Arte y oficio del director teatral en América Latina

Argentina
Chile
Paraguay
Uruguay

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Argentina
Chile
Paraguay
Uruguay

Argus-*a*
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles-Buenos Aires
2014

Primera Edición: Buenos Aires: Nueva Generación, 2007.
Segunda Edición.

ISBN: 978-987-9030-96-7 Primera Edición
ISBN: 978-0-9904445-0-3 Segunda Edición

© 2006 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 entrevista a Brecht en Berlín", gentileza de Donnie L. Bryant

Editorial Argus-*a*
16944 Colchester Way,
Hacienda Heights, California 90608
U.S.A.

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

Índice

Agradecimientos
Prefacio, de Carlos Fos
Prólogo 1

ARGENTINA
Entrevista a Alejandra Boero 11
14 de julio de 2004
Entrevista a Adhemar Bianchi 25
16 de julio de 2004
Entrevista a Héctor Rodríguez Brussa 45
16 de julio de 2004
Entrevista a Agustín Alezzo 71
17 de julio de 2004
Entrevista a Laura Yusem 91
17 de julio de 2004
Entrevista a Ricardo Bartís 105
19 de julio de 2004
Entrevista a Claudio Gallardou 125
20 de julio de 2004

CHILE
Entrevista a Rodrigo Pérez 151
5 de julio de 2004
Entrevista a Ramón Griffero 173
6 de julio de 2004
Entrevista a Ana Harcha 197
8 de julio de 2004
Entrevista a Angel Lattus 227
9 y 10 de julio de 2004
Entrevista a Alberto Kurapel 253

15 de abril y 2 de mayo de 2006

PARAGUAY

Entrevista a Julio Saldaña 273
15 de julio del 2005
Entrevista a Tana Schémbori 303
15 de julio de2005

URUGUAY

Entrevista a Rubén Yáñez 327
22 de julio de 2004
Entrevista a Jorge Denevi 355
23 de julio de 2004
Entrevista a Jorge Esmoris 379
24 de julio de 2004
Entrevista a Nelly Goitiño 401
24 de julio de 2004
Entrevista a Mariana Percovich 423
Del 2 al 12 de febrero de 2006

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, mi agradecimiento es para todos los directores que me concedieron tan amablemente la entrevista. Los contactos previos, la negociación de la fecha y el lugar de la entrevista y, finalmente, el encuentro y la realización de la misma, esa posibilidad invaluable para mí de estar frente a tan talentosos artistas que me recibieron en sus casas, sus salas o sus estudios, configuran una experiencia y un privilegio único, un componente personal del proyecto que me resulta imposible transferir al lector. Una vez más, gracias queridos maestros.

En segundo lugar, quiero agradecer a Whittier College por su generosidad al otorgarme las becas que hicieron posibles mis viajes a las capitales latinoamericanas del Cono Sur y otras ciudades más alejadas de esos centros-embudo que definen la realidad cultural y política de nuestros países.

En tercer lugar, como ocurrió con el volumen anterior de *Arte y oficio del director teatral en América Latina: México y Perú* (Buenos Aires: Atuel 2004), tengo que agradecer aquí, nuevamente, la valiosa colaboración de colegas, investigadores y amigos de cada país que orientaron mi pesquisa al momento de realizar una selección adecuada de aquellos directores que eran exponentes de varias tendencias, estilos y metodologías de trabajo teatral. Para Chile, mi agradecimiento a Alicia del Campo, Eduardo Guerrero y Juan Villegas; para Uruguay, a la inestimable colaboración y apoyo brindado por Pilar de León; para Paraguay, al entusiasmo de Héctor Silva. En cuanto a Argentina, mi país de origen, aunque mi selección no requirió demasiadas consultas, debo agradecer a muchas personas que me ayudaron a rastrear teléfonos, direcciones o e-mails: mi entrañable Irma "Tita" Bonifacini de Geirola, mi amiga incondicional Aída Pierini y, para las etapas más avanzadas de la publicación, a Oscar López.

La tarea monumental de transcribir las cintas y el volumen impresionante de horas de trabajo que esta tarea demandó, la realizó

Jessica Candelario, mi estudiante de Whittier College. Para ella, mi enorme agradecimiento por su predisposición y dedicación.

Muchas otras personas me dieron su apoyo en forma diversa. Quiero aquí expresar mi agradecimiento a la generosidad de los señores Manuel F. Alarcón Añazco y Mauricio de la Parra Vial, organizadores del festival de teatro de Puerto Montt, el más largo del mundo. También quiero reconocer el aliento constante que, por vía electrónica desde Buenos Aires y Neuquén, me han brindado casi a diario mis amigos Mabel Cepeda y Omar Abraham.

Gustavo Geirola

PREFACIO

Prologar la tarea de investigación de un teatrólogo de la rigurosidad y calidad de producción de Gustavo Geirola es, además de un placer, un compromiso con el material que sigue a mis escuetas palabras. La continuación del trabajo iniciado en su primer volumen *Arte y oficio del director teatral en América Latina: México y Perú* (Buenos Aires, Atuel, 2004) nos lleva a un imaginario viaje por la escena de Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay, a través de la palabra de directores destacados de esos países. La relevancia de esta labor es permitirnos adentrar en la evolución de los sistemas teatrales de los estados involucrados y especialmente recobrar para la memoria fragmentos de la historia latinoamericana que de otra manera quedarían bajo las garras del olvido.

No se trata de la publicación de una colección de entrevistas con personalidades que pueden ser recabadas en diversos reportajes en medios de comunicación. Por el contrario, se trata de una labor de seria pesquisa, en la que la voz de los creadores comparte su rica experiencia en un ámbito tantas veces ninguneado por el canon hegemónico.

Nuevamente debemos reconocer la difícil vinculación entre los que producen teatro en el subcontinente, un mal que impide—a pesar de los esfuerzos realizados en los últimos años—una real circulación de las poéticas que existen en sus campos culturales.

En esta segunda etapa, Geirola se reúne con maestros de dilatada y consolidada trayectoria y con figuras emergentes en el panorama de sus respectivos países. Esta elección nos permite descubrir un mundo polifónico y vivo con expresiones escénicas que dialogan a pesar de las múltiples distancias reales o impuestas.

La minuciosidad del material recogido será de gran utilidad para los que buceen en él como consulta ineludible para investigaciones que profundicen el análisis del teatro latinoamericano. Ya no habrá excusas para culminar en reseñas superficiales de dudosas definiciones tendientes a homogeneizar los conceptos críticos, sino que deberá encararse una

tarea para desentrañar los senderos múltiples de producción escénica desde las grandes urbes a las regiones remotas.

Cuando los estudiosos nos acercamos a comprender el valor de la historia oral y de la etnohistoria como barrera contra el avasallamiento de la aculturación promovida por los centros de poder, no puedo más que felicitar este nuevo paso del autor. En el siglo XX se produjo un "renacimiento" de las fuentes orales, una vuelta a esa Antigüedad que consideraba el testimonio la base de una crónica o un relato. Tanto los protagonistas o los testigos ocasionales, como quienes sabían lo sucedido por la transmisión de boca a boca y de generación en generación, "contaban" lo que conocían sobre un hecho. La reconstrucción de las experiencias subjetivas posibilita armar el microcosmos de las relaciones sociales en que se encontraban insertos los individuos en los años que se rememoran. En esas interpretaciones las personas entremezclan y describen los sucesos en los que han participado o de los que han sido testigos, haciendo emerger un componente esencial de esas experiencias, como son las emociones pasadas y actuales. Creo que todo testimonio que se graba debe ser guardado como una fuente que sirve a quien ha participado en su producción, pero también creo que debe conservarse como una parte de la memoria colectiva, aquella que generalmente no deja testimonios escritos o los amplía, dándole en muchas ocasiones una interpretación enriquecedora. Y en los testimonios recogidos por Geirola encontramos esa memoria colectiva de la producción actual e histórica de la región.

La celebración de la aparición de este segundo tomo cobra aún más fuerza cuando nos anuncia que ya ha comenzado entrevistas en Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador y Venezuela.

Invito al lector, entonces, a penetrar en este cauce inquieto de luchas, logros, sueños y esperanzas de una Latinoamérica teatral inquieta y palpitante.

CARLOS FOS

PROLOGO

Cuando el primer volumen de esta serie *Arte y oficio del director teatral en América Latina*—que incluía a México y Perú—ya estaba en sus instancias finales antes de entrar en imprenta, ya tenía yo la certeza—tal como lo digo en el prólogo al mismo—de que iba a iniciar, no sólo el segundo volumen, sino que podía, con cierta confianza, anticipar la totalidad de mi proyecto, extendiéndolo a cuatro tomos. Es ahora con mucho placer que escribo estas líneas prologando el segundo tomo, dedicado a directores de Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay, en las que también puedo confirmar que ya he comenzado a hacer las entrevistas para el tercero, que abarcará Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador y Venezuela. Asimismo, al momento en que sale este segundo volumen, también queda inaugurada la página electrónica en la Internet, en donde se han comenzado a incluir, además de fragmentos de video de las entrevistas, los materiales audiovisuales cedidos por los entrevistados (fragmentos de video de algunas de sus puestas en escena, fotos, programas, afiches, etc.).

Para aquellos lectores que no han tenido acceso aún al primer tomo, quisiera sintetizarles las características generales de este proyecto, más extensamente detalladas en el "Prólogo" a aquel volumen.

La idea inicial fue entrevistar a directores de América Latina, esa extensa región tan múltiple y heterogénea, a fin de explorar las formas en que ellos desarrollan su tarea artística y profesional, cubriendo varias etapas del proceso de producción, desde su formación hasta el espectáculo mismo e incluso más allá, hasta la forma en que organiza la promoción y recepciona la crítica. Se conversa sobre su formación artística, la función del público o del perfil del espectador en su proyecto de puesta, su relación con la producción, cuando la hay, las transformaciones del espectáculo que imponen las giras o festivales, la

selección de la obra y del elenco, el trabajo con el actor o con el dramaturgo, si lo hubiera, etc.

Mi propia experiencia como director e investigador me ayudaron muchísimo en este proyecto. Un trabajo previo me convenció de que casi no había en América Latina materiales que se centraran en los aspectos metodológicos y técnicos de la tarea del director teatral. La mayor parte de lo que se ha publicado es coyuntural, en la medida en que se enfoca en un director en particular al momento de una puesta en escena específica, en donde el artista se interesa más por su espectáculo, sea el autor o la dimensión cultural y política de su propuesta, que de los aspectos que definen su rol como director. Por tal razón, en las entrevistas publicadas, me he atenido al rol de entrevistador, sin generar ningún tipo de debate sobre las respuestas brindadas por los directores y evitando, en lo posible, que ellos se focalizaran en algún espectáculo en particular.

Asimismo, el hecho de que, en muchos casos, yo no conozco de antemano su producción artística, me permite manejar la entrevista de forma tal que puede seguirse un cuestionario muy pautado, sin arriesgar salirse de un encuadre fijado de antemano, que los directores siempre respetan amablemente. Esto facilita la lectura del libro, en tanto permite una lectura entrevista por entrevista, o bien permite cotejar la respuesta dada a una misma pregunta por diversos directores. Obviamente, hubo y hay excepciones. Hay directores que gustan de dialogar, y eso se ve en la breve extensión de sus respuestas y el dinamismo de la charla. A otros, en cambio, les gustan más monologar, son los más difíciles de entrevistar porque es difícil interrumpirlos.

En todos los casos, las entrevistas son grabadas y parte de ella también filmada. Sólo en casos muy excepcionales, la entrevista se hizo por correo electrónico. Mi propuesta es contar con el registro de la conversación y no con el de la escritura, a fin de evitar elaboraciones muy herméticas y hacer este proyecto no sólo accesible a los teatristas, sino al público en general. Nuevamente, hay aquí también excepciones;

como apreciará el lector, hay directores cuyo pensamiento ya *es* una experiencia de escritura.

Otro aspecto importante es la selección de candidatos a entrevistar. El proyecto no contempla dar un panorama de los directores de cada país, sino de entrevistar un grupo mínimo que permita ver diferentes aproximaciones al arte y oficio de la dirección teatral, tal como está vigente hoy en ese país. En este proceso de selección el rol de los colaboradores—críticos, investigadores, teatristas—es determinante. Ellos son mis informantes y, por lo tanto, me proveen de una lista, a veces sumamente extensa, a partir de la cual yo hago mis propias investigaciones para determinar finalmente a quién entrevistar. Este método no es ni exhaustivo ni infalible, y llevarlo a la práctica no es simple, en la medida en que no siempre los candidatos elegidos están disponibles en sus localidades al momento de mi viaje, a veces no pueden ser ubicados o bien no están interesados en conceder la entrevista.

De todos modos, la lista trata de dar lugar a directores consagrados, de larga trayectoria en el medio, a directoras, a directores del teatro oficial, comercial e independiente, a jóvenes que parecen configurar una promesa para el teatro nacional, algún director de provincia o región—o al menos no ligado exclusivamente a los centros capitalinos—y, finalmente, algún director, si lo hay, que representa a alguna minoría étnica, racial o sexual. Sin duda, muchas de estas categorías de selección a veces convergen. Finalmente, aunque he dejado de lado deliberadamente a directores *exclusivamente* dedicados al teatro infantil o al teatro callejero, algunos directores entrevistados, además de su experiencia teatral, han realizado trabajos en cine y televisión, y la entrevista intenta cotejar en esos casos algunas convergencias y divergencias a nivel directorial en esos diversos ámbitos.

Uno de los objetivos del libro y del proyecto es no sólo ofrecer un espectro amplio de diversas tendencias y experiencias de dirección, sino además poner en conocimiento público las condiciones en que el director realiza su trabajo. No olvidemos que el director es ese factor

que en la puesta en escena—salvo si sigue a Kantor al pie de la letra—aparece por su ausencia. Además de dejar constancia y testimonio de una serie de aproximaciones actuales a la dirección en América Latina, el proyecto quiere poner a disposición de los teatristas, los estudiantes de teatro y los mismos directores entre sí, un material que, en el futuro, servirá para dar base a profundizaciones teóricas más puntualizadas.

Tengo que dejar constancia de la entusiasta recepción que tuvo el primer volumen en México, en Perú y en Argentina y, sin duda, espero para este segundo, la misma acogida. Sin embargo, por los comentarios escuchados durante las presentaciones del libro, me parece que ésta es una buena oportunidad para advertir al lector sobre lo que no va a encontrar aquí.

Con motivo de la aparición del primer volumen de *Arte y oficio*, una persona muy conocida se acercó para felicitarme. Lo hizo con buena intención pero, como dice el refrán, de buenas intenciones está lleno el infierno. Dicha persona celebraba el hecho de que yo me hubiera ocupado tan seriamente de dejar testimonio de la "cocina del director teatral latinoamericano". Me sorprendió, porque pensar cada entrevista como un aspecto de la "cocina", significa que hay cierta gente que tiene la expectativa de que en el libro va a encontrar "recetas". También indica que, para ellos, yo aparezco como una especie de antropólogo o etnógrafo que estaría intentando buscar el secreto de alguna fórmula culinaria especial. Nada más alejado de mis objetivos.

Al escuchar la frase de esa persona, mi mente se disparó directamente hacia *Babilonia* de Discépolo, en cuya cocina, ubicada debajo del comedor de la familia pudiente, conviven tantas lenguas y culturas, unificadas por la brutalidad de la inmigración forzada, la pobreza y la opresión. Pensar este proyecto como cocina sería insistir en ver a América Latina como esa Babilonia sumergida, donde la práctica directorial no sería más que el rejunte grotesco de aproximaciones foráneas descalificadas, de dialectos mal hablados o mal comprendidos, de desterritorializaciones y marginaciones de todo tipo. Eso a la vez sería pensar a los directores latinoamericanos, si no todavía en el sótano de

"América" y de Occidente—como en Discépolo—al menos en el famoso "patio de atrás" de los espacios hegemónicos. Y no creo que sea el caso, por muchas razones entre las cuales está, obviamente, el prestigio internacional ya logrado por muchos de mis entrevistados.

Más bien las entrevistas dejan ver esa prepotencia de trabajo de la que hablaba Arlt, y esa potencia de propuestas que nada tienen que envidiar a las supuestas originalidades de las metrópolis hegemónicas. Estas entrevistas son, pues, un muestrario fascinante de las formas de trabajo y las reflexiones teatrales que se están realizando en la región. Pero no son "recetas" para que alguien las "aplique" o las "siga"—como quien prepara un plato—sino el trabajo de una elaboración teórica y creativa más abarcadora, más productiva. Dicho sea de paso, incluso desde una perspectiva culinaria, la receta no es garantía de la delicia del plato, salvo si el cocinero tiene la experiencia y el talento necesario para ponerla a punto. En nuestro caso, se trata de entrevistas que invitan a proseguir la conversación y el debate, no a repetir las ideas o las recetas. Son voces que, de alguna manera, están reclamando la urgencia de una escritura y la conformación de un campo disciplinario. La carrera de dirección teatral, como la del crítico, apenas se vislumbran en América Latina.

En efecto, muchos de los directores latinoamericanos actuales, casi la mayoría, no escribe, no deja—como lo hicieron antes muchos actores y directores—sus memorias o sus investigaciones. El esfuerzo de escribir parece ajeno al teatro y ni hablar respecto a eso que los teatristas denominan "investigación teatral". Cuando planteamos el tema del colonialismo, cuando decimos que nos la pasamos leyendo y discutiendo a Stanislavski, Artaud, Brecht, Brook, Kantor, Barba, etc., nos olvidamos que nosotros, los directores latinoamericanos—salvo contadas excepciones como Enrique Buenaventura, Santiago García o Augusto Boal, que por eso mismo han tenido tanto impacto—escribimos muy poco. ¿Cómo se trasmite un saber cuando no hay escritura? ¿Puede hoy el video de alguna puesta suplantar, por ejemplo, la experiencia de muchos de los maestros latinoamericanos incluidos en este volumen?

Este libro intenta, precariamente, dejar documentado los testimonios de esa difícil profesión, tanto de los directores mayores, de los maestros más experimentados, como de los jóvenes que empiezan su camino. Si se tiene en cuenta que en casi todos los países que ya llevo recorridos no hay carrera de dirección ni de crítica teatral, este precario esfuerzo de rescatar la experiencia de los directores, deja un saber potente que cabrá en el futuro desarrollar, en su genealogía, en su arqueología, en su historia.

Como apreciará el lector, cada entrevista tiene sus momentos, el inicial, a veces frío o distante, y luego, en algunos casos, se nota cómo el entrevistado se ha ido sintiendo más cómodo conmigo o con mis preguntas. E incluso, se ve cómo, a medida que se sucedían las preguntas, el entrevistado iba haciéndose una idea más clara del objetivo del proyecto. En efecto, algunos entrevistados se van dando cuenta del tipo de cuestiones que la entrevista quiere abarcar cuando la entrevista ya esta un poco avanzada.

Pero hay también momentos de suma intensidad, y en esos he dejado los textos con los balbuceos que se hayan producido. Como ocurrió con el primer volumen, las entrevistas fueron transcriptas y luego "editadas", es decir, corregidas y puestas en una forma legible. Luego fueron enviadas a los directores para que las revisaran, solicitándoles no hacer agregados demasiado extensos o bien no reescribirlas, ya que se pretendía mantener el tono de la oralidad. La mayor parte de los directores de este volumen *no* devolvieron las entrevistas con sus propias correcciones. Así, a pesar del esfuerzo que he realizado, es posible que algunos nombres o referencias muy locales hechas por el entrevistado aparezcan en forma incorrecta. Hay casos en que los entrevistados no podían ser interrumpidos y, por lo tanto, contestaban muchas preguntas sin que yo se las hubiera formulado.

He dejado algunas redundancias o pequeñas incoherencias sintácticas cuando el entrevistado trataba de verbalizar algo muy importante y lo decía o lo entrevía allí mismo, especialmente en esos momentos especiales, de clímax, de la entrevista. Sin duda, algunos

directores tienen "muletillas" o hay marcas dialectales muy interesantes que he dejado cuando me pareció que eran muy contundentes en relación a lo que querían significar. Pero las he eliminado cuando no agregaban realmente mucho, así por ejemplo, muchos emplean la frase "yo creo que". Al sacarla, la frase queda más afirmativa y contundente de lo que ellos pretendían, pero he preferido eliminar esa repetición en aquellos casos en que la frase efectivamente podía generalizarse. Asimismo, en lo posible, he respetado el uso dialectal, como el uruguayo "tú tenés". Mi propio dialecto argentino varía según las circunstancias.

A veces estuve tentado de poner entre paréntesis cuando el entrevistado se tomaba un buen tiempo en contestar alguna pregunta. Eso hubiera permitido identificar las preguntas que, para cada uno, eran más inesperadas, o problemáticas, o con las que se daban cuenta que debían ser muy cautelosos.

La entrevista, tal como se ofrece a la lectura, es, por todo lo dicho antes, un documento bastante ficcionalizado. Por eso guardo celosamente las cintas, en las que quedan registrados los titubeos, las sorpresas, las felicidades, los enojos, y hasta los ladridos de perros, cantos de pájaros, los timbrazos de la calle o de los teléfonos, las interrupciones, los cansancios y agotamientos, las re-energizaciones del diálogo, para un archivo futuro en alguna institución que demuestre realmente ser celosa en el cuidado de sus materiales.

Para terminar, sólo me queda invitar a los teatristas e investigadores, a los maestros y estudiantes, y especialmente a los directores no incluidos aquí, a debatir estas cuestiones, a polemizar, a escribir el resultado de sus experiencias y a poner en juego los lineamientos teóricos que les son familiares o bien considerar estos documentos a la luz de diversos marcos teóricos para hacerlos todavía más productivos.

Gustavo Geirola,
Hacienda Heights, Los Angeles, California,
octubre 2006.

Gustavo Geirola

Argentina

A Alejandra Boero,
en su memoria

Gustavo Geirola

ENTREVISTA A ALEJANDRA BOERO

Realizada en su estudio, en Buenos Aires,
el 14 de julio de 2004, de 18:30 a 20:00

Excelente actriz y directora, maestra de innumerables actores de la escena argentina, nació en Buenos Aires en diciembre de 1918 y falleció en la misma ciudad el 4 de mayo de 2006. En 1942 comenzó su carrera en La máscara y ya en 1950 funda con Pedro Asquini el famoso "Nuevo Teatro", uno de los focos de irradiación del teatro independiente argentino. Participa de muchísimas puestas en escena en las que se incorporan innumerables innovaciones teatrales. Asimismo, con Nuevo Teatro funda dos reconocidas salas teatrales de la ciudad de Buenos Aires, la Lorange y la Planeta. Su actividad con este grupo duró hasta 1970, cuando después de la disolución de Nuevo Teatro, funda Andamio 90, un centro de formación actoral y una sala teatral, también en el centro porteño. Aquí también promueve la experimentación en todos los niveles, actoral, directorial y técnico. Durante su larga carrera, recibió numerosos premios, entre los cuales se cuenta el de Ciudadana Ilustre de Buenos Aires, el Moliere, etc. Muchas de sus producciones tuvieron extensas giras por Europa y América Latina.

Gustavo: *¿Cómo llega usted a la dirección teatral?*

Alejandra: Por necesidad. Yo empecé en el año cuarenta, en uno de los primeros teatros independientes que había, y allí hacíamos todo, desde construir escenografía, hacer el teatro, estudiar, tratar de ser actores y todo eso. Y llegó un momento en que fallan los directores que ya tienen una experiencia y los actores empiezan a hacer sus experiencias como directores. Fue la necesidad, lo importante era el grupo; el grupo necesitaba directores, entonces nosotros experimentábamos. Te estoy hablando de los años cuarenta, mil novecientos cuarenta, mirá toda el agua que pasó bajo los puentes en la Argentina; hemos visto una parte de la historia tan importante.

