mala, pero muy, muy mala, y la obra tiene en el reparto a la nueva estrellita de Telenovela, seguro tendrá éxito de temporada. Si la crítica es excelente y no va nadie, ¿de que sirvió?, uno de los llamados “críticos poderosos” escribió sobre mi versión de *La Cantante Calva*: “Fallido intento del teatro del absurdo” y a la siguiente semana ganamos el primer lugar del primer concurso del Festival Político Social de la ciudad de México, con—nada despreciables—84 mil pesos. Yo respeto lo que digan, han escrito cosas buenas y malas de mí, tengo amigos críticos a los que en distintas ocasiones les digo: “está bien, escribe lo que piensas y punto”. Algunos son honestos y otros esperan favores, yo jamás los doy; algunos escriben maravillosamente bien y me siento honrado si escriben de mí aunque sea mal. Aquí decimos: que escriban mal o bien pero que escriban. Esto no es de un crítico pero, uno de los más importantes directores de México, José Solé, me dijo hace poco: “Eres un gran director”. Y yo le contesté: “Llevo 30 años esperando que me lo diga”.

# **INDICE**



*Agradecimientos*

PROLOGO

*i-ix*

**PERU**

**Mario Delgado**

3

*16 de Julio de 2002, de 9 a 12.*

**Ruth Escudero**

37

*16 de julio de 2002, de 15 a 17:30*

**Wili Pinto Cárdenas**

63

*18 de julio de 2002, de 10 a 12:30*

**Sara Joffré**

91

*18 de julio de 2002, de 18 a 20:30*

**Bruno Ortiz León**

105

*19 de julio de 2002, de 11 a 12:30*

**Alberto Isola**

133

*19 de julio de 2002, de 20 a 22:30*

**Luis Sandoval**

157

*20 de julio de 2002, de 11 a 12:30*

**MEXICO**

**Ricardo Ramírez Carnero**

173

*2 de agosto de 2002, de 13 a 15*

**José Luis Ibáñez**

197

*3 de agosto de 2002, de 17 a 19*

**Carlos Corona**

215

*4 de agosto de 2002, de 15 a 16:30*

**Héctor Mendoza**

235

*5 de agosto de 2002, de 18 a 19:30*

<b>Luis de Tavira</b>	249
<i>6 de agosto de 2002, de 14:30 a 16:30</i>	
<b>Claudio Valdés Kuri</b>	273
<i>6 de agosto de 2002, de 17 a 18:30</i>	
<b>Sandra Félix</b>	293
<i>7 de agosto de 2002, de 14 a 15:30</i>	
<b>Ludwik Margules y Rodolfo Obregón</b>	311
<i>7 de agosto de 2002, de 18 a 19:15</i>	
<b>Jesusa Rodríguez</b>	325
<i>8 de agosto de 2002, de 23 a 0:30</i>	
<b>Renato de la Riva</b>	337
<i>Email enviado el 5 de septiembre de 2002</i>	



**Argus-a**

*Artes y Humanidades / Arts and Humanities*

*Los Ángeles-Buenos Aires*

*2015*