Gustavo: *¿Cuál fue la primera obra que usted dirigió?*

Alejandra: Yo intenté la primera dirección con una obra de Bernard Shaw, *La medalla al mérito*…, una obra en un acto. Hacía diez

años que hacía teatro, pero empecé muy tímidamente, con mucho cuidado porque, primero, la dirección me encantaba, pero además con mucho cuidado sobre todo porque no quería dar un paso en falso. Ha sido un verdadero aprendizaje. Yo siempre traté de hacer las cosas lo más profundamente posible, no hacer ninguna cosa exhibicionista ni llamar la atención con nada, sino hacer un trabajo profundo que realmente me fuera formando intelectualmente con respecto al teatro. Y fue una experiencia formidable, porque como lo hice con mucho cuidado y como una tarea de investigación y de estudio, me sirvió muchísimo.

Gustavo: *¿Usted recuerda cuáles eran sus objetivos que como directora se había planteado en aquella puesta?*

Alejandra: Lo que pasa es que nosotros no teorizábamos tanto en ese momento; te estoy hablando de mil novecientos cuarenta. Queríamos hacer teatro; pensábamos que el teatro era un vehículo cultural absolutamente imposible de cambiar y lo más importante culturalmente porque el público se entretiene y aprende. Lo que nosotros queríamos era que se produjera el espectáculo y que el público viniera. Como podíamos, lo hacíamos; aunque sea a las trompadas, pero lo hacíamos. Después, más adelante, ya empieza uno a buscar las formas expresivas, a estudiar cada obra—porque cada obra tiene su estilo y su manera, lo apropiado para cada obra (hay unas obras más intelectuales que necesitan un tratamiento; otras de más acción necesitan otro tratamiento). Después está la gente que conformaba los grupos, que allí es donde está la gran diferencia con la actualidad. La gente ingresaba a estos grupos por inquietud cultural y una entrega absoluta: sábados y domingos, desde la mañana hasta la noche, estábamos metidos adentro ensayando, además de los días de semana a la salida del trabajo. Iban saliendo actores a fuerza de investigar, estudiar y sacrificarse. Lo más interesante es que se puede hablar sobre el fenómeno social que era esta gente que componía estos grupos, porque todos teníamos el convencimiento de que la cultura era lo único importante, lo único que

iba a hacer progresar al país y a la ciudadanía. Calculá lo que pasó acá en los cuarenta y cincuenta, para no hablar de lo que pasó en los setenta.

Gustavo: *¿Cómo definiría usted el rol del director hoy, después de todo lo aprendido? Para usted, ¿qué es dirigir hoy?*

Alejandra: Hoy es muy distinto a cuando yo empecé y aún distinto en la mitad de mi vida también. Sin embargo, hay una cosa que se mantiene: el director es el padre, el psicoanalista, el sostén, el protector, el maestro, hay que cubrir todos los roles porque el actor, en general, es muy débil, muy inseguro, muy vulnerable. Lo primero que debe hacer el director es darle seguridad al actor. Hay una frase de Gorki, en su obra *Bajos fondos*, cuando un personaje le pregunta a otro qué es el talento, el primero contesta: "el talento es la confianza en uno mismo". Creo que darle confianza a un actor en sí mismo le produce una especie de shock creativo; al tener confianza en sí mismo empieza a crear, y uno después elige dentro de lo que crea y lo va conduciendo, pero hay que tener condiciones de renunciamiento personales para poder ser director.

Gustavo: *Esto es muy interesante, ¿puede ampliarlo un poquito más?*

Alejandra: Me refiero a que si el director quiere ser estrella de un espectáculo, el espectáculo fracasa. El dueño del espectáculo, una vez levantado el telón, cuando se estrena, es el actor; el teatro es el actor. Un buen director ayuda, un buen actor hasta disimula los defectos del director. Los mejores actores y los mejores directores son aquellos que renuncian a su personalidad y se dedican a crear algo fueran de sí mismos. a crear mundos que no se conocen y eso es lo mágico de la profesión.

Gustavo: *¿Cuál cree usted que es su marca personal en los espectáculos que ha dirigido? Me refiero a algo que, a lo largo de su trayectoria, se ha ido definiendo como un estilo.*

Alejandra: Es muy difícil hablar de lo que uno hace. Realmente me arremango y hago. No me gusta teorizar. A mí lo que más me preocupa cuando veo una obra en escena es que la ideología del autor surja muy clara, que el espectador se vaya sabiendo qué le quisieron decir y no

sumido en una serie de dudas porque no sabe qué le quisieron decir, para qué le sirvió la noche que estuvo en el teatro.

Gustavo: *Una de las primeras obras que yo vi, fue una obra de teatro dirigida por Ud. Fue en un teatro al aire libre.* Madre Coraje *de Brecht, con Norma Bacaicoa haciendo de la muda. Esa experiencia, que todavía tengo presente, me marcó.*

Alejandra: Una experiencia muy difícil.

Gustavo: *¿Hay algún género que le ha atraído más, por ejemplo, la comedia, la tragedia, el sainete? ¿A qué género se siente más atraída?*

Alejandra: A mí lo que me interesa de las obras, más que el género, es qué es lo que dicen, y que lo que digan, tenga que ver con la inquietud que tiene el espectador en ese momento. Yo creo en el arte útil y la cultura útil; que el espectador, además de entretenerse, divertirse, reír o llorar, se lleve algo a su casa, que le abra la cabeza y le haga pensar. A mí me gusta mucho la comedia, creo que es muy difícil, pero me ha tocado hacer un montón de tragedias.

Gustavo: *¿Hay algún arte que haya influido más en su trabajo? Hay directores que, por ejemplo, se sienten más impactados por la música.*

Alejandra: Sí, en mi caso, la danza; en la música y la danza, porque yo hice danza desde los cuatro años hasta los diecisiete sin parar. El manejo del espacio del escenario tiene que ver mucho con el conocimiento de la danza.

Gustavo: *¿Qué directores le han parecido interesantes? Me refiero a aquellos que, de alguna manera, usted siente que son figuras que pueden, en algún momento, haber impactado su manera de trabajar como directora. Me gustaría que me diera algunos nombres de directores a nivel internacional, nacional o regional latinoamericano.*

Alejandra: A nivel internacional están los maestros indiscutibles, como Peter Brook. Hay que pensar en nuestros países que están tan necesitados del teatro como vía cultural. En nuestros países hay varias generaciones muy interesantes; viejos directores como Genet, que es un director extraordinario, Villanueva también. Ya en estos momentos se me borran unos nombres, pero hay muchos directores buenos. Después

viene una capa de gente joven que hace otro tipo de teatro, y están empezando a aparecer algunos chicos jóvenes que están dirigiendo obras importantes, como Arthur Miller y todo eso, con un enfoque muy interesante y muy de acuerdo a la época en que estamos viviendo. Cada etapa, sobre todo en nuestro país que ha tenido tantos saltos políticos, tiene alguien que expresa lo que está pasando; porque pensar que el teatro está divorciado de lo que nos pasa, es un error. El teatro es una voz de resonancia de lo que nos pasa.

Gustavo: *¿Ha escrito obras de teatro?*

Alejandra: No, no he caído en ese pecado todavía. (*Risas.*)

Gustavo: *¿Ha actuado y dirigido en la misma obra?*

Alejandra: Sí, pero por necesidad. Yo hice *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro San Martín, que resultó un espectáculo muy interesante que tuvo mucho éxito, y en la mitad tuve que reemplazar a María Rosa Gallo que hacía Bernarda, porque se enfermó. Pero en general yo, cuando actúo, no dirijo. O dirijo o actúo, de hacer las dos cosas no soy partidaria.

Gustavo: *¿Ha dirigido cine y televisión?*

Alejandra: No, la televisión no es de mi simpatía, no como televisión, que me parece una forma de educación formidable, pero que está en manos de delincuentes.

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

Alejandra: Del trabajo del director me encanta todo, porque es maravilloso ver cómo se desarrolla el proyecto. Yo amo mucho a los actores, los respeto y los amo enormemente; y todo ese trabajo que el director ayuda a sacar de adentro, todos los valores que tienen los actores, me parece fascinante. De ahí viene el amor que les tengo, porque a veces ni ellos mismos saben todos los valores que tienen y uno puede ser el mago que logre sacar de adentro eso. Porque un actor no se inventa. Lo único que hace uno es de partero, trata de sacarle de adentro, con la mayor verdad posible. Cuando uno quiere que el actor se parezca al director, allí fracasa.

Gustavo: *Hay un público que conoce el trabajo de Alejandra Boero, que la ha seguido a lo largo de su trayectoria. ¿Qué cree que espera ese público de usted?*

Alejandra: Realmente, no sé qué decir. En realidad no me preocupa mucho, yo hago lo que tengo necesidad de hacer, lo dejo en mi conciencia. Pero no planeo las cosas de una manera muy deliberada. Quiero ser muy permeable a lo que pasa, a lo que nos pasa como país, y tratar de ser el vocero de lo que siento y lo que me produce, porque pienso que lo que me produce a mí, le produce también a muchas personas. Creo que el espectador sabe que yo voy a hacer una obra siempre que tenga algo que ver con la vida actual que se esté viviendo, a lo contemporáneo.

Gustavo: *Cuando ha llevado una obra a un festival o a una provincia, a una sala que no es la que alojó al proyecto originalmente, ¿tiene exigencias mínimas o máximas?*

Alejandra: Cuando hicimos *La casa de Bernarda Alba* en el San Martín, después hicimos una gran gira por Latinoamérica; la llevamos a muchos teatros latinoamericanos. Después hicimos otra gira que nos llevó hasta Rusia y comprobamos que, en general, la sensibilidad de la gente, los puntos débiles de cada uno, son los mismos en todas partes; y como Lorca es indiscutible y conocido por todos, las experiencias fueron muy interesantes, pero las reacciones podríamos decir que eran las mismas.

Gustavo: *Cuando usted lleva esa obra a otro espacio, a otro teatro, a otra sala, cuando sale a una gira, ¿tiene muchas exigencias o llega y se adapta a lo que hay?*

Alejandra: Yo creo que el teatro hay que hacerlo en cualquier manera, pero hacerlo…

Gustavo: *Mi pregunta es un poco retórica, porque creo conocer su respuesta por anticipado (Risas.)*

Alejandra: …y arremangarse y sacar las dificultades del medio y hacer, hacer y hacer, porque la vida es tan corta y hay tantas cosas para hacer; y culturalmente tenemos carencias tan grandes. En este momento estamos viviendo una decadencia alarmante, entonces no hay tiempo

que perder, no hay un minuto que perder, hay que hacer, hacer y hacer, y no tener demasiadas pretensiones en cuando a las puestas y al lucimiento que pueda tener el director y los actores, sino hacer, hacer trabajar con la cabeza a la gente.

Gustavo: *¿Ha dirigido la misma obra en dos momentos diferentes de su vida?*

Alejandra: Sí, hice varias obras dos veces, porque fueron obras muy exitosas. Hice varias versiones de *Bernarda Alba*, una con María Rosa Gallo y la otra la tuve que suplantar yo. Hice la trilogía de Arnold Wesker, *Raíces* y *Sopa de pollo*, de la que hicimos varias puestas y el público reaccionó en un año de una manera y diez años después de otra.

Gustavo: *¿La puesta había cambiado mucho?*

Alejandra: En algunas cosas sí, porque el tiempo y las reacciones del espectador las llevan a cambiar; aunque uno no se lo proponga, hay cosas que cuando uno las dice, la resonancia que tienen son distintas de acuerdo a lo que está pasando.

Gustavo: *¿Usted suele trabajar con productor?*

Alejandra: El problema económico ya es una utopía.Yo he hecho siempre teatro sin plata. Me pongo en un proyecto que amo y después digo "Dios dirá de donde saldrá el dinero". A veces no sale de ningún lado y hacemos lo que podemos. La única vez en mi vida que pude ganar unos pesos con el teatro fue cuando me contrató el Teatro San Martín. Pero como yo amo el teatro independiente y los proyectos culturales, casi siempre económicamente soy un fracaso, no porque falte público, sino porque la puesta en escena no tengo quien la pague.

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

Alejandra: En general, cuando uno trabaja, por ejemplo, en el Teatro San Martín, uno tiene que cumplir un esquema de fechas, le guste o no le guste; pero cuando se trabaja libremente, hasta que siento que un espectáculo no está maduro y siento que es honesto presentarlo, prefiero esperar.

Gustavo: *¿Le gusta ir al estreno?*

Alejandra: Sí, yo voy, acompaño a los actores, los abrazo, les doy calor, entusiasmo, como decíamos antes, les doy confianza en sí mismos;

ya que hemos trabajado tanto, demostremos que nuestro trabajo llega a algún punto. Soy muy buena compañera.

Gustavo: *¿Cómo elige una obra, cómo llega a usted una obra?*

Alejandra: En general, me traen muchísimas obras, pero a mí me conmueven las obras que tienen que ver con el momento que estamos viviendo; aunque sea una obra clásica, de repente está hablando de lo que nos pasa. A mí me parece que lo que hay que hacer con el teatro es que la gente sienta que tiene que ver con el espectador y, lo que nos pasa, ya le ha pasado a Edipo, ya le pasaba a Macbeth, le pasaba a todos, y eso abre las cabezas, ayuda a pensar y muchas veces a encontrar soluciones que no se le habían ocurrido a nadie.

Gustavo: *¿Ha trabajado alguna obra con un dramaturgo que estaba vivo en ese momento?*

Alejandra: Sí.

Gustavo: *¿Y cuál era su relación con el dramaturgo? ¿Le gusta que el dramaturgo asista a los ensayos?*

Alejandra: He trabajado con dramaturgos muy razonables, gente muy agradable para trabajar. Por ejemplo, con David Viñas hicimos *Dorrego*, el genio del general Dorrego, la muerte del general Dorrego, y fue un placer trabajar con él, que es un novelista, pero que escribió una obra de teatro sobre Dorrego. Trabajé muy bien con él y lo conocí. Con los autores nunca he tenido problemas, porque pienso que el teatro no lo hace solamente una parte del elenco, lo hacen todos juntos, después los que dan la cara son los actores, pero todos ponemos nuestro granito de arena. No me puedo quejar de ninguno de los autores que he montado y que estaban vivos.

Gustavo: *¿Cómo es su relación con el texto? ¿Le gusta cambiarlo, lo respeta al pie de la letra?*

Alejandra: Si el autor está vivo, trabajo con el autor, cuando siento que al texto le falta algo. En las traducciones, las reviso hasta el cansancio, por aquel viejo dicho que decía "traduttore, tradittore", eso se da muchísimo. Investigo mucho para que el pensamiento del autor llegue claramente a pesar de la traducción.

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

Alejandra: Lo que yo hago primero que nada es tener largas conversaciones con los actores para ver qué le pasa al actor con esa obra. Hay algunos que tienen una posición tomada y uno ya intuye que va a ser imposible sacarle de esa posición. Después les explico cuál es el punto de vista que vamos a tomar, desde dónde vamos a hacer la obra, para ver si lo aceptan o no. Si el actor no acepta el mismo punto de vista, es inútil trabajar porque en algún momento va a aparecer una cosa distorsionante ya que piensa lo contrario a lo que acordamos con todos los demás.De manera que las primeras conversaciones son muy importantes para ver qué vamos a hacer, si estamos todos de acuerdo con lo que vamos a decir con la obra.Después buscamos, a través de improvisaciones, el alma de los personajes. No siempre las improvisaciones sirven, a veces no sirven; pero para encontrar el alma de los personajes y cómo reaccionan, sirven. Algunos textos no se pueden improvisar; para improvisar bien hace falta una gran cultura; hay muy buenos actores que no tienen cultura y, sin embargo, son excelentes actores.

Gustavo*: ¿Para usted es tan importante lo verbal como lo no verbal?*

Alejandra: Yo creo que la imagen tiene que reforzar lo verbal; la imagen no tiene que negar lo que se dice; al contrario, un movimiento bien planeado, una escenografía y una interpretación imaginativa por parte de los actores contribuye a que el texto llegue con más claridad y que se entienda mejor.

Gustavo: *¿Usted trabaja con el escenógrafo, con el vestuarista, desde el principio del proyecto o se van incorporando después?*

Alejandra: No, yo trato de hacer equipos. Creo en los equipos, creo que la razón entera no la tiene nadie, pero de la discusión sana, bien intencionada, de todo lo que interviene, sale una verdad que después se nota en el escenario.

Gustavo: *¿Cómo selecciona el elenco?*

Alejandra: En general, con tantos años de teatro—que ya son sesenta—creo que no hay un actor que ya no conozca, creo que los he

visto nacer a todos, así que no me cuesta demasiado trabajo. Lo que pasa es que hay que charlar con ellos para ver en qué punto de su vida están, porque un sentimiento negativo o positivo produce un trabajo también negativo o positivo.

Gustavo: *¿Le ha sido más fácil trabajar con los actores o con las actrices? ¿O no hay ninguna diferencia?*

Alejandra: No hay ninguna diferencia. Como tengo un amor tan grande por los actores, tengo una enorme paciencia. Nunca he tenido problemas con los actores. Yo los rodeo de comprensión, incentivando sus valores naturales, porque realmente creo que el momento más álgido se produce cuando el actor da la cara al espectador. Hay que cuidarlo, tratarlo bien, intentando que se sienta feliz con lo que hace.

Gustavo: *¿Hay alguna cualidad que el actor debe indispensablemente tener para trabajar con usted, es decir, una cualidad sin la cual usted no puede trabajar con él?*

Alejandra: Creo en los actores que son honestos y veraces. Los disfrazados no son para mí; cuando la gente hace 'como que', no me sirve. Además, aquel que se siente comprometido con lo que dice y con lo que piensa, ese compromiso calienta la obra, le da el calor necesario para que los espectadores se sientan conmovidos. Es muy importante la honestidad del actor.

Gustavo: *¿Hay alguna escuela o método de actuación con la que usted se siente más afín?*

Alejandra: Cada obra tiene un método para ser representada, no se puede aplicar el mismo método a distintas obras. Cada una tiene su manera, su estilo, su forma de ser. Uno no puede enamorarse de nada; hay que probar. A veces uno se equivoca, empieza por un camino y después elige otro. Pero lo que pasa, finalmente, es que hay que tratarlo desde un punto de vista de humildad, probar a ver por dónde es el camino, porque uno entra a un espectáculo, a un teatro, a una obra y se mete en un bosque cerrado y tiene que empezar a buscar. Eso es lo fascinante que tiene el teatro.

Gustavo: *Voy a formularle una pregunta que no está directamente ligada a su trabajo sino más relacionada con el teatro argentino en general. ¿Cree Ud. que hoy en Argentina, en la formación de elencos, selección de repertorios, hay discriminación racial, sexual, religiosa, política, de clase?*

Alejandra: Sí, pero no la hace la gente. Hemos tenido gobiernos dictatoriales y realmente asesinos. La discriminación no la hace la gente, la hacen estos señores que se entronizan y manejan el país. En general los argentinos tenemos muchos defectos, pero somos gente generosa y gente desprejuiciada, a veces demasiado. Yo elijo mis amistades y la gente que me rodea; no conozco gente que tenga prejuicios ni discriminen, porque entonces tampoco serían mis amigos.

Gustavo: *En algunos casos, por ejemplo como en México, es muy fuerte la discriminación, especialmente en la televisión.*

Alejandra: El problema de la televisión es un problema aparte; si vamos a hablar de la televisión, espere que me arremangue. (*Risas.*)

Gustavo: *Pero la discriminación termina influyendo en el teatro, porque los actores que finalmente se pueden hacer un camino, son justamente aquellos que tienen un aval de la televisión. De modo que la discriminación en la televisión termina repercutiendo en el teatro.*

Alejandra: Eso es un mal mundial. El teatro se divide en: teatro estatal, que cumple una misión educativa, informativa; el teatro comercial, que puede ser bueno o malo; hay algunas cosas que a veces los empresarios se arriesgan y las hacen como buenas obras; y finalmente el teatro independiente, que tiene varios matices, está el *under*, el teatro cultural, el teatro de investigación. Todos esos son canales diferentes que la gente encuentra como una gran ensalada rusa, pero no es una ensalada rusa, cada uno cumple una misión. Por supuesto el espectador es la víctima, el público es la víctima. Ya tenemos que hablar de otros valores, los valores sociales y políticos de un país. Si en la televisión, con esos grandes capitales que ponen en juego, la gran propaganda y todo eso, le venden una torta y no es muy bueno, pero se lo venden, porque está en los diarios, está en las fotos, en todo, después el espectador lo va a ver y cree que lo que se escribió es cierto. Pero sale con la sensación de

insatisfacción que tarde o temprano eso se cae. Lo que pasa es que la vida es corta, no hay tiempo para esperar, pero finalmente se cae.

Gustavo: *Cuando dirige sus obras, ¿prefiere el formato de la sala a la italiana o a veces le gusta experimentar con otro tipo de espacio?*

Alejandra: Yo prefiero experimentar, a mí me gustaría que los actores salieran del techo, de debajo del asiento del espectador. Experimentar para provocar sensaciones distintas y para provocar la atención del espectador. Hay obras que no resisten más que el escenario a la italiana pero, cuando se puede experimentar, en general yo lo prefiero.

Gustavo: *¿Trabaja con asistente de dirección?*

Alejandra: Sí, trato de rodearme de gente joven, para que vayan haciendo su experiencia como asistentes.

Gustavo: *¿Qué tareas les asigna?*

Alejandra: A veces, una vez que nosotros hemos delineado el espectáculo y hay que repetir letras o pasar escenas, hago a los actores ensayar con los asistentes para que ellos vayan viendo los matices y lo que va apareciendo con los actores. Pero, en general, hay poca gente que quiere ser asistente, porque el asistente es el correveidile de todo el elenco. (*Risas.*)

Gustavo: *La promoción de la obra. Obviamente, me imagino que cuando Ud. trabajaba en el Teatro San Martín, de eso se ocupaba el teatro. Pero cuando Ud. afronta un proyecto independiente, ¿se involucra en la promoción? ¿Le importa mucho?*

Alejandra: Ése es un punto muy débil. La promoción es lo más caro que existe. El teatro independiente es un espectáculo formidable y a veces las críticas salen cuando la obra está por bajar. No tienen capital como para hacer una propaganda en los diarios y en ningún lado, como para que se entere el espectador. Este es el desequilibrio que tenemos. Hay muchos espectáculos de teatro independiente que son valiosísimos culturalmente, pero no hay capital para la propaganda, para la publicidad. La cartelera, los avisos en los diarios son imposibles de pagar para una entidad sin fines de lucro como son los teatros independientes,

en los que nadie quiere hacerse rico con el teatro independiente, sino que quiere experimentar, quiere crecer, es imposible enfrentar esos costos.

Gustavo: *¿Cómo ha reaccionado la crítica periodística argentina a sus espectáculos?*

Alejandra: No me puedo quejar, me han tratado siempre bien, pero si vamos a hablar de la crítica, ya estamos entrando en un terreno político-social, porque los grandes consorcios periodísticos tienen sus críticos que reflejan la línea del diario. A veces tienen buena voluntad y quieren ayudar, pero no siempre pueden, porque el diario tiene su línea y levanta a quien le pone los avisos más caros. Esto es ya harina de otro costal, ya no tiene que ver con el teatro sino con la conformación de un sistema que se maneja solamente como negocio.

Gustavo: *¿Por qué cree usted que históricamente ha habido más directores que directoras?*

Alejandra: Últimamente no es así, porque las mujeres han pasado al frente. Así están los hombres de asustados. Hubo una época en que dirigir era una tarea difícil, había tantas tareas que eran sólo para hombres. Yo tuve grandes dificultades para empezar; cuando las mujeres se equivocan, pagan doble sus errores. Pero ahora no tanto, porque como las mujeres han sido aceptadas en muchos planos de la vida cotidiana, la cosa es más natural. Puede dirigir un hombre o una mujer y a nadie se le mueve un pelo, pero desde el año cuarenta hasta ahora pasaron muchas aguas bajo los puentes.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que usted siempre ha deseado que le hagan como directora y nadie se la ha hecho?*

Alejandra: No sé, nunca me puse a pensar en eso. La gente pregunta en general "qué papel te gustaría hacer" porque la tratan a una no como directora sino como actriz. Nunca tuve un papel en que soñara con él; yo sueño con la obra que hace falta hacer porque hay que decir eso que dice esa obra.

Gustavo: *Independientemente de eso, ¿hay alguna obra que siempre quiso dirigir pero por cierta razón no pudo?*

Alejandra: Shakespeare. Son palabras mayores. Creo que hay que hacerlo muy bien o no hacerlo. A mí me interesan los autores que tienen gran contenido social, entonces aparte de Shakespeare, que es una joya, un lujo para cualquiera, las obras con gran contenido social me fascinan y no me importa si se llama Gorki, Dostoyevski o Pérez. Lo que interesa es qué decimos, desde allí que tenemos un metro diez por encima de la cabeza de los espectadores, ahí tratando de decir cosas que conviene decir y que le sirve a la gente. Yo creo en la cultura que sirve.

Gustavo: *Maestra, muchísimas gracias por la entrevista, por su tiempo, por su amabilidad.*

ENTREVISTA A ADHEMAR BIANCHI

Realizada en el teatro el Galpón de Catalinas, La Boca, Buenos Aires, el 16 de julio de 2004, de 14 a 15:20

Actor y director uruguayo, radicado en Argentina. Se formó en la Escuela Municipal de Arte de Montevideo. En esa Escuela y en el Teatro Circular hizo sus primeras experiencias actorales y de dirección. En 1973 ya se instala en Buenos Aires, en el barrio La Boca y en 1983 funda el Grupo Catalinas Sur, de teatro comunitario. Junto a otros artistas, desarrolla una intensa actividad ligada al teatro comunitario y popular y así logra tener auspicios institucionales y resulta galardonado con prestigiosos premios (Konex, María Guerrero, ACE, Siglo XXI, Podestá, Florencio Sánchez. Hace numerosas giras y participa de festivales nacionales e internacionales, como el Festival Grec 2001, de Barcelona.

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

Adhemar: Yo estoy formado en el Uruguay; nací en el Uruguay e hice los procesos que en general hace la gente de teatro. Primero, por familia, mi madre ya hacía teatro; me acerqué al teatro desde chico y después, en determinado momento, entré por el lado de la plástica y de la escenografía, entré a la Escuela de Arte Dramático. Uno va haciendo un proceso y allí me di cuenta, ya en la escuela, en las prácticas que se hacían de puesta en escena, que era un camino que me interesaba y comencé a trabajar en la misma EMAD, en la Escuela Municipal de Arte Dramático "Margarita Xirgu". Hice allí algunas experiencias dentro de lo que es curso, de puesta y dirección. Allí comienzo y después dirijo en el Teatro Circular de Montevideo. Más tarde me vengo a Buenos Aires y, después de bastante tiempo de adaptación a la vida económica normal, comienzo también con este proyecto, primero dirigiendo profesionalmente y después dirigiendo profesionalmente también, pero con este concepto de teatro comunitario.

Gustavo: *¿Cuáles son las disciplinas que más frecuentaste antes de llegar a la dirección?*

Adhemar: La línea de trabajo en la Escuela de Arte Dramático es muy clásica, muy con el modelo de lo que era la Comédie-Française, porque la cultura del Río de la Plata tuvo mucha influencia europea. Ahí teníamos ballet clásico, ballet moderno, esgrima, versificación, maquillaje, historia del arte, historia del traje, espacio escénico, improvisación, canto comunitario, gimnasia rítmica. Eran ocho horas de clase diarias. Pasé por todas esas disciplinas durante dos años. Después, en el Teatro Circular de Montevideo, estuve trabajando también en todo lo que era ya más encaminado—no era una cosa tan clásica—pero siempre trabajando lo que es movimiento, actuación, improvisación y además mucho que tenía que ver con la plástica.

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

Adhemar: Cuando comienzo la práctica en la Escuela de Arte Dramático es un auto sacramental, *El pleito entre el cuerpo y el alma*, de Calderón de la Barca, que evidentemente es una obra anterior a *La vida es sueño*. Son como pequeñas cosas que después, cuando ves *La vida es sueño*, te das cuenta que muchos planteos ya habían empezado en ese auto. Eso es lo primero que hago, obviamente supervisado por la profesora, que nos daba una puesta, no la dirección total, pero la puesta de cómo se hacía. En la Escuela también hice otra cosa que se llamaba *Las busconas de Madrid*, una especie de sainete chiquito español, de Quiñones. Ya en el Circular de Montevideo soy asistente de dirección de Omar Grasso y de Jorge Curi—ambos muy reconocidos, Omar murió, Jorge todavía vive en el Uruguay—con ellos, en alguna medida, trabajé. Luego hago un espectáculo que se llamaba *En la selva hay mucho por hacer*, sobre un libro que hizo Ubati, un militante social, libertario anarquista, que es llevado preso debido a su actividad política y escribe una especie de fábulas, de juegos de animales, una historia explicándole a su hija por qué está preso; es una historia donde los animales están trabajando en la selva, viene el cazador, etc. Ése es el primer espectáculo que dirijo, en un momento muy especial en Uruguay; estamos hablando del período de la dictadura militar, un poco antes, pero ya había un enfrentamiento social muy importante. Y esa obra, por más que fuera para niños, tomaba una

temática que era como muy de ese momento, revulsiva. Esta primera dirección—que es extraño, porque no fue un proyecto pequeño—tiene como veinte músicos. Después dirijo dentro de una especie de cabalgata, de esos espectáculos de pequeñas escenas de Brecht—dirijo *Liberado*; también hago algunas experiencias con la Escuela, el Circular. Hacíamos pequeños espectáculos dentro de la Escuela; un seminario de dirección que hacemos con Omar Grasso en el que yo participo junto a otros compañeros. Voy teniendo distintas cosas allá y después ya me vengo para Buenos Aires.

Gustavo: *¿Cuáles fueron tus objetivos en aquel momento como director? ¿Qué querías, que te preocupaba?*

Adhemar: Los objetivos a los veinte años no son los que uno tiene unos años después. En mis veinte años, que es cuando comienzo, en instancias finales uno está innovando como concepto. La originalidad es un valor que a uno le han vendido en su juventud porque la idea es cambiar el mundo. Me acuerdo que en el auto sacramental el tema era no hacer una puesta convencional; desde la plástica, que era una cosa geométrica, una cosa media extraña y los coros, que se habían agregado, aunque el auto no los tuviera, todo era una cosa media rara que, además, me la dejaron hacer. Evidentemente eran docentes que respetaban, que sabían lo que uno estaba haciendo. En ese momento era hacer algo distinto sobre esto para ver cómo se estructuraba. Cuando ya entro al Teatro Circular van cambiando los objetivos y voy tomando algunos conceptos que he mantenido hasta ahora, de que el teatro es una forma de comunicación, que el problema no es mostrar la originalidad o cuán distinto uno es, sino qué quiere uno contar y cuáles son los mejores métodos, medios o técnicas para lograrlo. Eso va cambiando, quizás no lo tenía tan claro en ese momento. Por eso no me preocupa ser original; allí empieza uno a leer bastante y darse cuenta que Shakespeare no hubiera existido sin un teatro latino o que en el teatro, a veces, algunos ahora descubren el dadaísmo. En alguna medida uno empieza a madurar y empieza a utilizar el teatro como una forma de comunicación y poner

al servicio de la idea de lo que uno quiere contar, de lo que uno quiere decir, los medios necesarios para eso.

Gustavo: *Después de toda tu experiencia acumulada, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Adhemar: Yo te puedo hablar de cuál es el rol del director en el teatro comunitario, que es lo que yo hago. Obviamente que hay distinto tipo de roles, distinto tipo de organizaciones teatrales y distintos grupos. En un grupo como el nuestro el director es un coordinador del esfuerzo colectivo; yo diría que es el que logra la síntesis. Alguien que permita que en lo creativo se sea lo más democrático posible, pero que luego debe organizar eso, es un seleccionador de cosas. Y, por otro lado, también en este caso, existe un fuerte elemento de liderazgo, en términos de contiendas culturales, liderazgo que tiene que estar avalado y llevando un poco una voz colectiva. Esto, en teatro comunitario, es básico. Es también muchas veces—en algunos casos, en otros no, pero sí en nuestro caso—un articulador con el afuera. Articulás no sólo como director; en alguna medida, en una sociedad como la Argentina que está tan estratificada en liderazgos, la relación con organizaciones sociales, con el Estado, con un montón de cosas, obviamente que la hace un equipo, pero siempre hay una cara, siempre como una cierta representatividad en cuanto a director del grupo, no en cuanto a director del espectáculo. Estamos hablando de un director de un grupo de teatro-institución. Luego el rol del director en el espectáculo teatral es el que te dije antes: acá, en general, un director es un provocador de la creatividad y un organizador de esa creatividad colectiva, y un articulador con las distintas técnicas y disciplinas (de la plática, la música, el canto, la técnica, etc.).

Gustavo: *A lo largo de toda esta trayectoria, ¿crees que tienes alguna marca personal, algún estilo personal que has logrado? ¿Te ha preocupado este aspecto?*

Adhemar: No, lo que pasa es que eso es el tema de la originalidad; yo creo que no, que si hay una marca, es justamente la marca de no intentar tener el método o tener el estilo propio. Obviamente que hay gustos y preferencias, pero que en el caso nuestro vienen de la

utilización de determinados lenguajes que, en cierto momento pueden haber sido sentidos como menores o como lenguajes kitch. Es en cierto modo algo que tiene que ver con el recuperar: hemos trabajado mucho sobre la memoria; también nuestro planteo es recuperar algunas técnicas y algunas formas de teatro que fueron dejadas de lado durante determinados períodos. Hablo de la zarzuela, la opereta, la revista, la murga. El canto comunitario—aunque yo no lo dirijo, soy bastante sordo—es un elemento que yo utilizo mucho, pero también lo utilizan los otros directores de teatro, porque son los elementos que uno va teniendo. En el tema de utilizar la mezcla de cosas con muñecos, con títeres, también son cosas que hemos ido aprendiendo en conjunto. Yo no podría decir que es un estilo; yo diría que nuestro estilo es utilizar los estilos y las cosas para contar determinado tipo de cosas.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál fue tu mejor puesta, no en cuanto a éxito de público, sino que te había presentado mayores dificultades que supiste resolver en forma adecuada?*

Adhemar: No sé, porque también es distinta la sensación que uno tiene cuando uno hace su primera puesta y el haberlo logrado le parece que uno es un dios por haber logrado esa puesta, ya que el miedo que uno tenía era terrible. Es diferente a lo que uno ya hace después, conociendo un montón de cosas. Por ejemplo, *Fulgor argentino*, que es una codirección, por lo mismo de ser una codirección con nuestro compañero Ricardo Talento, fue un desafío muy importante; demostró una cosa que uno plantea en teoría que es el trabajo comunitario, el trabajo con el otro, el romper una cosa que en el teatro es muy fuerte, la de los orgullos y de los Narcisos; formar un equipo de trabajo—porque no sólo fue con eso, sino con todos los compañeros de trabajo—diríamos que es una buena síntesis de haber logrado algo que además, como generación, los que veníamos de antes, de los que creíamos que los cambios estaban ya, o sea por generación, unir creativamente y, hasta te diría que en muchos momentos, festivamente, elementos de la historia y de la política con lenguajes estéticos y lograr contar una historia que emociona y que hace pensar, te diría que es el más logrado en un

sentido. También te podría decir que venimos de muy lejos trabajando sobre cuestiones muy afectivas de los inmigrantes para cada uno, también en otro plano. Yo no te podría decir que este espectáculo es el más logrado, supongo que intentará ser alguno posterior. (*Risas.*)

Gustavo: *¿Y cuál fue el espectáculo que fue tu peor puesta, nuevamente, no por el éxito o fracaso de público, sino porque vos sentiste que no pudiste solucionar algunos puntos de la puesta o que las soluciones dadas no fueron las más adecuadas?*

Adhemar: Tuve una experiencia de hacer una obra para alguien con quien habíamos trabajado en un momento y habíamos hecho una especie de creación colectiva, pero que ya había escrito más tarde una pieza y, unos años después, me propone hacer una obra ya en una forma profesional, con actores profesionales, con producción, con un buen caché y acepto la obra. Pensé que se podía cambiar y me dejé influenciar por el dinero; porque dije "esto era un momento muy especial para mí", era la vuelta mía a la Argentina, yo me había ido y necesitaba cierto dinero para poder volver. Acepté y no pude cambiar la obra, porque no me había dado en ese momento la imaginación, porque el autor no estaba tan permeable al trabajo colectivo, como había sido en la vez anterior, y dirigí el espectáculo que duró dos días. Los críticos dijeron "por qué tantos buenos actores y evidentemente ni un director con oficio hace eso" y nosotros acordamos. Además, a todos ya nos habían pagado, dijeron "que hagan lo que quieran", no entiendo cómo era el concepto del productor. Acepté hacer algo de lo que no estaba convencido, pero me sirvió de mucho. Me dije: "nunca más hago algo que no quiera, ni por plata ni por nada, porque cuando hago eso me sale mal".

Gustavo: *¿Cuáles de las artes crees que es la que más influye en tu trabajo: la pintura, la danza, la música? Me dijiste antes que la música era como un estorbo.*

Adhemar: Soy medio sordo. A mí el canto comunitario me interesa mucho como forma; yo hago un teatro muy épico, entonces el teatro más intimista a veces no me serviría. Para determinados trabajos ideológicos, es muy difícil poner a dos actores desarrollando una idea. La síntesis que te da un coro de gente—ya lo vimos en Brecht—es muy

importante; yo diría que me interesa el asunto, aunque yo no dirija los coros, aunque yo no cante. Todo lo que tiene que ver también con las tradiciones populares, como la murga. El teatro épico, que tiene que ver con Shakespeare, tiene que ver con el teatro que habla de la gente en términos colectivos. Está bien que a Shakespeare podés estudiarlo desde el lugar que sea, pero yo estoy de acuerdo con aquellos críticos que lo ven más desde el tema del poder y no desde el tema de si estaba enamorado de su madre o no. Casi todas aquellas cosas que marcan lo colectivo, la unión de esas técnicas, hacen que la plástica me importe mucho en términos del uso de muñecos, me interesan las cosas de calle y los elementos populares. Me interesa lo barroco—yo no soy despojado—no creo que lo popular sea despojado, no creo que la cultura latinoamericana sea despojada.

Gustavo: *¿Qué director—a nivel nacional, internacional y latinoamericano—impactaron de alguna manera tu trabajo como director?*

Adhemar: Cuando veo la puesta de alguien, veo a partir de lo que se propone él y me gusta o no me gusta. César Brié me parece un estupendo director, aunque yo no haría lo que hace César. Omar Grasso, que fue mi maestro, era un estupendo director y me pareció siempre un modelo, pero no hago nada de lo que él hace. No tengo nada que ver con eso. El teatro brasilero, por ejemplo, me acuerdo del teatro Ta na Rúa, de Amir Haddad, un teatro de calle, absolutamente tosco, fuerte y hasta absolutamente loco en algunos momentos, me cambió una visión, pero no tengo nada que ver con él. No te podría decir uno. Pepe Struch, el maestro de la Escuela de Arte Dramático, con el que trabajé en el año 75 en el Uruguay, un maestro español que hacía Siglo de Oro y le encantaba también hacer un teatro saliendo por las calles, con caballos y carros. No te diría que haya un director que me influye. He visto algunos tipos y me ha gustado lo que han hecho, he visto cosas de Barba que me gustan, pero otra vez, no haría nunca lo que hace Barba. No tengo un modelo.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre has soñado dirigir y que por algún motivo no se ha dado la circunstancia?*

Adhemar: No, una fantasía, de repente, con *Madre Coraje*. Me gustaría hacer esa obra en determinado momento. Shakespeare siempre es una tentación, pero para tratar de hacerlo de otra forma. Yo he hecho *Sueño de una noche de verano* pero lo convertí en *Pesadilla de una noche de conventillo*. Ahora voy a ayudar en una puesta de *Sueño de una noche de verano*, en un grupo que armamos en Misiones, pero va a ser con los duendes misioneros, con los duendes guaraníes. También *Ricardo III* me ha interesado y *Arturo Ui*, son cosas que me interesan, pero no que no las pueda hacer. Una de las ventajas que hemos tenido y que tengo—por esta característica donde lo comercial y un montón de cosas no es lo que pesa—es que convenciendo a los compañeros—y ahí está el liderazgo—yo puedo hacer la obra que se me ocurra.

Gustavo: *¿Escribes o has escrito teatro?*

Adhemar: No. He hecho algunas versiones, pero no escribo.

Gustavo: *¿Has dirigido y actuado en la misma obra?*

Adhemar: No he dirigido y actuado en una obra; he dirigido y he actuado. Si dirijo y actúo, soy un desastre como actor.

Gustavo: *¿Has hecho cine o televisión?*

Adhemar: No, he hecho alguna cosa, de repente, de preparar algo, ayudando para televisión o para cine; y en cine he hecho algunas cosas como actor, pero en el Uruguay, algunas cosas independientes, muy chicas.

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

Adhemar: No es que no me guste, lo que a veces me asusta es no tener repuestas. El problema del director es que no puede flaquear, que tiene que padecer—por más equipo que tenga, por más que esto se hable—siempre tiene que parecer que sabe lo que va a hacer. Como cualquier creador o cualquier hombre, más allá de que sea director—yo mantengo la idea de que todo el mundo puede ser creador—uno duda. Cuando uno mira a los compañeros y dice "puta, estoy dudando y esto se nota", esos son momentos feos. Cuando uno logra plasmar lo que

soñó y lo trasmitió de forma que nazca ahí, lo ve, esos son los momentos de placer.

Gustavo: *Me imagino que con este grupo que estas coordinando y organizando ahora, y con las experiencias que han realizado, ya tienes un espectador determinado.*

Adhemar: Sí.

Gustavo: *Cuando enfrentas un proyecto de montaje, ¿tienes un cierto perfil de espectador? ¿Tiene ese espectador imaginario un rol importante en la orientación que puede tomar el proyecto de puesta? ¿Hay relación entre ese espectador determinado y el perfil de espectador que se tiene durante el montaje?*

Adhemar: Claro, pasa esto: nuestro grupo nació en la calle, en las plazas. Nuestro espectador era el vecino que estaba, porque no era un teatro de calle, de suceso que sucediera en la mitad de un centro donde la gente sólo pasaba. Nacimos en plaza, donde los que están son los vecinos del barrio, que te ven un día, un día se acercan más, otro día menos. Otro día se van acercando más y más hasta que terminan adentro. Pero si no entran, se hacen hinchas, son nuestros. Ese mismo espectro lo mantuvimos durante años. También cuando hicimos encuestas, nos dimos cuenta que el noventa y pico por ciento no es gente que vaya al teatro en su origen, ahora ya más; los espectadores han ido cambiando. Lo que podemos decir es que nosotros tenemos una mezcla grande—obviamente que primero hay un tema: al teatro va un sector de la clase media, en general al teatro en general. Nosotros escapamos un poco de eso, porque con nuestro trabajo con organizaciones sociales, por ahí vienen contingentes y grupos que no son de clase media. Nuestro público es clase media y clase media baja. Puede aparecer alguien con chofer y cosas raras, pero no es la norma, es porque alguien le habló y se interesó. Tenemos, en general, mucha cuestión de organización. Y depende de los espectáculos, porque nosotros, por ejemplo, cuando hacemos murga—Nuestra Catalina del Riachuelo—y que sale a la calle, tiene un tipo de público. Cuando estamos en sala, te vas a encontrar con gente que nunca viene al teatro y con colectividades italianas, por una cuestión de afecto. Cuando hacemos *El fulgor argentino*, te encontrás todo tipo de mezcla, militantes y

otros. El perfil de la gente que viene a nuestro teatro no es el público habitual de los teatros. Ahora está viniendo, además de ese público, un gran porcentaje de público que no va al teatro, viene a vernos a nosotros o cosas que están más o menos en la línea de lo popular.

Gustavo: *¿Ese perfil lo tienen muy presente en el momento de tomar decisiones durante el montaje?*

Adhemar: Lo que pasa es que nosotros somos eso, somos ese perfil; nosotros decimos siempre que somos una especie de micro, vienen trescientas personas de todas las edades, de distintas prácticas políticas, sociales, semi-profesionales, tenemos vendedores ambulantes, desocupados, tenemos señoras del barrio. De modo que, en alguna medida, lo que nace de la creación colectiva siempre es un micro, un pequeño espejo de lo social. No es que los tengamos en cuenta, somos eso. Esto es lo comunitario.

Gustavo: *¿Hacen las encuestas siempre, de modo sistemático?*

Adhemar: Ahora hace tiempo que no, porque todas las instituciones se van a veces poniendo muy pesadas como institución y uno va perdiendo cosas. Lo hicimos durante bastante tiempo. Hace como dos años que hicimos la última.

Gustavo: *¿Y la información que surge de las entrevistas fueron utilizadas para el proyecto de montaje?*

Adhemar: No es que utilicemos la información, sino que, en todo caso, la información confirma una intuición o un saber de cosas. Me parece que a lo que va tu pregunta es a esto: nos importa fundamentalmente el público, no creemos que el artista—el que sea, popular o no popular—trabaje para sí; eso para mí es un cuento que algunos *enfant terrible* y tipos talentosos del teatro te lo van a decir, el famoso "a mí no me importa el público". Hay dos: los talentosos que dicen eso porque ya tienen público o los que nunca van a tener público, porque lo que hacen no le gusta a la gente y entonces lo dicen como una forma de descaro. A nosotros nos importa el público, nos importa agradarle, nos importa que les guste, nos importa que nos feliciten en

términos afectivos. No nos importa la crítica exterior, no la hemos necesitado, me refiero a la crítica mediática.

Gustavo: *Cuando salen de esta sala y van a un festival, a otro barrio o a provincia, ¿quieren reproducir la obra tal cual o se adaptan a lo que encuentran?*

Adhemar: Nos adaptamos bastante, siempre que eso no conspire contra la calidad del producto. Otra de las cosas que nosotros cuidamos mucho, por ser el teatro comunitario, es entender que el teatro popular—el teatro del pueblo, un teatro *para* el pueblo o el teatro para los pobres—tiene que ser pobre. Eso nos parece un horror, una cosa espantosa. Hay un espectáculo que no te lo voy a sacar si no tiene luces, pero sí tengo otro que puede ir sin luces. Cuidamos, en general, pero nos adaptamos en términos sociales; depende de quién nos lleve. Si vamos a un lugar de un grupo hermano y dormimos todos en habitaciones colectivas de veinte o más, lo hacemos. Si me llaman a un lugar de otro tipo, exigimos lo que exige cualquiera.

Gustavo: *¿Trabajan con producción? ¿Cómo es la producción en este grupo? ¿Es autogestión?*

Adhemar: Todo es autogestión. Tenemos nuestras propias formas de producir, que lo ves ahí abajo (*Adhemar me lleva a una ventana de su oficina en el primer piso desde donde se ven todos los talleres y la gente trabajando*). Es una fábrica de hacer teatro, como dijo alguno. Es lo que hace que podamos encarar proyectos muy ambiciosos desde el punto de vista escenográfico en razón de que hay mucha gente trabajando. Teniendo materia prima, teniendo los elementos y las herramientas, producimos nosotros. La realización de producción también es nuestra, la prensa, tenemos nuestro propio sistema.

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

Adhemar: Relativo, hay momentos que las ponemos, pero los procesos son procesos y en el teatro comunitario, que son vecinos que vienen dos veces por semana, hace que un espectáculo pueda llevarnos dos años para ponerlo.

Gustavo: *¿El día del estreno vos estás muy involucrado con lo que está pasando o hacés como dicen algunos directores, que prefieren ni aparecer?*

Adhemar: Nosotros no estrenamos, siempre pre-estrenamos. *El fulgor argentino*, la última versión—no por los cambios políticos que después hubo—la encontramos seis meses después de estrenar. Hay un momento en que el espectáculo está para estrenar, porque no será perfecto, pero nosotros ya hemos podido cumplir con esto. Además el grupo ya está maduro para estrenarlo y hay que estrenarlo y después seguimos trabajando. El día del estreno no es para nosotros un día demasiado definitivo; el día del estreno para mí es el día que miro al público, que ya vine mirándolo, es el día que miro las caras, que veo qué pasa. Miro si las suposiciones que hice, funcionan. Obviamente, esto no lo hago sólo el día del estreno, porque ese día vienen muchos parientes, amigos. Es un continuo, no hay como el concepto de 'un' día del estreno.Hay sí desde el punto de vista de la satisfacción, de la fiesta, de 'llegamos a esta etapa'.

Gustavo: *Y luego se va renovando.*

Adhemar: Absolutamente siempre, hasta último momento, tanto que a veces hasta me quieren matar los actores.

Gustavo: *¿Ustedes trabajan con creación colectiva o hay un texto pretexto inicial que alguien propone?*

Adhemar: Distintas épocas y distintos procedimientos. Primero, yo soy el director del grupo, pero no dirijo todos los espectáculos, hay más directores en este momento. Cada historia de éstas se ha hecho de distinta forma. En general, todos trabajamos con creación colectiva, es decir, los espectáculos se hacen colectivamente. ¿De dónde nace la idea? Puede nacer de cualquiera; por ejemplo, *El fulgor argentino* nació de quien es mi codirector, de Talento, que dijo: ¿te acordás de la película *El baile*? ¿Por qué no pensamos algo de contar la historia a partir de un baile?" Nos pareció bien, empezamos a pensar y pensar y escribimos; estuvimos un año y medio, casi dos años improvisando. Escribimos un espectáculo que iba a ser durante tres días; otro día vimos que era un disparate, lo achicamos e hicimos otra cosa. El proceso fue que se partió de esa idea, se trabajó con improvisaciones y grupo de dramaturgia. Se improvisa, se anotan o se graban las cosas, y después un grupo de dramaturgia—que

también es con el director y los compañeros—hace la versión final. En *El vengador del Riachuelo* estaban dirigiendo varios y era un radioteatro. Como radioteatro no funcionó, hicimos varios capítulos y luego se convirtió en un espectáculo de títeres para adultos. Fue un radioteatro que escribimos también colectivamente. *Osos o no sos* es un cuento infantil que Ximena tenía en su cabeza desde chica y que imaginó que funcionaba y es una súper producción que ni el San Martín tiene tanto muñeco. *La niña de la noche* también era un espectáculo de títeres sobre un cuento de Bradbury. Como ves, distintas cosas y distintos momentos.

Gustavo: *¿Ustedes también entrenan a los actores?*

Adhemar: Nosotros trabajamos con vecinos. A principio de año, en el mes de marzo-abril, abrimos los talleres; entra el que quiere, son gratuitos. Tenemos financiación del Gobierno de la Ciudad para las horas cátedra y trabajamos un año con esos grupos en entrenamiento. No es una escuela, no pretendemos hacer una escuela profesional, sino que queremos trabajar y elaborar sobre las ganas y sobre lo que cada uno tiene. Después del año ya se empiezan a incorporar a los espectáculos.

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

Adhemar: En general se hace un trabajo de calentamiento y de canto, algún juego. Yo ya no los hago. Se hace canto comunitario, se canta colectivamente y se hace algún juego en el espacio, básicamente un viernes, cuando la gente viene de trabajar, para despejarlos un poco. Se ensayan—como hay doble o tercera versión—cuestiones que haya que cambiar, compañeros que van a hacer el personaje nuevamente o hace tiempo que no lo hacen. Hay una hora de trabajo antes de cada función.

Gustavo: *¿Les comunicás a los actores el proyecto de la puesta, aunque después eso vaya a variar? ¿O dejás que los objetivos vayan surgiendo solos?*

Adhemar: Depende. Cuando la tenés muy clara, cuando tenés una idea que te apasiona y lo tenés muy claro, se la vendés, en buen sentido, es decir, les decís "vamos a hacer esto y esto". Después con seguridad va a cambiar todo. No me importa, ya lo saben. Muchas veces se está menos seguro de las cosas y vas probando; no tengo un método con eso.

Gustavo: *¿Cuándo ingresan los llamados técnicos (iluminación, vestuario, maquillaje, etc.)? ¿Son los mismos que participan de la actuación?*

Adhemar: En general, en maquillaje son compañeros de grupo; en vestuario son compañeros de grupo pero hay también gente de afuera; en iluminación, no. En principio, depende del espectáculo: si vos te vas a plantear un espectáculo con máscaras o con determinado tipo de cosas, obviamente que eso es fundamental. El vestuario para nosotros es importante porque es parte de la estética de la comunicación. Desde el primer momento lo estamos pensando como concepto. La iluminación, por el tipo de espectáculo que nosotros hacemos, con mucha gente, no es un elemento de apoyo pero no es un elemento estético propio en sí, como en muchos espectáculos. No planeamos claroscuros, porque tenemos cien tipos en escena. Básicamente son contraluces, pero necesitamos un caudal de luz y, además, somos enemigos—al menos yo lo soy—de ese concepto esteticista que da tanta importancia a la imagen y el actor no se ve. Yo me juego al actor.

Gustavo: *¿Cómo seleccionan el elenco?*

Adhemar: No se selecciona. Todo compañero entra y el director tiene que buscar la forma de dónde ponerlo para que rinda lo mejor posible, para que el actor esté satisfecho de lo que hace, se gratifique y crezca; de lo contrario, se va. Obviamente que, cuando hay alguna responsabilidad importante, está claro que, en ese tipo de teatro, la gratificación del hacer, el sentir que lo que uno está haciendo es importante desde lo colectivo, hace que no se dude si para determinada tarea hay un compañero que está muy bien capacitado, se ponga ese compañero. No tenemos protagonistas, nuestros trabajos son de mucho coro.

Gustavo: *Como director, ¿tu relación es igual con los actores que con las actrices, sientes la misma facilidad de comunicación con unos y otras?*

Adhemar: En general, sí. Yo te diría que creo que es un problema cultural y social; creo que el crecimiento de las mujeres en la vida real y en el mundo intelectual, y a su vez lo que eso ha provocado en el mundo masculino, trae como consecuencia que los hombres están más a la

defensiva. Las mujeres son más organizativas y colaboradoras. Si me preguntás, te diría que casi todas mis colaboradoras fundamentales son mujeres; hay también algunos compañeros. En los hombres existe, en general, una suerte de algo más competitivo, planteado realmente o bien en forma muy sutil, que te hace tener que tratar de cuidar esos detalles. Es un problemas de los gallos en un momento en que las que han crecido son las gallinas; entonces el gallo no sabe ni dónde está parado.

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

Adhemar: No me sirven a mí, pero se van solos. El que justifica, el que no quiera jugar. Se tienen que divertir, tienen que jugar, ésta es una cuestión de placer, no es un mundo profesional, no es un deber. Me molestan bastante los que defienden su timidez —que acepto absolutamente en cualquier hombre profesional o no profesional— con falsas intelectualidades. En general no vienen acá y, si vienen, al poco tiempo se van, no por mí, porque los grupos mismos se limpian.

Gustavo: *En este entrenamiento que se les da, ¿hay algún tipo de escuela o de método de formación que facilita el trabajo?*

Adhemar: No. Nosotros planteamos que nuestro teatro puede ser comedia, tragedia, pero nunca drama psicológico. Esto no significa que no trabajemos el recuerdo emotivo o el método de las acciones físicas. Nunca les voy a decir que se trata de Stanislavski, ni les voy a dar teoría. El que quiera que lea un libro. No hacemos demasiada teoría sino que aplicamos el elemento. Una de las cosas fundamentales es el juego, lo colectivo, el trabajo físico de juego—hasta de juego de niños, si querés—y el contacto físico, no con aquella cosa de que hay que tocarse, ni nada por el estilo, sino el de los grupos que se suben uno arriba del otro porque se tienen que subir. Trabajamos circo también; en el método de entrenamiento estamos utilizando mucho el clown como para desestructurar y mucho también le ponemos el baile, el candombe.

Gustavo: *La creación colectiva, en este momento y para vos, ¿es una metodología que tiene algún tipo de estructuración o es algo muy cambiante, muy maleable?*

Adhemar: No es tan cambiante; hemos encontrado una forma de trabajo que lo facilita. No te diría que es un método; te diría que nuestro criterio con eso es: a partir de esto que te dije, a partir de cualquier idea. Un día, el primer trabajo sobre un tema es que se dice, por ejemplo, "los que se van y los que se quedan", con respecto a la inmigración. Divido en grupos de ocho o diez, según la cantidad de gente que tenga, y la única regla que pongo—que es siempre la misma—es que traten el tema, tiene que haber un desarrollo, un conflicto, un desenlace mínimo y hay un prólogo y un epílogo cantado. No hay sillas, tienen que utilizar los cuerpos. Más de eso, no digo. Y empiezan a improvisar. Se dividen y trabajan unos cuarenta minutos o una hora cada grupo y después vas juntando esas cosas para hacer la dramaturgia. Es el método de improvisación que tenemos en general, sea cual sea el tema.

Gustavo: *La disciplina, ¿tiene un rol muy importante?*

Adhemar: Sí, pero estás planteándote con vecinos que no son ni alumnos de ninguna escuela de arte dramático ni actores a los que les pagás. Acá hay una cuestión muy de vida social; es una mezcla de entre comprenderlos y mandarlos a la mierda, cosas como "¡Basta! ¡Silencio, déjense de hinchar, se saludan después!" Además, calculá que son como cien tipos que llegan; con todo, con la prepotencia y el orgullo del laburo, visto de afuera, somos una maravilla; vistos de adentro hay momentos en que querés matar a todo el elenco.

Gustavo: *Esta pregunta no está orientada a tu práctica como director ni a tu grupo específicamente. Más bien, trata de abarcar el teatro de Buenos Aires, o de Argentina, e incluso, si estás al tanto, del teatro uruguayo. ¿Vos crees que hoy, en esos países, en la formación de elencos o en la selección de autores para armar un repertorio, hay discriminación política, sexual, racial, de clase, religiosa?*

Adhemar: No es que haya un concepto de discriminación, la sociedad te ha discriminado; en el teatro profesional o en el teatro independiente del centro, de hecho. ¿Por qué? Porque hay unos grandes negociados; vivimos en una sociedad con absoluta falta de equidad, con un 58% de la gente bajo la línea de pobreza. Si hablamos de lo étnico, si sos un cabecita—usado como lo hacen, en forma despreciativa—que

llegaste, si sos un criollo aindiado que llegaste al centro, no te van a discriminar por ser criollo aindiado. Sí te discriminaron antes, para que no llegaras al centro, pero no fue la gente de teatro. En lo del teatro comunitario se da, depende, cuando trabajás en determinadas comunidades, que se va cambiando porque trabajás en la zona. Depende de cuál sea la discriminación o la equidad aquí en la zona, que trabajás con cosas más mezcladas.

Gustavo: *Cuando empiezan un proyecto de montaje, ¿siempre piensan en el formato a la italiana o también se les ocurre romper con ese formato?*

Adhemar: No, nosotros rompemos bastante. En general, no trabajamos italiana, no nos gustan los escenarios.Trabajamos pie a tierra y con grada o con semicírculo; acá trabajamos pie a tierra o con doble frente. A veces, si vas a un lugar donde no tienen gradas y van a ir seiscientas, setecientas u ochocientas personas, y no tenés suficientemente lugar y quieren poner las sillas así, les decimos "consigan un escenario", porque si no la gente no va a ver nada. También tenemos un problema: el escenario más chico que necesitamos es siempre 14 x 12 metros. No hay demasiados escenarios de ese tipo. En general, preferimos trabajar pie a tierra y sí, rompemos el espacio, podemos hacer una función al aire libre, a mí me gusta mostrar los actores atrás, al costado, muñecos entre la gente. Lo tratamos como una plaza.

Gustavo: *Cuando dirigís, ¿te gusta estar sentado fuera del 'escenario' o preferís entrar y salir constantemente, o incluso quedarte todo el tiempo arriba o dentro del escenario?*

Adhemar: Subo y bajo. Entro al área escénica, hay días que marco directamente, hay días que miro. También eso tiene que ver en cómo anda uno de ánimo.

Gustavo: *¿Cómo se organiza la promoción?*

Adhemar: Nos hemos dado cuenta que la gran promoción nuestra es el boca a boca. Esto también lo han probado las encuestas. La prensa: salís en primera página de Clarín—como hemos salido—y durante dos o tres fines de semana tenés gente que vino por eso. Pero en general, todos vienen porque alguien les dijo "no te podés perder tal cosa". Tan

es así que viene gente del extranjero que llama, más que nada por *El fulgor argentino*, debido a la cuestión histórica. Especialmente la gente que se fue. Te llaman de Israel: "mire, vamos a ir un grupo, que nos dijeron que hay que sacar las entradas con anticipación". Porque además, las entradas se agotan con diez o quince días de anticipación, y a veces más, la gente llama. La promoción es ésa, básicamente. De todas formas hemos tenido distinto tipo de promoción. Cuando nacimos en la plaza, teníamos el grupo que recorría con megáfono e instrumentos, con muñecos grandes. Hemos tenido el sistema de carteles en los edificios. Como tenemos mucha gente, lo que decidamos tiene mucho impacto. Ahora tenemos una compañera que se encarga de la prensa, que maneja una cantidad de e-mails de prensa, a los que les manda comunicación y que no tienen que ver con el espectáculo solamente. Tenemos muchos periodistas y gente que, desde lo social y lo político, les interesa nuestro proyecto. Entonces se les manda a todo el mundo la información. Además tenemos nuestros amigos socios, que pagan una cuota por mes, a los que se les manda una carta cada dos o tres meses. Pero insisto, más allá de todo esto, nuestra promoción es en el 90% el boca a boca.

Gustavo: *La crítica periodística, ¿te ha marcado?*

Adhemar: Nos ha respetado mucho. Ahora me importaría menos. ¿Vos te imaginás que en un proceso de gente de vecinos, que venga alguien y te diga "Fulano está mal, Zutano está bien", el mal que te hacen, no entendiendo el proceso? La crítica ha respetado mucho ese proceso, porque además, en general, hablan del fenómeno. Hemos tenido muchas notas, y no tanto de críticos especializados sino de periodistas de cultura en general. Nos han tratado bien. Es más, nos han dado varios premios. No tenemos con ellos una relación del crítico que va a evaluar un espectáculo. Yo creo que vienen mucho como espectador, como vecinos.

Gustavo: *¿Crees que en este momento hay una especie de nueva estética teatral latinoamericana?*

Adhemar: Latinoamérica tiene en sí algunas estéticas propias y que, en la mezcla que el cable y los grandes medios de comunicación han

hecho, el quilombo es grande. Te encontrás con mundos semi-culturales, mestizos de raza, haciendo Grotowski y Barba; te encontrás con mezclas muy grandes por esto de la globalización. De cualquier forma, yo diría que hay una vitalidad y una cuestión de vida en América Latina que hace que haya como un acento en toda su estética. Me decían el otro día que la última película de Harry Potter, por ejemplo, tenía otra cosa que no tenían las anteriores, cierta cosa mexicana, como que lo barroco, lo católico-barroco mezclado con el mundo indígena, ha creado algunas cosas que se manifiestan cuando se intenta. También hay un mundo que copia absolutamente lo europeo, que parecen protestantes calvinistas despojados. Diría que hay sello. No diría que hay una estética general, porque además los países latinoamericanos son distintos, una cosa es ser mexicano y vivir al lado del imperio y otra cosa es tener la cultura europeizada del sur. Son cosas diferentes.

Gustavo: *¿Por qué crees que, históricamente, hay más directores que directoras? O mejor, que ha habido, porque eso parece que se está revirtiendo.*

Adhemar: Creo que se está revirtiendo, como se están revirtiendo todos los procesos respecto a la cuestión del sexo, especialmente con respecto al rol de la mujer. Podríamos decir que hasta ahora el modelo era la autoridad paterna y la afectividad materna. Entonces, el director era esto y las mujeres hacían las cosas. Ahora todo eso está cambiando: la madre-padre, el padre-madre.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre has soñado que te hagan como director y nunca te hicieron?*

Adhemar: No. No sé. No soy bueno para las entrevistas. Yo opino como vecino.

Gustavo: *Te agradezco mucho que me la hayas dado y además te agradezco el tour por toda esta magnífica fábrica teatral. Las tomas que haré con la cámara seguramente aparecerán en la página electrónica que tengo planeado diseñar para incorporar todo el material audiovisual que estoy recolectando.*

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

ENTREVISTA A HECTOR RODRIGUEZ BRUSSA

Realizada en una cafetería cerca de Argentores, Buenos Aires, el 16 de julio de 2004, de 16:20 a 18

Nace en Punta Alta en 1955. Director, actor, autor y docente teatral. Beca Nacional de Fondo Nacional de las Artes: Dirección teatral, 1987. Director del Teatro Poquelin. Director de la Comedia Municipal de Bahía Blanca por Concurso de antecedentes y proyectos con: *Tartufo* de Moliere, 1993; *Revolución de Mujeres,* de Aristófenes, 1994-5; *Idos*, de Héctor Rodríguez Brussa, 1998; *La Irredenta*, de Beatriz Mosquera, 2001 y *1904*, de Héctor Rodríguez Brussa, 2003. Jurado para el Encuentro Provincial de Teatro de Mendoza, 1998 y en el Encuentro Provincial de Teatro de Santa Rosa. La Pampa, 2000. Veinte (20) obras escritas y estrenadas. Entre otras: *Marcados*, *Las bolsas*, *Situación Bajo Control*, *www*, *Chateros*, *La queja*, *El hacker*, *Frondiales*, *Ausente sin aviso*, *Los personajes presentan al teatro*, *Jettatore, en el sillón*, *Adorarte*, etc. Ha realizado giras por distintos países, actuando o dictando seminarios en Argentina, Chile, Brasil, Ecuador, Puerto Rico, Cuba, Venezuela, Alemania, Italia y España. Master en Gestión y Política Cultural, Universidad de Palermo de Buenos Aires. Representa a Misiones en el I Seminario Nacional e Internacional de Dramaturgia- Formosa, 2005. Desde 2004 reside en la Provincia de Misiones coordinando las actividades del Teatro Poquelin y Chacra Cultura (Un espacio de convivencia cultural) conjuntamente con María de las Victorias Garibaldi.

www.teatropoquelin.com.ar

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

Héctor: Casi inmediatamente.

Gustavo: *¿Inmediatamente de qué?*

Héctor: De iniciarme en teatro. Recuerdo el inicio como un tiempo muy extraño para mí, porque solamente tenía un año de formación teatral. Trabajé con Dardo y Coral Aguirre, ellos trajeron a Eugenio Barba a Argentina en 1987 para el I Encuentro de Teatro Antropológico en Bahía Blanca, su grupo se llamaba Teatro para el Hombre. Con ellos comencé un taller de actuación pero, al mismo tiempo, me dieron posibilidades de director escénico e inclusive dramaturgo. Siempre fui un respetuoso de los pasos graduales a seguir en cualquier actividad e

inclusive no fue mi intención el iniciarme como director, pero me encontré con posibilidades en el año 1979-1980 de expresarme integralmente, o sea actuar, dirigir y escribir teatro y así lo hice. Recuerdo que en el ámbito universitario de Bahía Blanca, época en que estudiaba Ingeniería Civil—posteriormente me recibí de ingeniero—comencé a tomar un taller de actuación como una cuestión básicamente complementaria a mi carrera de ingeniero, ya que siempre buscaba hacer algo más expresivo. Me encontré con un grupo de compañeros que también tenían esa idea y empecé a armar pequeñas obras que eran representadas en una especie de Olimpíadas deportivo-artísticas que se organizaban todos los años y eran competitivas. Estábamos en Argentina bajo la dictadura militar de Videla; expresarse, criticar no era fácil, aunque también había bastante de auto-represión. Hoy puede hasta sonar un poco grotesco o cómico, pero teníamos la necesidad de decir y para ello se usaba cierta simbología. Teníamos la necesidad de hablar en contra de lo que estaba pasando. La dictadura había comenzado en el 1976, de modo que estábamos en la mitad del proceso. No se podía hacer mucho, las amenazas ocurrían. Dirigir teatro fue algo que apareció así un poco sorpresivamente. Al año estaba en una ciudad balnearia cerca de Bahía Blanca, que se llama Monte Hermoso, e hicimos una especie de café concert. Fue, creo, mi mayor éxito teatral porque llenaba el local todas las noches; para mí eso me parecía normal, hasta que después, cuando viví la otra realidad del teatro, comprobé lo difícil que puede ser tener salas llenas de público. Visto desde hoy me parece que fue mi mayor éxito eso que viví sin darme cuenta. Inmediatamente, apareció la dramaturgia sobre esa necesidad casi contestataria, que me salía del alma; no había elaboración de si estaba bien o si estaba mal, si tenía que esperar o no esperar a que alguien leyera mis obras, realizaba el montaje con los recursos que tenía a mano. Encontré básicamente—y por primera vez en mi vida, a los 25 años—un canal de expresión. Recuerdo que hasta ese momento era bastante retraído, muy estudioso, no había reprobado nunca una materia en el colegio secundario, todo correcto y de pronto me desboqué, exploté (*Risas*). Inmediatamente me

encontré metido en el teatro y tuve la suerte de entrar al taller universitario con Dardo Aguirre. Luego me motivé y decidí estudiar teatro. Y fui al Teatro para el Hombre donde Dardo y Coral no sé qué vieron en mí y al año me dieron un espacio como coordinador en el grupo para estudiar la temática escénica la Campaña al Desierto en la región sur de la provincia de Buenos Aires. De allí surgió un espectáculo que se llamó *Marcados*. Ellos me dieron la posibilidad de dirigir ese grupo, que era mi grupo como alumno de actuación, inicialmente me dieron la responsabilidad para tirar ideas sobre la obra y la terminé escribiendo y dirigiendo. Mi necesidad y búsqueda expresiva eran muy fuertes en esa época y tengo la sensación que me convertí en Bahía Blanca, con 26 años, en el chico terrible que hacía puestas locas, porque la generación anterior en Bahía Blanca, de los sesenta en adelante, tenían más bien un lenguaje teatral naturalista o realista. Siempre manejé ese lenguaje escénico fragmentado, que forma parte de mi cabeza ya que pienso así.

Gustavo: *Cuando dirigiste tu primer proyecto, ¿cuáles fueron tus objetivos, qué es lo que querías hacer, qué te planteabas como director?*

Héctor: Mi primer espectáculo teatral se llamo *Sucesos y más*, en donde no solamente dirigí, sino que hice la dramaturgia y también actuaba. No me resultó fácil plantarme solo como director. Pero mi rol de director en esa época consistía en transmitirle al grupo una gran pasión para intentar reflejar la realidad social-política de ese momento en Argentina. Luego esa gran pasión fue interactuando con otros ingredientes y circunstancias variables para cada época y espectáculo que dirigí, tendría que ir recorriendo cada espectáculo pero, en general, como regla uniforme, hasta ese momento creo que primaba aprender. En esa época tenía como una especie de muletilla, en realidad siempre las he tenido y siempre las he abandonado, "no recuerdo y no sé nada" al momento de comenzar a dirigir un texto teatral. Decía que el teatro y las obras que yo hiciera era una manera de comprender la existencia y así encaraba el rol de director, con una profunda duda de todo signo escénico. Siempre partí para el montaje escénico de una necesidad muy

personal interior. Me pasé por las pelotas lo que le pasaba al resto del teatro y del mundo. Soy bastante ego, tomaba como que aquello que me pasaba a mí frente a la puesta en escena era lo único que yo podía ayudar a captar o trasmitir, en función de que ése era el nexo con la existencia. Después me di cuenta que tenía que intentar adaptarme socialmente y que no pasaba todo por el teatro. Estimo que he cambiado. Recuerdo que hace unos dos o tres años tuve una experiencia como actor "dirigido" después de muchos años de no hacerlo, dejé el grupo porque no podía dar un personaje, no podía entrar a escena y no llegaba al personaje. Entonces ahí me di cuenta de que me había hecho una bestia con mis actores, que les pedía cosas increíbles. Hasta buscaba climas de trabajo de gran tensión. En general, volviendo un poco a tu pregunta, además de mi gran pasión expresiva y mi necesidad de aprender, pensaba también en qué le pasaba a mi persona. Lo que me pasaba también, más concretamente, era que necesitaba trabajo. Me he encontrado con textos que no me gustaban inicialmente y después me terminé enamorando. Eso me pasó con *1904*, una versión que escribí del texto "Sobre las ruinas" de Roberto Payró. Un proyecto que se inició por un concurso de directores de la Comedia Municipal de Bahía Blanca.

Gustavo: *Has montado muchas obras. Con toda la cantidad de experiencia que tienes, con la que has acumulado hasta ahora, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Héctor: El rol está muy relacionado al grado de compromiso que tengas con el material: lo podés tocar, lo podés tener, agarrar, incluso abrazar intensamente. La motivación puede venir de algún concurso, de un grupo que te pide una obra o de vos mismo. Toco el material, está ahí, te preguntás ¿cómo lo vas a enfrentar hoy? Creo que el trabajo del director es de articular ese entretejido que aparece en un texto dramático, en el sentido de la suma de todos los lenguajes, obviamente no hablo del texto literario. El texto dramático es toda la textura y el rol del director es el grado de compromiso frente a eso, hasta qué punto uno quiera pincharse, cortarse, meterse y profundizar pero, a la vez, estar continuamente parado, como si estuvieras afuera, para poder

manejar esa situación. Es un camino de enamoramiento y de lucha, pero a la vez muy racional, para justamente poder dirigir eso y no quedar en el camino. Lógicamente en ese movimiento alternante de meterse y luego pararse desde afuera para ver, hay un aspecto muy importante de orientador; el director es básicamente el orientador de un trabajo final que tengo la sensación, si puedo decirlo así, es hasta místico. En el sentido de que "eso" que finalmente resulta "ya estaba". En vez de ir creando, lo busco; hay allí un juego con el tiempo, pero siempre tengo la sensación de que un espectáculo "ya estaba", sólo tengo que destapar, sacar un velo, hasta que lo encuentro. Generalmente me meto y no me cuestiono una escena en la otra, y la otra en la otra, y por suerte, al final el espectáculo tiene lógica; esa lógica es *mi* lógica. Respecto a ser orientador del grupo a medida que he sumado experiencia, estoy resultando un orientador más frío y sereno. Antes me sudaban las manos y creía que tenía que estar en una situación límite de histeria total para crear, y hoy me parece que eso me perjudica**:** prefiero estar tranquilo y crear un clima armónico de trabajo grupal.

Gustavo: *¿Qué experiencias básicas tiene que tener una persona para ponerse a dirigir?*

Héctor: ¿Para poder dirigir?

Gustavo: *Por ejemplo, ¿te parece que un director tiene que haber sido primero un actor?*

Héctor: Creo que no. Personalmente casi nunca fui un actor "dirigido" y no porque no lo haya permitido. Todos me vinieron y me avasallaron con la dirección escénica y la dramaturgia (ésa era la sensación que tenía); nunca nadie "se animó" en Bahía Blanca a ofrecerme un texto para dirigirme. Me siento que soy pésimo actor pero puedo ser un buen director o autor teatral. Obviamente hay que comprender el proceso de exposición en que se encuentra un actor y los recursos que necesita para labrarle el camino. A pesar de ser muy puestista, el haber estudiado durante muchos años al actor y por toda la experiencia que he tenido en los últimos cuatro o cinco años, me ha permitido realizar una revisión de lo actoral, porque se trata de una

estructura bastante complicada. El actor es algo muy delicado, no es fácil. Hay que acercarse y comprenderlo. Porque no se trata de ser un buen actor, sino de preguntarse qué es un actor, así como es importante interrogarse también sobre qué es un espectador. Es una suma de muchos aspectos. Yo concibo al director como un recreador. Hay una condición esencial que es el espíritu del riesgo, porque si en el grupo no es él, entonces: ¿quién asume el riesgo? El actor asume su riesgo, el escenógrafo el suyo y así cada uno de los que intervienen en el hecho teatral; el hecho vivo de recrear una obra necesita, no sé si una persona, pero sí del rol de alguien que asuma el riesgo de la creación escénica: el director.

Gustavo: *¿Crees que después de todos estos años tus puestas tienen una marca personal o un cierto estilo? Y en ese caso, ¿en qué consiste esa marca o estilo?*

Héctor: No creo que el estilo que tienen mis puestas sea una gran particularidad, pero el estilo personal está, es tal vez producto de mi incapacidad. Armo básicamente la arquitectura de la puesta en escena, a veces hasta independientemente de la obra en cuestión y hasta he hecho trampa: realicé una arquitectura de puesta en escena para *Danza macabra* y luego decidí hacer en dicha arquitectura *Tartufo*, de Moliere. Se desajustó todo, quedó como una casa, con diversos cuartos y la gente estaba en los cuartos. Estaba tan enamorado de la puesta que me interesó el juego de poner allí cualquier historia, me pareció interesante y salí muy airoso. Ese *Tartufo* fue muy buena experiencia. Una de las constantes de mis obras es la simetría que tiene la puesta. Obviamente me dejo llevar y uso diagonales para conseguir otros efectos, a veces mando al fondo de escena lo onírico. Ésas son como reglas generales que se me ocurren naturalmente, pero de pronto también las rompo. Hay varias arquitecturas: la primera es la planificación espacial; la segunda, la fundamental, las líneas que se crean con el caminar de los actores. Hay personajes que decido que no caminen en los transversales y no los dejo hacerlo. Si me preguntas previamente, a veces no tengo una razón formal para mantener semejante decisión durante el proceso, después le encuentro una lógica. La geometría es otro rasgo de estilo y, a

veces me dicen, "si bajás el volumen de tus obras—seguramente lo dicen porque estoy sordo—se comprende qué es lo que pasa". He desarrollado la temática en un trabajo "La dramaturgia desde la puesta en escena" que presenté como ponencia en el I Congreso de Dramaturgos 2000 de Mar del Plata en la que estaba muy entusiasmado con la siguiente idea—luego encontré puntos de contactos con la lectura de tus comentarios sobre el espacio en tu libro sobre las *Teatralidades*.[1] Una idea que ahora no sé si es válida: en la teatralidad de la vida, los dibujos y puestas que se crean, están de acuerdo a los roles que allí se juegan. Si yo, escénicamente, impongo geometría, luego encuentro la historia a contar. He armado obras a las que mucho después les encontré la historia desarrollada a la geometría con la que inicié el proyecto. Lógicamente, el que armó la geometría fui yo y a mí me pasan cosas, y entonces, ahí afuera, en ese laboratorio de formas, todo resulta finalmente que no es tan casual. A mí me parece que estas formas están libres, en el sentido de que bajamos el nivel de la subjetividad.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál fue tu mejor puesta, no por el éxito o fracaso del público, sino aquélla en la que tuviste más desafíos como director y crees que lograste resolverlos bien?*

Héctor: Se llama *Situación bajo control* y la escribí en 1988, estuvimos en Chile, Brasil, Ecuador, Puerto Rico, Venezuela, Cuba, España, Italia y Alemania. La gente habló mucho y hasta se hicieron algunos estudios. La historia es de dos actores, o mejor dos intérpretes—hay mucha diferencia—que van a empezar la escena; pierden el frente, pierden el público y están dando vueltas una hora y cuarto y, cuando lo encuentran al final—es una puesta a la italiana—se ponen de acuerdo y la terminan. Ya fue el tiempo. Tuvo críticas en Alemania; en Barcelona en 1997 decían que estaba pasada de rosca; recuerdo con especial cariño que en Ecuador en el Festival de Manta, en una comunidad indígena que nunca había visto teatro, una viejita dijo "yo no entendí lo que quisieron decir, pero a mí me dieron tanta lástima y me hicieron acordar a mis hijos

[1] Se refiere a mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina* (Irvine, California: Gestos, 2000).

cuando piden comida". Algunos vieron en la obra como un código de comunicación urbano y hoy lo urbano está en todos lados, el graffiti de Barcelona es el mismo que en cualquier otra parte del mundo. Los graffiti se repiten y los graffiteros no se copian. Lo urbano ataca hasta en ámbitos no urbanos. *Situación bajo control* sólo tiene cuatro palabras: gracias público, yo y tú. Esa es mi mejor obra, creo, porque básicamente yo estaba muy enojado con el teatro en ese momento y además quería dejarlo. Cuando la hice en Bahía Blanca, me dijeron que no era teatro. Y tienen razón: no es teatro, es vida. Y estaba tan enojado, que de ese enojo también surgió, un día, el nombre de Poquelín Teatrucho, como quien dice El Royal Theater de Mierda. Fue una broma entre amigos. Poquelín, por Moliere, y teatrucho, por eso de mierda. Con el tiempo saqué teatrucho y quedó Teatro Poquelín. Estaba tan enojado con la vida, que me preguntaba: ¿Cómo hago para no contar nada? Me apareció la noria, y de ahí la idea de no hacer nada. ¿Cómo hago para no hacer nada y estar esperando? Pues repetir, repetir, repetir. No te olvides que era el año 1988. La obra es muy difícil de ver, dura una hora y cinco minutos, es un hastío verla. En una función, una mujer le dice al esposo, después de 40 minutos: "Querido, si no comienza enseguida, nos vamos". (*Risas.*) Pero a pesar de eso, soportaron el 80% de la obra.

Gustavo: *¿Y cuál fue la peor puesta, una vez más, no en el sentido del éxito o fracaso de público, sino porque sentiste que fue un producto que te planteó cuestiones que no supiste resolver bien o que debiste haber trabajado más?*

Héctor: Tal vez ya medio aburguesado, dirigiendo cinco veces la Comedia de Bahía Blanca, dirigí *La Irredenta*, de Beatriz Mosquera. La crítica fue espectacular, porque hice concesiones con el medio. En realidad, yo hice una puesta muy formal, muy limpia, pero así y todo me equivoqué muchísimo. Estimo que *La Irredenta* tiene una estructura muy interna que pasa por lo que le pasa a la irredenta, en el sentido de resistir, y yo no la comprendí en ese momento y me quedé en una actriz que estaba muy linda, le puse portaligas y la disfruté. Fui formal y creo que me traicioné. Fue como que yo estaba involucrado en una situación

personal y seguí la obra—digamos—en piloto automático. Y allí me aparté de ese grado de compromiso del que te hablaba antes.

Gustavo: *¿Qué género te interesa más o qué género has dirigido más, la comedia, la tragedia, el sainete, etc.?*

Héctor: Es muy difícil responderte, a mí me gusta mucho meter pasos "serios" a las llamadas comedias y meterle algún chispazo cómico, que haga un quiebre, a las tragedias. No distingo los géneros al momento del montaje escénico.

Gustavo: *¿Qué arte ha influido más en tu trabajo? Recién hablaste de geometría y, aunque no es un arte, me figuro que por tal motivo te debe interesar mucho la arquitectura o la pintura, seguramente también la danza. ¿Qué es lo que más sentís que te apoya cuando comenzás un proyecto?*

Héctor: La arquitectura.

Gustavo: *A nivel internacional, nacional o latinoamericano, ¿qué directores has visto que te han impactado de alguna manera?*

Héctor: Puedo decir dos. Cuando uno dice 'conocer', para mí significa 'estar muy cerca'. Dardo Aguirre, que es el que de alguna manera me formó o, mejor dicho, me permitió entrar a conocer el teatro. El decía de sí mismo que era muy buen puestista; la verdad es que yo tendría que volver a ver ahora sus puestas. Seguía el hilo conductor constructivo—si es que estaba—y también seguía la forma, en un equilibrio tal que no te sentías manipulado ni tampoco dejaba libre medio centímetro. Entrar en ese diálogo en esos dos puntos, el equilibrio de ambos está en la buena dirección. Yo decía en una época—ahora ya no digo nada porque estoy viviendo en un momento muy especial—que el hecho de que yo dirija a alguien era fundamentalmente hacerle creer que lo descubrió él, pero realmente yo lo tengo previsto desde hace dos meses. Más allá de la puesta, para mí un director es importante en la medida en que me hace pensar y en cómo me hace pensar. Después vienen todas las consecuencias. En ese sentido, el director que me impactó mucho—el segundo nombre que te puedo dar—es Tadeusz Kantor, que lo vi en Buenos Aires. Kantor tiene una gran poesía. Creo que mis puestas tienen poesía, puede ser mala o no

estar de acuerdo, pero es poesía. Y ya no específicamente en relación a la puesta—como los dos que te nombré—sino en relación al entendimiento de la estructura dramática podría nombrarte a Dominic Di Facio, que dio un seminario en el Teatro San Martín de Buenos Aires en 1987; lo trajo Kive Staif. Lo expresado por Dominic en Argentina fue muy interesante para mí. Aquí todos estaban comiendo del Método y él planteó algunas diferencias con el mismo y sobre todo el concepto de recrear vivencias humanas. Eso me pareció muy inteligente: investigar las vivencias humanas, sensoriales, desde las más simples como leer el diario. Me atrapó su simplicidad de conceptos y el nexo que realizaba con la teatralidad de la vida cotidiana.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre has querido dirigir y por alguna razón todavía no has podido hacerlo?*

Héctor: *La tempestad*. No me animo aún. Básicamente es una obra de una simplicidad tan compleja porque aparece justamente esta situación espiritual que es el gran tema en ese laboratorio de la vida. Hay como una situación dual. Está la realidad del teatro, con su teatralidad de por medio, y la vida. Hay una cosa que envuelve a todos que es espiritual, y nadie va a decir que no es posible, y esta obra incluye lo espiritual. Es un plano en donde yo creo que está la razón del actor. La complejidad de los personajes es muy grande. Es como un proyector, algo que está más en el plano del cine. Tendría que meter en una gran pecera a todos juntos, al estilo de *Villa-Villa* del grupo De la Guarda, cuando vi este espectáculo recordé a *La Tempestad*.

Gustavo: *¿Hay diferencias cuando dirigís una obra tuya a cuando dirigís la obra de otro autor?*

Héctor: Sí, hay diferencia. La primer obra que dirigí de otro autor fue *Tartufo* de Moliere, en la adaptación de Roberto Cossa. Y fue precisamente por ser la obra de otro autor que, como director, no me metí demasiado. Yo no tengo necesidad de meterme en una obra si estoy conforme, defino como "meterme" el modificar y trastocar. Estaba todo ahí y además tenía mucha necesidad de hacer un clásico en ese momento. Creo que con el tiempo voy a estar capacitado para dirigir el

texto de otro como si fuese el mío, pero la calentura es mucho mayor con mi propio texto. Es que me molesta mucho el exceso de palabras. Diez renglones me parecen terribles. Unos amigos, una vez, me querían hacer poner mal diciendo que yo no daba pelota a la palabra, porque yo casi no la usaba. Pero es que cuando realmente se categoriza a la palabra, entrás a eliminarlas. Es justamente lo opuesto, uno valoriza la palabra, para quedarse con las fundamentales. Si en una obra tengo que decir dos frases y media y encuentro recursos para decir lo que falta sin palabras y mucho más, es mejor. En *Situación bajo control* está mas allá de los códigos del lenguaje, y no es pantomima. La palabra se ahoga, se entrecorta y, cuando eso pasa, se parece a la poesía; si no sería prosa.

Gustavo: *¿Has actuado y dirigido en la misma obra?*

Héctor: Sí.

Gustavo: *¿Cuáles fueron las dificultades que encontraste, si es que las hubo?*

Héctor: Sí, hay muchas dificultades; básicamente es un exceso de ego, incluso miedo, el miedo de no permitir poder retransformar tu proceso personal con personas que vivencien otros roles

Gustavo: *¿Has hecho cine o televisión?*

Héctor: No.

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

Héctor: ¿Me das un segundo? Estoy en un momento de grandes cambios y hasta confundido realmente. En general siempre estoy en cambio. En realidad hoy siento que no sé qué es lo que me gusta o lo que no me gusta del trabajo de director. Sólo sé que ahora estoy dirigiendo *La Biblia*, de Vox Dei. Es algo muy loco, porque en el grupo hay coreografías ya hechas, hay música con gran actuación sinfónica de los temas de Vox Dei, hay cantantes. Ahora me llamaron para que armara la puesta en escena. Es algo loco para mí, hay sesenta tipos en escena y me está gustando como un gran juego. No sé lo que pasa realmente en la estructura que se está armando entre los bailarines, cantantes y músicos. Hay producción. Estoy en esa experiencia, que se suma a otras cosas.

Gustavo: *¿Quién te financia todo eso? ¿La Municipalidad de Bahía? ¿Cómo se hacen los concursos de los que me hablaste antes?*

Héctor: Esta experiencia de *La Biblia* es en Rosario, Santa Fe. Lo organiza y financia un Sindicato de Músicos de esa ciudad. Respecto a la Comedia Municipal de Bahía Blanca es otro tema. En ella se convoca por medio de Concurso de Antecedentes de directores teatrales.

Gustavo: *¿Te financian los proyectos?*

Héctor: Pagan un sueldo durante seis meses, te dan para la producción del montaje y también pagan a los actores. Faltaría más una continuidad institucional, pero es interesante. Lo último que realicé con esta Comedia Municipal fue "Sobre las ruinas" (2003), que yo titulé *1904* mediante una versión alejadísima del texto de Payró. La puesta en escena era un damero, marcado en el piso y todas las escenas se van generando como jugaditas de ajedrez, y no te olvides que todo es un ambiente gauchesco. Creo que no te contesté la pregunta sobre qué me gusta y qué no me gusta del trabajo del director. Es muy animal lo que te puedo llegar a decir. Me gusta la omnipotencia; totalmente idiota (*risas*), es una contradicción, porque al mismo tiempo en ese rol me siento completamente tarado con dicha omnipotencia. Por eso demoro en contestarte, porque lo que me gusta y lo que no me gusta es muy ambiguo. Ahora, lo que realmente no me gusta es la lucha de pertenencia que se origina por el producto teatral; yo preferiría que fuese de otra manera. Siento que cada vez estoy apreciando más el trabajo de los técnicos y ayudantes de escena, de todo lo que rodea al hecho de que un actor luego salga solo a escena. Siento que como director no puedo volver a aparecer más en el proceso creativo, pero creo que hay aspectos humanos que vale la pena recordarlos durante el proceso que va desde el estreno hasta la bajada de cartelera. Todo producto teatral debería originar modificaciones internas en los distintos miembros integrantes y en ese proceso me gusta intervenir. Porque lo que recordamos y pensamos influye en la vida. Y todo esto está siempre muy ligado a mis dudas con respecto a la calidad humana del artista, incluida mi propia calidad humana. A veces esto me aleja, esa mezquindad que surge en la

pertenencia por el producto que todos gestamos. Aunque sigue en mí, con variantes, esa necesidad de comunicación. No es la comunicación de hace veinte años, donde yo hacía un espectáculo y preguntaba "¿me comprenden?" y luego me ponía a conversar con la gente. Yo creo que aquí la cosa es más directa. A veces el medio come el fin. El arte es un instrumento, nada más.

Gustavo: *Supongo que con tantos años en Bahía Blanca, sea en tu trabajo para la Comedia Municipal como en tu propio grupo, te has dado a conocer, al punto de que ya debe haber un espectador que te sigue, que le interesa tu trabajo. ¿Qué crees que espera de vos ese espectador?*

Héctor: ¿En general o de mi obra?

Gustavo: *De vos como director.*

Héctor: Mirá, el teatro de la Comedia Municipal de Bahía Blanca tiene mil quinientas localidades. Es grande, es muy lindo. Un día le comento a una de las chicas de Cultura: "está lleno", y ella me responde: "claro, están los que vinieron a ver qué haces y los que vinieron a ver qué mierda haces". Vienen como a encontrar un quiebre.

Gustavo: *Esa figura del espectador, un cierto perfil del espectador, ¿influye cuando estás dirigiendo? Quiero decir, esa figura del espectador, ¿juega algún rol al momento de tomar decisiones como director durante el proceso de una puesta en escena?*

Héctor: Sí, depende del proyecto, porque también puedo llegar a trabajar para un grupo muy específico. He hecho una obra sobre el tema Sida en sus principios, para un grupo de médicos; una experiencia muy interesante. Netamente, esto es un instrumento. En general, a no ser que ése sea el objetivo, algo muy preciso, no pienso mucho en el espectador. He dirigido comedias musicales, donde agarro un texto y lo tomo, y no pienso en el espectador. Son tantos que ¿a cuál espectador respondo? El primer gran espectador que aparece en el director es él mismo, permitiendo esa especie de esquizofrenia de ponerse en los dos lados. Egocéntricamente, me parece, es el único referente que tiene. En *Situación bajo control* rompo un punto muy interesante, es algo que me dijeron en San Pablo, Brasil, y yo no había visto: llevamos grabados

aplausos, risas, flashes, todas las posibles respuestas del público, y los actores—actuaban el 80% para los laterales y para atrás—se pasaban hasta 15 minutos contestando aplausos grabados. Por ejemplo, parto de seis situaciones: espera, aplausos, risas, fotografías, respiración y cantar una canción. La primera pasada, cinco minutos cada una. Lo cual es algo terrible: hastió. Después repito, pero con dos minutos y medio, luego las repito con minuto veinticinco y así sucesivamente hasta llegar a una fracción de cinco segundos. De afuera parece que la obra es muy oscura. Así se produce la síntesis, que parece simple, pero proviene de un proceso complejo. Esto viene a tu pregunta porque en un momento yo pensaba que el gran centro del hecho teatral era el espectador, el más firme, el más asegurado; es tan fuerte, que no puedo atenderlo, porque si no me bloquea y no hago nada. Es para mí el gran catador, el supremo, y al supremo yo prefiero no verlo, porque me inhibe.

Gustavo: *En la historia del teatro, en muchas preceptivas teatrales, algunos dicen que el teatro es para entretener, otros para instruir, algunos usan otras palabras como deleitar, iluminar, reflexionar, alienar, impactar, etc. ¿Qué palabras usarías vos para describir lo que te proponés hacer con una puesta?*

Héctor: Todo eso se ha ido modificando en mí con el tiempo; hoy te diría que me interesa entretener, lo que no es fácil ni tampoco significa dispersarse o hacer cualquier cosa, sino 'estar juntos'. Entretener es un recurso; lo que verdaderamente me interesa es confrontar.

Gustavo: *Cuando movés una obra que fue concebida para una determinada sala y vas a un festival al extranjero o a provincias o vas a otra sala, a una escuela por ejemplo, ¿tenés exigencias mínimas o máximas? ¿Querés reproducirla tal cual o bien la adaptás a lo que hay?*

Héctor: A medida que ha pasado el tiempo, tengo menos inconvenientes, porque hay una síntesis, y cuando hay síntesis llegás a requerimientos no técnicos, pero sí requerimientos de uso espacial tan precisos que puede faltar la luz, por ejemplo—se puede hacer de día en una plaza; si hay una concepción fuerte se va a ver de la misma manera. Ahora casi no hay problema, porque como los costos son tan bajos, las

puestas se vuelven más simples, muy sintéticas. Me llama la atención porque aún así, a veces tengo soluciones complejas.

Gustavo: *¿Has dirigido una misma obra en dos etapas diferentes de tu trayectoria? Y si eso ocurrió, ¿sentiste la tendencia a armar la misma puesta o la hiciste la segunda vez como si fuera otra?*

Héctor: No, no repetí un montaje.

Gustavo: *Cuando trabajas, ¿lo haces con productor?*

Héctor: Si hay, sí.

Gustavo: *¿Cuáles son tus exigencias o negociaciones con el productor?*

Héctor: ¿Llamás productor a quien consigue los recursos?

Gustavo: *Sí.*

Héctor: En el noventa por ciento de los casos he sido mi propio productor o bien mi grupo, Teatro Poquelín, que funcionó como productor.

Gustavo: *¿Qué es lo que tienen? ¿Una sala?*

Héctor: Es una sala que está en Bahía Blanca hasta fin del mes de agosto, porque nos vamos a Misiones a trabajar en un espacio rural; es una zona de frontera. Teatro Poquelín es un espacio escénico que tenemos desde el año 1993.

Gustavo: *¿Cuánto hace que estás con Poquelín?*

Héctor: Desde 1988.

Gustavo: *¿Es un grupo que tiene siempre la misma gente?*

Héctor: Ha ido cambiando; tuvo momentos donde simplemente era un estudio, había alumnos, en otros momentos un espacio con espectáculos. Hoy somos unos pocos, pero está todo ligado a mi persona.

Gustavo: *Volvamos al tema del productor. ¿Cómo trabajás cuando tenés ese marco, qué negociaciones hacés?*

Héctor: El productor es muy difícil en el interior del país; mi productor ha sido la mayor parte de las veces el Estado a través de los concursos. Yo sabía antes de presentarme al concurso qué es lo que había, de modo que no he tenido conflictos. Estimo que como cualquier

negociación se plantean condiciones previas que tomás o dejás. Luego, si se cumple lo pactado previamente, todo va bien.

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

Héctor: Sí.

Gustavo: *¿Tanto en Poquelín como en la Municipalidad?*

Héctor: Pongo mis fechas y tengo un plan de trabajo muy estricto; eso me ayuda muchísimo y me hace bien.

Gustavo: *¿Vas al estreno?*

Héctor: Sí, pero después trato de tomar distancia porque si no termino con odio a las obras, si asisto a todas las representaciones que hacen. Lo que pasa es que me he peleado con muchos actores, porque los molestaba con cambios si seguía asistiendo a las presentaciones. Para entretenerme seguramente a veces realizaba cambios. El proceso iba hacia lo que yo había planteado, yo veía que estaban haciendo lo acordado pero con algunos cambios personales del grupo.

Gustavo: *Entonces vas ajustando después del estreno.*

Héctor: Depende del proyecto; hay proyectos que plantean un proceso de ajuste y otros que terminan allí, pero intento—para poder seguir queriendo el producto —no ver más la obra.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos? ¿Las propone la Municipalidad o vos le proponés un proyecto determinado? ¿Cómo es en Poquelín?*

Héctor: Las veces que he dirigido por concurso ha sido a nivel municipal y el plan ya estaba establecido. Algunas veces yo puse la obra. Y con Poquelín el proceso es completamente distinto porque muchas veces me encontré con un material que, de alguna manera, me lo impuso un grupo de trabajo. A veces, cuando he visto el juego de los actores, he descubierto espectáculos de mi autoría, muy lindos, de los que quedé enamorado, y que surgieron de un grupo de investigación sobre tal o cual tema, y empezamos a trabajar todos juntos.

Gustavo: *Vemos que hiciste* La Irredenta*, es decir, un espectáculo de autor vivo, contemporáneo, pero por lo que me contaste, Beatriz Mosquera no participó del proceso de ensayos. ¿Has trabajado con otro autor vivo? ¿Participó en los ensayos? ¿Te gusta eso?*

Héctor: No, excepto *La Irredenta*, siempre fui yo el dramaturgo. Los otros dramaturgos de los que realicé montajes están muertos: Arlt, Aristófanes y Moliere.

Gustavo: *Cuando trabajas alguna obra cuya lengua original no es el castellano, ¿te preocupa mucho el tema de la traducción?*

Héctor: Recuerdo lo que pasó con Moliere, *Tartufo*, tomé una versión de Roberto Cossa. Para mí no hay problema en pegarme a la traducción, porque la misma traducción se transforma, en muchos de los espectáculos que he hecho, como en el texto de inicio, en donde no lo tomo en su totalidad como el eje central y lo transfiero a lo visual, lo transfiero a la música, o sea que entro como a limpiar el mismo texto y a veces hay situaciones dramáticas que están en el texto pero que yo reemplazo por movimientos o por luces, sin coreografiar. Seguiría la traducción y la cotejaría con el original en el caso en que realmente dominara la lengua original del texto. Puedo leer algo de inglés, pero creo que confío más en el traductor, aunque sea malo, que en mi inglés. No es mi gran preocupación la traducción, por esa forma de trabajo que tengo con el texto, que te explicaba antes.

Gustavo: *¿Qué tipo de trabajos hacés antes de comenzar los ensayos de la obra?*

Héctor: Soy un kamikaze escénico. Por ejemplo con *1904*, la adaptación de Payró, fui al primer ensayo y casi ni tenía escrito el texto. Armo un camino central muy grande, y lo ubico, pero lo primero que trato de encontrar es el grupo. A partir de las respuestas del grupo—obviamente laburo antes—y a medida que va pasando el proceso, la planificación del encuentro es cada vez más estricta. Por ejemplo, empiezo de mayor a menor. Al principio el trabajo parece como no armado, pero a medida que busco y encuentro información (del grupo, del texto), se va afinando la programación. Lógicamente está antes mi proceso de lectura, de opinión, pero es en relación con el grupo que empiezo, en los ensayos, a ver y escuchar—un día, no más de eso—qué pasa, qué opinan de la obra. Luego armo, a mi entender, un juego dramático que sintetiza toda la obra. Pocas veces me ha fallado. Ese

juego se transforma en el referente de todos cuando hablamos del producto. Esos juegos dramáticos están basados en improvisaciones.

Gustavo: *¿Les comunicás a los actores tus objetivos o dejás que, con esos juegos dramáticos y esas conversaciones, ellos los vayan descubriendo solos?*

Héctor: No, muchas veces no tengo claro qué es lo que va a pasar en la precisión de cada puesta. Conozco con anterioridad, como te dije antes, algunos aspectos ligados a la geometría, al uso de ciertos movimientos, la simetría, a las líneas más fuertes, pero no conozco en detenimiento todos los detalles. He trabajado, además, con los mismos actores en cuatro o cinco puestas y ellos ya me conocen; cuando hay alguien nuevo, que llega con diversas versiones de lo que le han contado por ahí, los otros se encargan de advertirle que no se preocupe. He intentado llevar todo bien estructurado, todo bien organizado, y no me sirve. Es esa capacidad del director del riesgo, pero no un riesgo de no saber qué querés. Ese riesgo es el gran momento activo de la creación del espectáculo, es el único, después se te muere.

Gustavo: *¿Cómo seleccionás el elenco?*

Héctor: He seleccionado, o porque estaban o por audición. Depende del proyecto, del momento. A veces simplemente hay una limitación de recursos humanos; a veces me encuentro en situaciones en que encaramos proyectos solamente por el interés de hacerlo, por hacer teatro. Hago un balance entre lo que conozco profesionalmente y la persona.

Gustavo: *Cuando dirigés actores, ¿tenés o sentís la misma relación que cuando dirigís actrices? ¿O es diferente?*

Héctor: Hay diferencia, en cierto momento me he re-enamorado y he tratado de disimularlo. Hasta no hace mucho decía que me sentía más cómodo dirigiendo actrices; en cambio, hoy digo que fundamentalmente me importa la persona. Aunque puede llegar a malinterpretarse algunas de las situaciones de la relación entre el director y el actor, especialmente la seducción, que no necesariamente hay que llevar al plano sexual. La seducción es la gran leña. Si un actor no te seduce, ¿cómo va a seducir al público? Es más, tenemos que poner a full la seducción. A mí la

seducción se me ha dado más por el lado de las actrices en una época y yo mismo he malinterpretado la situación. Hoy por hoy creo que es importante la persona, independientemente del sexo.

Gustavo: *¿Qué cualidad tiene que tener el actor para que vos puedas trabajar con él?*

Héctor: No puedo trabajar cuando el actor se defiende, porque un actor que no permite la lectura, siendo que no es superior—no está por arriba de la lectura, ni por abajo—sino que está en otro punto. No permitir no pasa por interrumpir, es no permitirse inicialmente la confrontación. Si está la conciencia de recorrer ese mundo que se va iluminando, que es justamente la creación, si vamos a ir encontrando cosas, a apasionarnos por ellas, si vamos rechazando, etc., todo va bien. En general, con mucho respeto al actor, yo me adapto y trato de vencer esa posible resistencia a fin de hacer emerger lo más positivo para el producto. En el pequeño ámbito en el que yo me muevo, muchos de los actores que yo he seleccionado y dirigido son o fueron compañeros míos, que empezamos juntos. Ganar ese rol en ese pequeño ámbito no es tan difícil como ganarlo aquí en Buenos Aires. El proceso que he tenido con los actores ha sido en general de adaptación. Durante años, casi veinte, he estado con estudiantes y ellos me preguntaban qué es un actor. Y yo, en aquella época, respondía: un actor es aquel que puede convivir con la crítica. He notado que algunos actores, muchas veces, están a la defensiva. Me dicen: "yo trabajo así y así" y yo los dejo. Luego cuando hago una intervención, especialmente si son malos actores, se ponen a la defensiva. Yo escucho lo que ellos proponen, pero ellos no están dispuestos a modificar su perspectiva.Hay otros que tienen cierta humildad, especialmente los profesionales, una humildad que hace bien.

Gustavo: *¿Qué rol tiene la disciplina en tu proceso de montaje?*

Héctor: Un rol muy grande, porque soy muy obsesivo.

Gustavo: *Te quiero hacer una pregunta, no ya en relación a tu trabajo como director ni a Poquelín o la Municipalidad de Bahía Blanca, sino en relación al teatro argentino en general. ¿Crees que hoy, en el teatro argentino, sea en la selección del*

repertorio y en el armado de los elencos, hay discriminación racial, sexual, política, religiosa, de clase?

Héctor: Te puedo decir lo he que vivido y hasta donde llega mi experiencia. Para mí hay una gran discriminación cultural en esto que se ha llamado la relación entre el interior, las provincias, y la capital federal. Una vez me llamaron de la capital diciendo que iban a darle un espacio al interior; mi respuesta fue inmediata: "No me interesa". ¿Qué interior? ¿A dónde me llaman? ¿Un espacio de protección? ¿Como quien da un espacio a una especie en extinción? Yo no necesito ese tipo de atenciones. No hay mejor ni peor, pero no sé y no puedo hablar de lo que es formar parte de esos proyectos porque no me he presentado. Las políticas culturales—ni me quiero poner a hablar de federalismo, porque allí estamos en el inicio del conflicto—no han cambiado, siguen igual, a pesar de los cambios que hemos tenido en el campo de las comunicaciones, como cuando hace muchos años uno aparecía en un pueblo del interior del país con una zapatilla Adidas y eso era todo un acontecimiento, te miraban por todos lados. Hoy eso ha cambiado, eso lo ven por todos lados. He notado unas políticas culturales que no logran separarse de esa situación, básicamente porque están todos metidos al lado del Obelisco y cuando salen, salen con una especie de proteccionismo que nadie les pide. Tampoco me interesa pararme en capital. Mi relación con el teatro es con el teatro. Obviamente, si quiero formarme en un medio como Bahía Blanca, tal vez tenga dificultades, pero no sé si eso, desde cierto punto, no es algo a favor. La primera discriminación es entonces la de que me den un espacio por ser del interior. Pero en Buenos Aires sigue habiendo políticos con la estructura mental de todavía seguir hablando de Rosas, de unitarios y federales. Incluso la misma Ley del teatro, que fue creada para "fomentar la actividad teatral en el país" y no para "controlar la actividad teatral" desde Buenos Aires. El teatro no tiene la culpa, la culpa la tienen quienes están implementando esa ley. Eso es una gran discriminación cultural, no la discriminación de si éste es negro o aquélla es rubia. Ahora me voy a vivir a Misiones, no sé cuánto tiempo me voy a quedar allí, tal vez

hasta que me muera, no sé... Mi idea es armar allá una especie de fábrica de espectáculos, donde vos, con tu grupo, así estés en la concha del mundo, puedas mandar tus condiciones técnicas con veinte días de anticipación para que, con una tranquilidad total, vengas a hacer tu montaje ahí. Me aíslo en un espacio rural, pero con una comunicación mayor con todo el mundo, porque la puedo tener.

Gustavo: *¿Hay alguna escuela actoral o método de trabajo actoral con el que te sentís más afín? ¿Es importante para tu trabajo que los actores estén formados en un determinado sistema?*

Héctor: Por esa diversidad geométrica de mis puestas y los movimientos que suelen exigir, me siento cómodo con lo que es teatro antropológico y la propuesta de Barba, pero no necesariamente tomando todo. Me he sentido cómodo con otras técnicas, pero en parte. Así, con la codificación de los movimientos, me siento cómodo.

Gustavo: *¿Preferís el formato a la italiana o te gusta mucho experimentar con otras posibilidades en la distribución de la escena y del público?*

Héctor: Sí, me gusta mucho experimentar con el espacio. Ahora estoy haciendo *Ulf*, de Gené. Estoy haciendo algo que no es ninguna novedad, es una puesta sándwich, con el público a dos lados del escenario. Fue interesante trabajo, ganamos el premio de la Provincia de Buenos Aires y teníamos que hacer doce funciones y como los personajes son dos ancianos, hicimos también seis funciones para el circuito de ancianos. Era patético, porque no es fácil para los ancianos escuchar ese texto. Además, los ancianos estaban mirándose, enfrentados, mientras escuchaban ese texto. Se produce un efecto de espejo con el otro espectador, porque los actores pasan como en una calle. Me gusta experimentar cosas, si se justifica, aunque no es necesario que todas las puestas tengan un distinto dibujo.

Gustavo: *El cine, el video, la televisión, ¿tienen impacto en tu proceso de trabajo como director?*

Héctor: Sí, hace muchos años que hago video-clip teatral; allí todo es muy rápido y a veces le hago cambiar el texto. Cuando hay mucho diálogo—diálogo uno, diálogo dos y tres—a veces lo limpio y hago

movimiento, y después lo junto, hago como una yuxtaposición. A *Situación bajo control*, en Chile, la llamaron "un zapping teatral". Tengo un espectáculo que se llama *Chateros* y otro que se llama *WWW*, ambos son resultado de mis adicciones al Chat y al Messenger. Eso me pegó muy fuerte. Tengo incluso otro espectáculo que se llama *El Hacker*, para que te des cuenta de lo mucho que me influenció Internet. Una vez leí por ahí que esto pegó más fuerte en la humanidad que el sistema Morse. Después tuvimos el teléfono, pero esto del Chat, del Messenger, es muy fuerte. Creo que por el grado de despersonalización y anonimato y fundamentalmente porque puedo convertirme en un hacker escondido, agazapado. No he hackeado porque no sé, no tengo recursos ni programador, pero sí me he puesto a chatear, inventaba personalidades. También me gustaba jugar, y es como jugar a la ruleta rusa. Te hable de *Chateros*; es una obra en formato a la italiana, con siete actores en el fondo con los ojos vendados. ¿Qué tenían que hacer durante una hora? Caminar hasta el proscenio y sentarse. Después volver y subir a una silla, después tirarse y finalmente volver hacia atrás. Estaban descalzos y solamente podían moverse como actores, cuando había silencio. A veces las funciones duraban 30 minutos y a veces una hora y media, porque ellos no distinguían los ruidos de la calle. Si había algún ruido de parte de los espectadores, si alguno tosía porque se ponía nervioso, se paraba todo. Y ésa era la sensación que me daba el Chat. Ese abismo de la locura de un tipo que a los diez minutos te dice que somos amigos. Imposible zafar de este fenómeno en estas épocas.

Gustavo: *Con los estudiantes de mi universidad hicimos una creación colectiva sobre el cuento de Pedro Mairal, "La virginidad de Karina Durán". Un vecino de la muchacha, muy enamorado de ella, pero también rechazado—porque la madre de la chica siempre le dice que lo único que ella tiene es la virginidad, su único tesoro—se enfurece y, para vengarse de ella que no quiere tener sexo con él, pone un aviso en Internet rematando la virginidad de la piba. A partir de ahí se producen cosas impresionantes. Al final ella termina vendiendo su virginidad por la red, sin tener sexo. Una especie de prostitución virtual, como la que siempre promueve el capitalismo. Usamos computadoras durante la función y el público tenía que hacer*

ofertas. Nos divertimos mucho ensayando y haciendo la función. Hablando de ensayos, me gustaría preguntarte si cuando estás dirigiendo te gusta quedarte quieto o eres del tipo de director que sube y baja del escenario constantemente.

Héctor: Depende de la obra, pero puedo llegar hasta tocar a los actores.

Gustavo: *¿Trabajás con asistente de dirección?*

Héctor: Sí, he trabajado. El rol de asistente es muy difícil, muy complicado. Una cosa es ser asistente de dirección y otra asistente del director, para que te traiga café. Es muy complicado compartir lo artístico. He hecho uno o dos trabajos con mimos. Yo tengo dos hijos, uno recién nacido casi y una hija que ahora tiene veinte años. Pero cuando Pamela—mi hija—tenía 8 ó 9 años, me dio una etapa en la que hacía mucho teatro para chicos. Y trabajé con mimos. Yo trabajaba no como mimo sino como clown.Y teníamos una relación de creación dirigiéndonos mutuamente, y por eso yo prefiero ese tipo de asistencia. El proceso creativo es una cosa y el proceso de montaje ejecutivo es otra, este último es más fácil.

Gustavo: *En inglés usan dos designaciones diferentes: el asistente de dirección, assistant director, que comparte la tarea artística, y el* stage manager *o encargado de escenario, que se ocupa de preparar la utilería, manejar los horarios de ensayos, etc.*

Héctor: Y el de encargado de escenario no es un rol menor, para nada; el asistente de dirección es otro mundo, porque está parado en un punto donde tiene que comprender al director y es muy complicado. Cuando gané el concurso para hacer esa adaptación de Payró, *1904*, tuve que escribir la obra y por eso convoqué a un director que también había participado en el concurso; era un director y él fue entonces asistente mío, me hablaba a la oreja, yo le consultaba algunas veces, pero la decisión la tomaba yo. Él era un tipo hipernaturalista, totalmente contrario a lo que hago yo, pero convivimos muy bien. Habíamos quedado en que cuando yo preguntaba, era porque realmente necesitaba una respuesta, no para jugar. Logramos muy buen diálogo. El asistente de dirección tiene dos productos creativos, el producto en sí y el director en sí. Yo me di cuenta que en un momento de ese proceso con ese

director muchas cosas pasaron; para mí se me transformó en algo muy importante su figura y, en muchos aspectos, no sólo lo creativo, sino también en aspectos de contención, me frenaba, me permitía compartir mis opiniones sobre algunos actores, sin tener que tragármelas. Así podía compartir toda mi situación personal y por eso creo que es interesante trabajar con asistente de dirección, siempre y cuando se logre tener un buen diálogo, donde cada uno tenga su rol. Así puede ser algo tremendamente rico. Sin embargo, como te dije antes, no tuve muchas oportunidades de trabajar con asistente de dirección.

Gustavo: *¿En qué momento del proceso aparece el vestuarista, el maquillador, el iluminador? ¿Están desde principio o van apareciendo después?*

Héctor: Depende de la obra, pero lo ideal es que estén desde el principio. A mí me gusta sentarme y trabajar sobre la puesta de luces. Disfruto eso. Parece como que le doy la pincelada final, hasta puedo llegar a tapar actuaciones—se puede tapar totalmente una actuación sin apagarle la luz. La luz da como unidad, es el ítem que, aunque lo voy pensando durante todo el tiempo de ensayos, lo dejo para el final. La iluminación es el hilo conductor interno que muchas veces coincide con lo que está pasando en el espectáculo.

Gustavo: *¿Te gusta ocuparte de la promoción, de la publicidad?*

Héctor: Sí. Hace mucho que no pego un afiche, pero odio ir a un lugar a molestar para pegar un afiche, porque básicamente me da vergüenza. Para mí el diseño del afiche es tan importante como el espectáculo en sí. El diálogo con el diseñador es de muchas horas, porque de ese diseño sale el volante, sale el programa; la adaptación del afiche al volante la puedo delegar. También en esa discusión con el diseñador le doy mucha pelota a esa línea geométrica y cromática obsesiva que tiene el espectáculo. A veces eso aparece en el afiche y en otras está por oposición, porque también puedo esconderlo. Le doy mucha importancia a lo que se publicita. Creo que una obra dice algo muy fuerte y por eso la gráfica debe decir eso y lo que se trasmite también. Generalmente no va más allá de tres renglones, pero deben ser conceptuales de lo que trasmite todo el montaje escénico.

Gustavo: *¿Cuál es la función de la crítica periodística? ¿Te impacta, le prestas mucha atención, te desentiendes, no te interesa?*

Héctor: Yo estoy en una ciudad donde la crítica es una dificultad; hay un diario, *La Nueva Provincia*, con una fuerte tendencia al monopolio informativo; eso ocurre en todas las provincias. Me he fastidiado en un momento porque no he podido leer una crítica, porque estaba muy sensible, creí que era mala y luego, después de un buen tiempo—por ejemplo cuando tuve que poner todo en mi página Web—me di cuenta, mientras escaneaba, que no era tan mala como yo pensaba. La crítica es muy importante, independientemente que yo esté de acuerdo o no, porque de alguna manera es el referente. El teatro es un hecho efímero, que queda a veces registrado solamente por la crítica. La crítica es una consecuencia del arte y no al revés. Yo la respeto porque es una lectura desde otro punto de vista, ni superior ni inferior.

Gustavo: *¿A qué atribuyes el hecho de que, históricamente, siempre ha habido más directores que directoras?*

Héctor: No sé me había ocurrido pensar en eso, pero ¿es realmente así?

Gustavo: *Estadísticamente, históricamente, creo que es así; la mujer estuvo siempre más relegada, especialmente para algunos roles, aunque ahora eso parece que se está revirtiendo.*

Héctor: Creo que es cultural, y la razón es la misma que puede existir a cuando en una época a los taxis los manejaban los hombres, y ahora ves que no es tan así.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre has deseado que te hagan como director y nunca te han hecho?*

Héctor: No, me hiciste todas.

Gustavo: *Héctor, te agradezco mucho la entrevista y me alegra haberte conocido después de tantos intercambios por email.*

Gustavo Geirola

ENTREVISTA A AGUSTIN ALEZZO

Realizada en su casa, Buenos Aires, el 17 de julio de 2004, de 11:00 a 12:30

Inicia su actividad teatral en 1955 al ingresar a Nuevo Teatro, debutando como actor bajo la dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini. Forma parte de los elencos de los teatros San Cristóbal y La Máscara hasta 1962, mientras continúa su formación con Hedy Crilla. En 1964-65 desarrolla su labor en Lima, Perú. En 1965 obtiene el premio de la Municipalidad y el Arzobispado de Lima por su obra *Jornada*. Realiza en Perú varias adaptaciones para televisión. En 1966 inicia su actividad docente en un estudio privado orientado a la formación de actores y directores, actividad que despliega hasta el presente. Es profesor de actuación, y luego vice-rector y rector de la Escuela de Arte Dramático, dictando también numerosos cursos en universidades nacionales y en instituciones internacionales, en el Teatro San Martín de Buenos Aires. Ha asesorado además a importantes grupos de teatro y danza. Debuta como director en 1968. Desde esa fecha continúa una brillante carrera poniendo en escena obras de J. Herbert, Valle Inclán, J. Orton, M. Frisch, A. Miller, T. Wilder, W. Shakespeare, A. Chéjov, S. De Cecco, E. Pavlovsky, J. Langsner, M. Kartun, N.Simon, T. Williams, A. Wesker, P. Shaffer, E. Ionesco, etc. En 1974 crea el Grupo de Repertorio con el que trabaja como puestista hasta 1979, montando 26 espectáculos. En 1975-6 dirige un exitoso unitario semanal en televisión, *Nosotros*, con Norma Aleandro y Federico Luppi. También dirigirá *Rompecabezas*, un programa semanal de Nelly Fernández Tiscornia con Norma Aleandro. Dirige ciclos de teatro leído y actúa en cine. Ha recibido numerosos premios por su actividad como actor y director.

Gustavo: *¿Cómo llega Ud. a la dirección teatral?*

Agustín: Yo llegué a la dirección teatral después de quince años de trabajo como actor. Me formé primero como actor y trabajé mucho como actor y recién después accedí a la dirección teatral. Lo hice más que nada, no por una vocación de dirigir ni por una necesidad notable de hacerlo—porque todos mis esfuerzos estaban dedicados a la actuación—sino por influencia de personas que estaban muy cercanas a mí y que me insistían en que yo debía también intentar dirigir. Y así es como organicé el primer espectáculo que hice, que fue *La mentira* de Natalie Sarraute. A partir de allí me apasionó la dirección, a tal punto de

que actué cuatro o cinco años más y dejé totalmente la actuación. Me dediqué a dirigir desde el año 68 hasta el presente.

Gustavo: *¿Cuáles habían sido los estudios que Ud. había realizado como actor? ¿Fueron estudios sistemáticos?*

Agustín: Mi formación se hizo fundamentalmente a través de algunos años con Hedy Crilla; era una actriz austríaca que se había desarrollado en los años 20 en Alemania y que en el 33 había partido a Francia. Hasta ahí ella había desarrollado una labor profesional muy importante en cine y en teatro en Alemania; después pasa a trabajar en Francia. Ella hablaba perfecto el francés porque desde chica había aprendido esa lengua y entonces pudo ubicarse en los círculos artísticos y así trabajó mucho con Jouvet. Pero cuando los alemanes llegan a hacer la toma de Francia, ella sale en gira con las compañías francesas, sale con la compañía de Madeleine Ozeray, la esposa de Louis Jouvet. Los hermanos de Hedy ya habían venido a Argentina, por eso ella decide venirse a la Argentina aprovechando una de las giras de Madeleine y se queda en Buenos Aires. A partir de allí ya empieza a trabajar en el teatro alemán de acá, con refugiados franceses y alemanes. Había un teatro importante acá de esa colectividad. De pronto Crilla tropieza con el libro del método de Stanislavski. Desde entonces empieza a investigarlo, cosa que no había hecho nunca en Europa, y encuentra que gran parte de las respuestas que Stanislavski daba al trabajo se parecían o coincidían con experiencias de ella. Nosotros nos encontramos con ella en el año 57. Yo empiezo a trabajar como actor en el 55, había ingresado al Nuevo Teatro y las primeras clases mías las tuve con Alejandra Boero y Asquini. Después, al año, un grupo de nosotros con Augusto Fernández y Carlos Gandolfo habíamos salido juntos del Nuevo Teatro para hacer un espectáculo sobre una obra de Brecht y otra de Büchner, y después seguimos trabajando juntos durante muchos años. Empezamos a buscar a alguien que nos enseñara el método, porque habíamos intentado practicarlo a partir de las lecturas, pero los libros de Stanislavski no están hechos para ser comprendidos por alguien que no los ha practicado; creo que lo teórico viene después de lo práctico. Uno no puede teorizar

a priori. Toda la experiencia que hacíamos no era interesante para nosotros ni resultaba nada convincente. Entonces empezamos a experimentar, a contratar a profesores de aquí y exilados que pudieran conocer el trabajo; y lo botábamos al mes, nos dábamos cuenta que no era esto. Hasta que encontramos a Hedy Crilla; con ella desarrollamos un trabajo de muchos años. Es la única forma de desarrollar un método de trabajo: a través de años. Y otro problema que nos encontramos era que también se enseñaba danza para los actores, danza moderna para trabajar su cuerpo; era la parte corporal y también, por otro lado, había clases de foniatría. Nos encontrábamos que las clases estaban dadas por gente muy idónea, pero cuando el actor entraba en escena se tensaba y su voz trabajaba independientemente de su cuerpo. Empezamos a buscar a alguien que pudiera unir ambas partes, que trabajara con el cuerpo y la voz al mismo tiempo, más allá de la colocación, de la dicción, de problemas específicos de trabajo con una foníatra. Y encontramos esto en Susana Midelman. Ella estaba haciendo un trabajo en ese sentido, no aplicado a actores, y cuando fuimos a hablar con ella—cuando hablo de nosotros, hablo de Fernández y de mí—le explicamos lo que necesitábamos. Se interesó mucho, entonces nos propuso que ella iba a trabajar de acuerdo a lo que ya conocía y ya nosotros, a partir de ahí, le fuéramos planteando nuestras necesidades. Con esto se pudo desarrollar todo un trabajo que, creo, fue muy eficaz, porque después Hedy Crilla conoció a la Midelman y juntas desarrollaron un trabajo muy interesante en común; eran dos grandes personalidades y, sobre todo, caracterizadas por una gran necesidad de investigación. Eran dos mujeres grandes en edad, que se encontraban en un punto de su vida en que podían investigar sobre un punto en común y esto fue un hallazgo muy interesante del cual pudimos participar.

Gustavo: *En su primera dirección, ¿recuerda cuáles fueron sus objetivos como director?*

Agustín: Mi primera dirección fue la mejor que hice hasta el presente, sin darme cuenta. Yo quería poner la obra y, por suerte, tenía un buen grupo de actores: estaba Crilla, Fernández, Zulema Katz, había

un buen elenco; eran siete actores y pude trabajar muy bien con ellos. Ellos se dejaron dirigir por mí. Yo no tenía ideas a priori, pero en cuanto me puse en contacto con el material, que es muy particular, se me fueron presentando interrogantes que traté de ir contestando. Hice una puesta en escena para nada convencional; los actores se prestaron a esto y resultó un espectáculo que yo mismo no esperaba, no había concebido a priori y que tenía algo mágico. Yo no me cansaba de mirarlo. Debo confesar que lo que yo había proyectado para la presentación era *La mentira* de Natalie Sarraute y *La música* de la Duras. Pero cuando estaba por estrenar me di cuenta que *La música* salía muy mal y no la estrené. No me hizo perder el sentido crítico. Sarraute vino invitada desde Francia y la vio—ya la había puesto allá la compañía de Barrault—y quedó encantada. Fue una muy buena experiencia para mí y que me impulsó a seguir trabajando.

Gustavo: *Y después de toda su trayectoria, con tantos años de trabajo y de éxitos, ¿cómo definiría hoy el rol del director?*

Agustín: Cuanto más lo conozco, más comprendo lo complejo que es. El rol del director, si bien básicamente no se modifica en lo esencial, siempre es distinto de acuerdo al material que tiene entre manos, al elenco con el que se enfrenta y a las particularidades de la producción. En estos casos siempre el encuadre es diferente obligadamente: no es lo mismo trabajar con un grupo de actores profesionales, con mucha experiencia, a trabajar con actores que se inician; a trabajar sabiendo exactamente el tiempo de ensayo que uno tiene y el lugar donde se van a presentar, a no saberlo. Y además de acuerdo al conocimiento del material que uno tiene o a la frecuentación de él o no. Creo que, en ese sentido, se modifica mucho el trabajo del director y eso es lo apasionante, que cada experiencia es nueva.Yo creo mucho en lo que dice Peter Brook respecto a este asunto, de que los actores creen que cuando uno empieza a trabajar, uno está como frente a un bosque, los actores creen que uno conoce todo el bosque, y uno va con una linterna alumbrando, viendo el espacio que va iluminando la linterna y así uno conoce el terreno. Ése es el trabajo, el descubrimiento conjunto. Creo

que siempre el director es el responsable del espectáculo y de todo lo que hay allá arriba. Eso tiene como un denominador en cualquiera de los casos. Creo que uno no debe de dirigir obras que no le gustan, o que realmente no despiertan la imaginación de uno o no lo conmueven de alguna forma. Algunas veces lo hice y siempre los resultados fueron desastrosos. Pretender trabajar con el oficio exclusivamente es catastrófico, porque entonces no hay creatividad. Creo que la elección del elenco es fundamental, creo que es un cincuenta por ciento del trabajo. Nunca aceptar elencos impuestos, nunca. Yo eso nunca lo hice. Si uno al hacer el reparto, acierta, creo tiene un cincuenta por ciento del trabajo hecho y si uno se equivoca tiene un cincuenta por ciento en contra.

Gustavo: *¿Qué experiencias o qué saberes básicos cree Ud. que tiene que tener el director para sostener su tarea?*

Agustín: Los más posibles, creo que tiene que saber de todo lo más que pueda.

Gustavo: *¿Qué arte ha influido más en sus trabajos: la arquitectura, la pintura, la música? ¿Qué arte nutre o conforma las primeras imágenes que orientan su trabajo?*

Agustín: Soy un enamorado del arte: me encanta la pintura, me encanta la música, el canto; el canto, no por los méritos de la obra, sino por la aproximación que hay con el canto, fue fundamental en *Master Class*. Lo que ha tenido influencia en mí fue el cine, adoro el cine, soy un espectador desde chico, veo tres o cuatro películas por semana; he visto lo más que he podido de cine.

Gustavo: *¿Ha hecho cine o televisión?*

Agustín: Televisión sí, cine no.

Gustavo: *En toda esta trayectoria suya, ¿usted cree que tiene un estilo, una marca personal?*

Agustín: No. Dicen algunos que sí. Yo no quise tenerla nunca. No me parece mal que algunos directores la tengan o que persigan tenerla, pero yo nunca quise tenerla. Hay una palabra que a mí me molesta mucho, que es la palabra "estilo". Creo que cada espectáculo tiene un

estilo, pero no debería existir un estilo en general, porque yo interpreto que un estilo en general es precisamente una marca, es un cliché de cómo se deben de hacer ciertas cosas: Moliere se debe hacer así, Shakespeare se debe hacer así, un Chéjov se debe hacer de esta manera, un Dragún se debe hacer así. Creo que cada espectáculo es producto de ese equipo, es único; las características que tiene ese trabajo dependen de esas personas; si no existiesen esas personas, no tendría esas características, se debe a ellos, ése es su estilo, el de ese espectáculo.

Gustavo: *Desde su perspectiva, ¿cuál fue su mejor puesta, no en el sentido del éxito o fracaso de público, sino aquélla que le planteó ciertas dificultades y que usted se sintió muy contento de haberlas resuelto favorablemente?*

Agustín: Hay unas obras, por ejemplo *La mentira*, de Sarraute y varias otras obras. Me gustó resolver, por ejemplo, los problemas que me planteaba *La conversación*, la obra de Claude Mauriac, que verdaderamente me encantaba el texto, pero no tenía idea de cómo montarlo, hasta que me lancé a montarlo y de pronto encontré las soluciones. También *Cartas de amor en papel azul*, de Wesker, que era una obra que planteaba dificultades serias de puesta.

Gustavo: *¿Cuál fue, desde su perspectiva, su peor puesta, aquélla que a lo mejor fue un éxito de público, pero Ud. sintió que podía haber llegado más lejos?*

Agustín: ¿De qué me avergüenzo? (*Risas.*) Tengo algunas. *Llegó el plomero*, de Sergio De Cecco. Tengo varias, de las que casi no quiero acordarme. (*Risas.*)

Gustavo: *Como director, ¿siente que tiene mayor afinidad con algún género: comedia, tragedia, sainete, etc.? ¿Qué género le gusta más dirigir, con cuál se siente más cómodo?*

Agustín: Sí. No es un género el sainete—ni el grotesco—que a mí me sea afín para yo expresarlo. Me puede gustar verlo. La comedia musical me gusta verla, pero no hacerla. La tragedia tampoco es un género que a mí me atraiga. Me gusta tratar temas serios, pero siempre busco dónde está el humor. Me parece que las cosas sin humor, sin nada de humor, a mí me aburren.

Gustavo: *¿Qué directores a nivel internacional, nacional, o regional latinoamericano, lo han impactado o cree que han impactado su trabajo?*

Agustín: Que hayan influido en mi trabajo, no sé.

Gustavo: *Tal vez no influido, sino que abren nuevas puertas.*

Agustín: Peter Brook. He visto varios trabajos de él, en París, en Inglaterra y acá. Es un director extraordinario. Kantor. A nivel nacional, Fernández y Gandolfo.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre le ha interesado dirigir y que por algún motivo nunca pudo hacerla?*

Agustín: Hay algunas. Chéjov es, de verdad, mi autor predilecto, y es tan difícil. Y *Deidre de los pesares*, una obra de Synge que a mí me encanta; estuve a punto de hacerla, pero por alguna razón de reparto no la hice, espero hacerla antes de morirme.

Gustavo: *¿Ud. ha escrito teatro?*

Agustín: Sí, he escrito tres obras.

Gustavo: *¿Las dirigió?*

Agustín: No, por suerte. Son muy malas. (*Risas.*)

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

Agustín: Lo que más me gusta son los ensayos; lo que menos me gusta es, una vez estrenada la obra, tener que ir a verla; detesto ver las obras que yo monté después del estreno.

Gustavo: *A lo largo de su carrera, es posible pensar en que hay un espectador que va al teatro porque sabe que esa obra la dirige Agustín Alezzo. ¿Qué cree que ese espectador espera de Ud.?*

Agustín: No lo sé, no tengo idea.

Gustavo: *Cuando dirige, cuando está en el proceso de ensayo, cuando elabora la concepción del proyecto, ¿hay un perfil del espectador que, de alguna manera, decide algunas alternativas de la puesta? ¿O Ud. no piensa en eso?*

Agustín: Jamás. Mira, yo trabajo para mí, para mi gusto. En lo único que pienso es en lo que me gusta o no me gusta de un trabajo; no pienso en el público. Hasta te diría más: he conocido, a través de los años con algunas puestas en escena mías, grandes éxitos y también ha

habido fracasos grandes, pero también grandes éxitos de obras de dos o tres años en cartel, como con *Las brujas de Salem* o *En boca cerrada*. Yo le tengo mucho más miedo a los éxitos que a los fracasos; los éxitos producen algo en la gente que los vive, saca algo de ellos, generalmente inesperado. Y también generalmente no es algo agradable. No te diré con esto que me gustan los fracasos, pero cuando una obra se mantiene tres meses decentemente y baja de cartel y todo está bien, todo es tranquilo, entonces eso es ideal.

Gustavo: *En la historia del teatro se han usado algunas palabras para orientar la relación de la escena con el público. He coleccionado algunas de esas palabras, pero Ud. puede poner otras. Por ejemplo, se ha dicho que el teatro debe entretener, deleitar, instruir, iluminar, alienar, impactar, distanciar, etc. ¿Qué palabra orienta su actividad como director en relación al teatro, al proyecto que tiene entre manos?*

Agustín: Yo creo que todo eso es teatro y más todavía. El teatro debe ser entretenido, no creo en un teatro aburrido. Creo que el teatro debe ser popular, no creo en un teatro intelectual, porque nadie debe ir a su casa pensando "qué me quisieron decir" o que "no entendí lo que vi". El teatro es algo que se produce en el momento, en todo sentido, no solamente porque están los actores allí presentes y el público acá; sino por la comunicación que se establece de poder reír, de emocionarse y de comprender al mismo tiempo. Y después, que haya muchos otros aspectos en los que uno pueda profundizar en su casa antes de dormir, ése es otro problema, pero yo detesto el teatro intelectual, el teatro hermético. Detesto, lo repito, cuando uno sale diciendo "no entendí nada" y a los dos días digo "ah, ahora entendí, qué inteligente soy". Detesto eso.

Gustavo: *Cuando Ud. ha hecho una gira y ha sacado a la obra del espacio que la había alojado originalmente, sea que ha viajado al exterior o a provincia, ¿sale Ud. con exigencias máximas? ¿O llega y se adapta a lo que hay?*

Agustín: Mínimas. A veces en estas experiencias mínimas uno re-descubre que podría haberlo hecho mejor, sin todo el aparataje. A mí me

gusta mucho el trabajo de teatro con elementos mínimos: la luz es esencial, el actor, que es fundamental, y el texto.

Gustavo: *¿Ha dirigido la misma obra en dos momentos o dos etapas diferentes de su carrera?*

Agustín: Una sola, desgraciadamente; nunca más lo volvería a hacer.

Gustavo: *¿Intentó reproducir la primera puesta?*

Agustín: La primera versión fue estupenda y la segunda fue horrible.

Gustavo: *¿Cuál cree que fue el 'pecado' de la segunda?*

Agustín: Todos los pecados. (*Risas.*) Fue pésima, un mal momento mío, una selección de elenco pésima, por lo cual tuve que hacerlo en condiciones imposibles. Yo había trabajado con Eugenio Zanetti, en la primera, quien había hecho un trabajo maravilloso, y la segunda vez me tocó hacerlo con otra persona que no era para eso, la actriz no era la indicada y todo estaba mal. Yo me daba cuenta y me sentía como en un tembladeral, que cada vez me hundía más y más. Y encima tenía en mente la otra imagen de la primera puesta. Por eso digo que nunca lo volveré a hacer.

Gustavo: *¿Siempre ha trabajado con productor?*

Agustín: No, las menos de las veces he trabajado con productor. La mayoría de las veces he trabajado en cooperativas, en que yo a veces junté el dinero y lo produje.

Gustavo: *Cuando lo hizo con productor, ¿qué fue lo más indispensable para Ud. en la negociación? ¿Qué espera Ud. del productor?*

Agustín: Que no se meta. No he tenido productores que se metieran en el trabajo; por eso también a veces he dicho que no, no he aceptado. Pero mis relaciones con los actores son muy buenas, con mis colegas directores son muy buenas, y realmente tengo amistades con algunos de ellos. Con los productores, no, y con los críticos, tampoco.

Gustavo: *¿Ha trabajado en instituciones oficiales?*

Agustín: Sí.

Gustavo: *¿Y cuál fue el resultado de esas experiencias?*

Agustín: Depende. Hubo algunas buenas y alguna otra no tan buena. Depende de quien estuviera al frente.

Gustavo: *¿Ud. trabaja habitualmente con fechas fijas de estreno?*

Agustín: Habitualmente prefiero trabajar con fechas fijas, porque me ordena. He hecho también experiencias de trabajar sin fechas, largas experiencias, propuestas sin término y a la larga me terminaron pesando, porque siempre falta algo en un espectáculo. Cuando uno parte del trabajo ahí está la exigencia de llegar a un punto, aunque ese punto no sea del todo satisfactorio, pero uno tiene que tratar de ponerse metas.

Gustavo: *El día del estreno, ¿Ud. va?*

Agustín: Siempre, siempre he visto todos los estrenos. No me pongo nada nervioso. Saludo a los actores en sus camarines y me voy a esperar el comienzo sentado en las plateas. No los molesto a los actores para nada. Siempre tengo presente que el director ha hecho su trabajo y son ellos los que tienen que dar la cara al público, los que tienen que estar tranquilos, serenos, dueños de su tarea.

Gustavo: *¿Cómo llega la obra a Ud., cómo las elige? Me imagino que a veces se la proponen.*

Agustín: En distintas formas. A veces me la hacen llegar, a veces me las propone un representante de autores o los autores mismos si son de acá, o leo las que ya están impresas.

Gustavo: *Estoy casi seguro que le ha tocado dirigir una obra con un autor vivo, especialmente a nivel local. En este caso, ¿le ha interesado la presencia del dramaturgo en los ensayos? ¿O prefiere que no aparezca?*

Agustín: Prefiero que no esté, decididamente.

Gustavo: *¿Por qué?*

Agustín: Porque he tenido muy malas experiencias cuando los autores han estado presentes. Porque creo que la tarea del director, entre muchas otras cosas, es la de una segunda mirada. Si encontramos a cinco directores excelentes, los mejores del mundo, haciendo *Hamlet*, harán cinco versiones distintas y ninguno seguramente como la pensó Shakespeare. Entonces la visión del autor—porque obligatoriamente tiene una—siempre no es coincidente con la de uno. A veces yo creo

que es necesario en algunas obras hacer cortes o revisar situaciones. Yo he cambiado a veces por problemas del lugar algunas situaciones, o las he avanzado o retrasado, y este tipo de cosas con el autor presente se hacen imposibles. Se gasta el tiempo hablando, discutiendo y no se avanza.

Gustavo: *En el momento en que usted empieza a armar el diseño de un proyecto, de una puesta, ¿qué es lo primero que organiza o toma forma en su imaginación?*

Agustín: El espacio. Si no veo la obra en un espacio, aunque no sepa en qué espacio voy a trabajar, si yo no la imagino espacialmente, no puedo empezar a trabajar.

Gustavo: *Cuando ha trabajado con obras que están en una lengua que no es el castellano, ¿cuál ha sido su relación con la traducción?*

Agustín: Estrecha. Jamás hago una obra extranjera tomando la edición; siempre he tomado al mejor traductor que pueda conseguir y he trabajado al lado de él frase por frase.

Gustavo: *¿Qué tipo de trabajos hace antes de iniciar el ensayo?*

Agustín: Estudio la obra. Creo que uno es un detective en ese aspecto. Leo la obra desde muchos puntos de vista, nunca la leo simplemente por leerla, para conocerla simplemente. Siempre mis lecturas tienen un objetivo diferente en cada ocasión; puedo leer una obra veinte o treinta veces, pero nunca la leo simplemente. La leo con objetivos diferentes, por ejemplo, al principio, mi primer lectura, trata de ser lo más desprovista de prejuicios absolutamente, para recibir una primera impresión que puede ser después modificada o ser esencial. Después trato de saber qué me quiere decir el autor y después trato de saber si está contando en detalle. Después todos los elementos que me da el autor, de acuerdo a la época, a costumbres, a situaciones climáticas de todo tipo, físicas. A continuación, paso a decidir la acción de *cada* personaje, leyendo toda la obra pensando en él, aunque sea la mucama que entra y dice "la mesa está servida"; leo toda la obra pensando en esa mujer, para saber qué sabe esa mujer de esa casa, qué imagina, qué desconoce, qué supone y, cuando entra, qué está pensando, qué quiere

estar averiguando. Cada lectura para mí tiene una razón diferente; y mi forma de conocimiento de la obra es así, por eso no me aburro leyendo la obra. Uno investiga, uno es un detective que a través de una serie de diálogos de gente que dice cosas, uno tiene que descubrir un mundo.

Gustavo: *¿Le ha tocado enfrentar lo que he denominado 'una escena problemática', es decir, esa escena que se ensaya y se ensaya y uno sabe que no sale, que no es así? ¿Cómo las enfrenta?*

Agustín: Cada vez es distinto. No hay reglas para eso. Cuando a veces uno se encuentra con una escena que no sale y no sale y uno se echa la culpa y le echa la culpa al autor y le echa la culpa a los actores y le echa la culpa al clima, al final es mejor dejarla un poquito, dejarla descansar un poquito, dándose un poco de descanso y tomar otra escena. A veces avanzando se consigue resolver eso. Yo siempre tengo la impresión de que la primera escena de la obra, las primerísimas escenas de una obra, no deben ser trabajadas demasiado al principio, porque es el primer contacto que los actores, que todo el equipo tiene con el material. Y el equipo—el director con los actores, yo con ellos y ellos entre sí—enfrenta algo difuso, todo es terreno a conocerse y uno lo trabaja excesivamente, lo tortura; después puede obtener resultados, pero aún después es algo que deja su marca, y los actores siempre tienen que empezar los espectáculos cada noche por esas escenas que están torturadas y se les hace más difícil el camino. Es mejor recorrerlas, conocerlas, para usarlas como terreno de largada y después irse metiendo en la obra más profundamente y más tarde volver a ellas, cuando ellos ya son dueños de las relaciones, de sus personajes, cuando ya lo tienen en el cuerpo, cuando el lenguaje del autor ya está en la boca y ya todo sale así más fácil, sin torturar las primeras.

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

Agustín: Nunca.

Gustavo: *¿Ud. le da igual o distinta importancia a lo verbal y a lo no verbal?*

Agustín: Por supuesto, es mucho más importante lo que no se dice que lo que se dice.

Gustavo: *¿En qué momento del proceso de trabajo entran los llamados técnicos o diseñadores de luces, escenógrafo, etc.? ¿Están desde el principio o entran en un momento específico?*

Agustín: Mire, el escenógrafo y el vestuarista están desde el principio. Quizá después está el sonido, entra más tarde, y las luces también entran más tarde, pero son elementos con los que yo me meto mucho. Yo creo que un director debe tener idea clara de lo que quiere en todo sus terrenos, en los cuatro, tanto en escenografía, vestuario, sonido y luz. Son terrenos que uno debe tener muy claros, saber lo que uno quiere y pedir lo que quiere. Y si trabaja con buenos profesionales y confía en ellos, tiene que estar abierto a sus ideas, que puedan modificar totalmente las de uno hasta cierto punto, por supuesto. Uno debe tener una idea clara de las cosas que desea y no ir y decir "no tengo idea"; al contrario, uno debe ir y decir "yo tengo esta idea, usted tiene otra, intercambiémoslas y veamos qué pasa". Por supuesto, de pronto, me puede ofrecer una idea que yo supongo que es mucho mejor que la mía y descarto la mía inmediatamente, eso de algún modo pasa trabajando con un actor.

Gustavo: *¿Cómo selecciona el elenco?*

Agustín: A partir del conocimiento que puedo tener de los actores y a partir de las características de los personajes. Hay un elemento también importante en la selección de un reparto, que es la concordancia que pueda haber entre ellos, desde todo punto de vista, sea físico, desde el punto de vista de sus métodos actorales, de sus edades, de sus temperamentos y de las posibilidades de desarrollar una temporada conjuntamente, porque el teatro tiene esa característica de que uno está viviendo a veces un año en comunidad.

Gustavo: *¿Qué cualidad debe tener el actor para que usted pueda trabajar con él o, dicho de otro modo, que cualidades debe tener sin la cual usted no puede trabajar?*

Agustín: La cualidad que no soporto son los actores que trabajan solos, que traen el trabajo hecho, no para probarlo con los demás, sino que creen que lo que han imaginado es santa palabra, que no soportan

ninguna directiva del director, que les molestan las críticas y que pretenden que los demás actores hagan lo que ellos necesitan.

Gustavo: *¿Hay alguna escuela o método actoral que facilita más su trabajo como director, con el que se siente más afín?*

Agustín: Sí, sin duda. Los actores que trabajan partiendo del método de Stanislavski, los prefiero indudablemente.

Gustavo: *¿Ha hecho alguna experiencia con la creación colectiva?*

Agustín: No. Perdón, ¿qué entiende Ud. allí por "colectiva"?

Gustavo: *Entiendo aquí el proceso que un grupo hace, reuniéndose para improvisar e investigar sobre un tema, sin mayor distribución de roles específicos y que, finalmente, llegan a un texto propio. Más o menos lo que se ha venido entendiendo en América Latina desde los años 70, a partir de Santiago García y Enrique Buenaventura.*

Agustín: No, eso no lo hice nunca. No es que lo niegue—y he visto muchas veces espectáculos que me han interesado de estas características—pero yo creo fundamentalmente en la importancia del autor. El actor no está para crear textos. A mí me parece que unas de las grandes bendiciones que tiene un actor es tener alguno de los pensamientos que tuvo en su vida y algunos que nunca tuvo y que provienen de la boca de los grandes, de un Shakespeare, en la forma en que Shakespeare lo ha expresado. Y eso nunca lo podría hacer cualquier actor. Finalmente, lo que yo encuentro en las creaciones colectivas es que son interesantes cuando se refieren a las imágenes, pero cuando se refieren a textos son pobres, porque generalmente recrean el lenguaje cotidiano sin ningún tipo de creación.

Gustavo: *¿Ud. ha trabajado siempre con actores profesionales y con actores amateurs?*

Agustín: Muchos, muchos.

Gustavo: *¿Se siente cómodo trabajando con los dos tipos? ¿Cuál es la diferencia como director al trabajar con unos y con otros? ¿Le gustan las dos experiencias?*

Agustín: Sí. He trabajado muy bien con ambos. He trabajado con más de mil actores, o sea que casi he trabajado con casi todos los

grandes actores que hay en el país. Y ha debutado conmigo una inmensa cantidad de actores. Me gusta trabajar con actores jóvenes, pero he trabajado con gran cantidad de actores de arriba de los ochenta años. Y fue una experiencia siempre interesante. ¿Por qué? Mire, yo le voy a contar una experiencia que cuento siempre. Mi tercera puesta fue en el Teatro San Martín; Alfredo Alcón me llamó porque lo habían invitado a él para trabajar en ese teatro ese año y él había visto mi puesta segunda, que era *Ejecución*, de John Herbert. Yo había tenido mucho éxito en un teatro pequeño como el Payró. Alcón pidió que lo dirigiera yo e hicimos *Romance de lobos*, de Valle Inclán, con 54 actores, que fue una nueva experiencia para mí, muy sobre-exigente. Yo hice el reparto. Con 54 actores había actores que eran primerísimas figuras, de la talla de Milagros de la Vega, Alfredo mismo, Hedy Crilla, María Luisa Robledo, Nelly Prono, Marta Gam, Politti, un elenco muy importante. Y había muchos actores jóvenes. Tenía una de las escenas primeras de la obra con cinco jóvenes actores que hacían los hijos, los lobos—eran actores que debutaban conmigo, alumnos de Gandolfo o de Fernández o míos—que saqueaban la casa y tiraban los cortinados, tiraban todas las vasijas de oro y de plata, las cargaban en los hombros, como bolsas, y salían huyendo. Y el viejo capellán de la casa los encuentra en el camino, los detiene, les increpa y ellos pasan por encima de él. Para el capellán yo había llamado a Lalo Hartich, que era un actor de una experiencia muy vasta, que había trabajado en todo lo que uno se pudiera imaginar. Yo nunca había trabajado con él. Tenía en esos momentos unos 70 años, era un actor muy considerado, muy respetado. Se lo había convocado, había aceptado y había firmado contrato. Yo le tenía una comprensión, así como con todos, individual, sobre el personaje y la obra. Le dije que lo iba a citar para ensayar. Yo había trabajado primero con los chicos, la primera parte de la escena, la mitad; y había improvisado con ellos, porque ellos sabían improvisar y ésa era su forma de acercarse al trabajo, hasta que fueron incorporando el texto y construyendo la escena, dándole forma y ajustándola. Cuando yo creí que eso estaba presentable, un día lo llamé a Hartich y le dije que viniera un poco más tarde por el

teatro, porque primero, a la tarde, íbamos a hacer una pasada de la primera escena. "Quiero que conozca—le dije—a los actores con los que Ud. va a trabajar y que Ud. conozca la escena hasta el punto en la que se encuentra, para que pueda incorporarse en estos días al trabajo". Me dijo que estaba encantado y después vino, nos sentamos, los actores se prepararon e hicieron su escena y de pronto, en el momento en que terminaba lo ensayado, veo que Hartich—en el momento justo en que tenía que entrar en la escena—se levantó, e improvisando también su parte, les increpó y les dijo todo lo que tenía que pasar en la acción y los chicos se quedaron sorprendidos. Se adaptaron, pasaron por encima de él y así la escena quedó tal cual. Cuando terminó el ensayo, le dije a Hartich: "Mire, esto salió estupendo, yo no tenía la intención de que Ud. actuara hoy". Y él me dijo: "Cómo iba yo a dejar pasar la invitación que estos jóvenes actores me estaban haciendo tan generosamente". Cuando hay talento, no importa si son viejos o si son jóvenes, no importa si son profesionales o no. Cuando hay talento y ganas, no hace falta más.

Gustavo: *La disciplina, ¿tiene un rol muy fuerte en su proceso de trabajo?*

Agustín: Sí, para mí la disciplina es fundamental, igual que el respeto. Yo respeto mucho a los actores y a las personas con las que trabajo, y exijo que ellos me respeten a mí de la misma forma.

Gustavo: *Para los ensayos, ¿tiene Ud. ya ciertas etapas fijas, digamos trabajo de mesa, después escenario, etc.? ¿O su aproximación a la puesta cambia dependiendo de la obra?*

Agustín: Yo no hago trabajo de mesa. A mí me parece que siempre lo que tiene la verdad de todo, pero de todo el teatro, es la escena y el espacio; y hablar mucho sobre lo que vamos a hacer, es absolutamente inútil. Primero tengo una charla con los actores sobre la pieza, qué pensamos sobre la pieza. Todos la hemos leído, de modo que no la leo, porque a mí siempre me pareció que los directores que leen la obra—como actor que lo he vivido—aburren a los actores, obviamente porque ya han leído la obra y no les interesa cómo la lee el director, sino cómo la van a actuar ellos. Entonces prefiero juntarnos y conversar: qué vemos de la obra, qué se piensa destacar de la pieza, cuáles son las ideas

primordiales y dónde se va a juntar en lo formal y lo ideológico. Si hay algunas preguntas que algunos actores quieran hacer, las podemos concretar en ese momento. La conversación puede durar cuatro o cinco horas. Está presente, generalmente, el escenógrafo, entonces podemos cambiar ideas delante de ellos sobre la parte formal, alguno puede aportar alguna cosa; todo eso se puede dar, hay clima de conversación. Y ya al siguiente día empezamos a ver el trabajo en escena, las aproximaciones, con texto o sin texto, de acuerdo al elenco. Yo nunca fuerzo a un actor a trabajar de una manera a la que no está acostumbrado, nunca le he impuesto a un actor una forma de trabajo que él desconoce. Me acuerdo siempre de algo que contaba Fernández, que cuando fue a Alemania, él estaba acostumbrado, junto con nosotros, a acercarse al trabajo a partir de improvisaciones, que es la manera habitual que se hace mucho en Estados Unidos con el método. Creo que es muy útil eso, porque uno hace propia la situación primero, sin estar pensando en lo que tiene que decir. Tuvo allá la primera puesta de él, que fue *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Tenía un elenco muy bueno y el Segismundo era un actor medianamente joven, muy talentoso y muy abierto, muy necesitado de orientación; el que hacía el Rey era un actor de muchos años, de mucha experiencia, un viejo actor profesional. Entonces Fernández propuso hacer una serie de improvisaciones para acercarse al texto, y los jóvenes estaban encantados de la forma de trabajo. Al otro le pesaba, hasta que un día, en medio de un ensayo, se paró y dijo: "Discúlpeme, ¿no le parece que es bastante difícil este papel para que encima tenga que hacer estas cosas tan difíciles?" (*Risas*.) Fernández lo comprendió y no lo obligó más. Es así. Uno no puede obligar a un actor que tiene 40 ó 50 años de trabajo de una manera establecida a trabajar de otra, o sea uno tiene que servir de puente entre el actor y el personaje, entre el actor y la obra y la situación, no ponerle trabas. La forma de trabajo tiene que ser simplemente canales para acercarse a las cosas. Uno no tiene que estar enfrente al actor, tiene que estar al lado del actor.

Gustavo: *¿Ud. ha trabajado siempre con formato a la italiana? ¿Le ha interesado explorar otros diseños de distribución de los espectadores y los actores?*

Agustín: Mire, el teatro a la italiana me harta. Me tiene harto. Yo he hecho muchas cosas con teatro a la italiana, porque no había otro remedio, porque los teatros están hechos así. Pero he hecho también teatro en el circular, varias veces, y me gusta mucho hacerlo. He utilizado el espacio de distintas maneras, trabajando entre el público, muchas formas.

Gustavo: *Cuando Ud. está dirigiendo, ¿le gusta hacer eso desde afuera del escenario, o le gusta subir y bajar constantemente?*

Agustín: Yo soy de subir y bajar, hasta que pude.

Gustavo: *¿Trabaja con asistente de dirección?*

Agustín: Siempre.

Gustavo: *¿Qué tareas le asigna?*

Agustín: Trabajo con una persona de confianza; siempre me ayuda en las tareas prácticas, no le asigno tareas artísticas, de las que me tengo que ocupar yo. Sin embargo en los Estados Unidos, he observado que los asistentes de dirección muchas veces son muy importantes.

Gustavo: *Es que ellos tienen el* assistant director*, que puede asumir tareas artísticas, y también tienen el* stage manager. *Éste último es el que se ocupa de lo administrativo, lo práctico: se ocupa de los horarios, de llamar a los actores, de llevar notas para saber dónde debe ubicarse la utilería, o sea que se ocupa de todas esas cuestiones técnicas. Yo tuve la oportunidad de trabajar como* assistant director *y me percaté de que es una tarea más ligada a lo artístico; por ejemplo, el director me pidió que preparara una versión de Woyzeck de Büchner para tres personajes, dos actores y una actriz. Yo trabajé con varias traducciones y como Büchner no dispuso el orden de las escenas, eso nos daba mucha flexibilidad. Maestro, ¿le interesa controlar la promoción de la obra?*

Agustín: No, me aburre.

Gustavo: *La crítica periodística, ¿la lee?*

Agustín: A veces la leo. Creo que la crítica tiene un defecto, entre otros, y es que juzgan de acuerdo a sus gustos. Y yo soy un convencido de que una cosa es el gusto y otra cosa lo que es bueno. Reconozco que

hay cosas que no son muy buenas, pero que a mí me gustan y reconozco también que hay cosas que son buenas y a mí no me gustan. A veces se juntan las dos cosas, no siempre.

Gustavo: *¿Por que cree que hay más directores que directoras?*

Agustín: Hay ahora directoras en Buenos Aires que están surgiendo; eso tiene que ver con todo el proceso de la mujer en el siglo y esto es aplicable también a otros campos. La mujer cada vez está teniendo más significancia en nuestro país, por lo menos está desarrollándose en áreas que antes no lo hacía, afortunadamente. Yo estoy deseando tener una presidente a ver si cambia este país.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre ha deseado que le formulen como director y que nunca le han hecho?*

Agustín: No sé decirle.

Gustavo: *Maestro, yo le agradezco muchísimo esta entrevista, fue un placer conocerlo.*

Agustín: Al contrario, yo le agradezco a Ud.

ENTREVISTA A LAURA YUSEM

Realizada en Patio de Actores, Buenos Aires,
el 17 de julio de 2004, de 18 a 19:20.

Empezó su carrera como bailarina, estudiando con figuras importantes de nuestro medio, Renate Schotelius y Ana Itelman, y como actriz con Juan Carlos Gené y Augusto Fernández. A un sentido innato de la escena, Yusem suma un inclaudicable sentido estético y una inteligente mirada creadora. En 1980, mereció el premio Molière por su brillante creación de *Boda Blanca*, del dramaturgo polaco Tadeusz Rosewicz, espectáculo que tuvo una gran repercusión en el medio. Siguieron *Cámara lenta*, de E.Pavlovsky y *Camino negro*, de Viale. Son varios los espectáculos teatrales creados por Yusem que marcaron la escena naciónal, entre ellos *La malasangre*, de Griselda Gambaro y *Knepp* de Jorge Goldenberg; ambas obras, denunciadoras de la dictadura criminal de estado, fueron montadas en los últimos años de la dictadura militar, lo cual significó adoptar una riesgosa actitud combativa. En los últimos años, Yusem se ha dedicado a la enseñanza de la actuación, y a la realización de espectáculos de vanguardia,. "Mi teatro es muy coreográfico, así que la danza está integrada a lo que hago como directora", ha dicho en una entrevista.

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

Laura: Yo empecé siendo bailarina de danza moderna; debuté muy joven. A los quince años yo ya era bailarina profesional en una compañía muy importante que hubo acá, la Compañía de Danza Contemporánea de Ana Itelman. Ella se formó en Estados Unidos, básicamente con Martha Graham. Empecé a estudiar desde chica, a los doce años, y a los quince me incorporé a su compañía, que era muy de vanguardia. Bailé muchos años, también hice coreografías; después estuve un período en que me dediqué un poco a los géneros bajos, digamos al cabaret, a la revista, fue un período muy provechoso, muy contrastante con lo otro, pero que me sirvió de mucho. Luego viví tres años en Cuba, al comienzo de la Revolución, y allí también hice danza y fui miembro fundador del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, como asistente. Creo que fue algo muy interesante, porque era una compañía de setenta personas, todos practicantes de la santería auténtica. Después, cuando

volví a Buenos Aires—a todo esto yo escribía poesía—había empezado la Facultad de Letras, que no terminé, y tenía la sensación de que en esa época, a pesar de que la danza había cambiado mucho, todo era como más dogmático, estaba más separada la danza del teatro, y yo necesitaba el discurso, la palabra, la literatura. Entonces empecé a estudiar teatro y con la idea ya más bien de dirigir. Pero, no obstante, en esa época tuve un consejo de oro de mi primer maestro que fue Augusto Fernández, de que estudiara actuación, porque él pensaba que un director que no ha pasado la experiencia de la actuación, estaba muy limitado para dirigir. Efectivamente lo hice: estudié muchos años actuación y, realmente, fue un consejo maravilloso, aunque yo tenía todo el bagaje de la danza. En el año setenta hice mi primera dirección con compañeros de mi curso de actuación. Desde entonces seguí dirigiendo hasta el presente, con una interrupción de cuatro años, porque del 74 al 78, por cuestiones políticas, estuve oculta. Yo tenía un cierto compromiso con la militancia combativa, entonces estuve un poco escondida, no era seguro que yo estuviera visible. Pero en el año 78 ya me animé, volví y no paré hasta ahora. A partir del 80, por razones básicamente económicas, empecé a enseñar, porque en este país de la dirección no se vive. De las clases se puede vivir más o menos, pero se puede vivir.Y lo sigo haciendo hasta ahora, fundamentalmente porque cada vez me empezó a gustar más, pero también porque, de alguna manera, es mi sostén económico. Lo que a mí más me gusta es dirigir.

Gustavo: *¿Recuerdas cuáles fueron tus objetivos en tu primer proyecto de dirección?*

Laura: Lo recuerdo malamente. Creo que era estrenar. (*Risas*.) El objetivo era estrenar, me sentía muy perdida, además no era una obra de teatro, era un cuento versionado, adaptado. Me lancé hacia el vacío con muy poca conciencia de todos los desafíos que esperaban; a pesar de que yo tenía toda esa cosa anterior, de haber sido bailarina y coreógrafa. Y a pesar de haber tenido buenos maestros, allí estaba sola, en el desierto, era otra cosa. Ese sentimiento de estar perdida y de tener como objetivo concretar un proyecto no me abandonó nunca. Al mismo tiempo que,

con los años, fui sintiendo que yo dirigía siempre la misma obra, que era un continuo.

Gustavo: *Cambian los textos, pero el proyecto es el mismo.*

Laura: Cambian los textos, pero ese río en que yo me incluía era siempre el mismo.

Gustavo: *Y con toda esa experiencia que vino después, ¿cómo definirías hoy el rol de la dirección desde tu práctica?*

Laura: El rol de la dirección, básicamente, implica una dotación de liderazgo y de combate; en este país, donde todas las profesiones son muy difíciles, si alguien no se pone al frente y dice "esto se va a hacer", no se hace. Entonces yo me siento como una especie de guerrillera de la dirección, es esta adrenalina del combate lo que más me llama la atención.

Gustavo: *Recién te referías a ese consejo de oro de Fernández sobre la importancia de conocer la actuación para poder dirigir. ¿Qué otra experiencia básica crees que un director debe tener para trabajar?*

Laura: Como experiencias básicas, te diría que hay que tener el recorrido de la actuación, el recorrido de la danza me ha sido enormemente útil; yo tengo un poco el sello de una coreógrafa y trabajo el espacio, trabajo el ritmo, trabajo el movimiento de alguna manera que, creo, es bastante particular, porque hay algunos directores que los conocen a fondo, pero la mayoría, no. Esto es una impronta y, desde luego, la parte más intelectual, el conocimiento cultural en general y la información política.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál crees que ha sido tu mejor puesta, no por el éxito de público, sino por los desafíos que te planteaba y que supiste resolver con gran imaginación?*

Laura: Yo no puedo responder esa pregunta; nunca la pude responder. Son varias las obras que a mí me gustaron, así como son varias las que no me gustaron, pero no tengo una en particular. Por esto que te decía de este río que fluye. Hay momentos de cada obra, momentos de mi vida, encuentros con actores, con autores—yo he dirigido mucho teatro argentino.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de género que te interesa más, con el que te sientes más afín, la tragedia, la comedia, el sainete?*

Laura: Yo soy más bien dramática, la tragedia me causa bastante gracia. (*Risas*.)

Gustavo: *Como has dicho, la danza tiene un rol importante en tu formación y tu aproximación a la dirección. ¿Qué otro arte impacta tu trabajo?*

Laura: La literatura y la pintura también; la pintura me ha servido muchísimo en muchas de mis puestas; en algunos casos el cine, pero menos.

Gustavo: *Sin hablar de influencias, sino más bien de resonancias, ¿qué directores te han interesado, te han motivado, a nivel internacional, a nivel latinoamericano y a nivel nacional?*

Laura: Han sido muchos. Yo, a través de mi vida, he sentido grandes admiraciones, pero creo que yo pertenezco a una generación donde los directores que marcaban el camino eran Strehler, Moushkine, para darte los nombres básicos, pero no son mis favoritos; los que realmente a mí me dieron vuelta la cabeza fueron Kantor y Pina Bausch.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre has soñado dirigir y por distintas circunstancias nunca has podido?*

Laura: Sí, una obra de Chéjov. Una vulgaridad, casi. Hay un chiste entre Kive Staif y yo—yo he dirigido mucho en el Teatro San Martín—que él me ha dado dos obras de Gorki, *Veraneantes* y *Los pequeños burgueses*, y yo siempre le digo "me das el discípulo, pero no me das el maestro". Y entonces ahora, para sacarme ese gustito—pero no es un sueño tan importante tampoco—lo voy a hacer. En realidad lo que a mí más me ha importado es estrenar las obras de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky. Pero dentro de la literatura universal, ahora yo estoy haciendo una versión de *Tio Vania*, pero es una versión que pinta muy extraña y no va a ser un logro completo.

Gustavo: *¿Has escrito o escribes teatro?*

Laura: No, he borroneado cosas y he trabajado una versión de *Prometeo* de Esquilo con otro autor, Eugenio Soto, que se llamó *Prometeo olvidado*, con el cual se estrenó este teatro.

Gustavo: *¿Tiene un nombre esta sala?*

Laura: Sí, se llama Patio de Actores.

Gustavo: *Esto es como un pequeño sueño.*

Laura: Es un sueño que lleva cuatro años.

Gustavo: *¿Has dirigido y actuado en la misma obra?*

Laura: Sí, he actuado en un espectáculo que se llamó *La casa*; lo hice con una bailarina, con quien co-dirigíamos, Ana Kamien. Allí tenía como una intervención. Después actué con El Periférico de Objetos, que es un grupo que trabaja con muñecos. Y ahora en este proyecto de *Tio Vania* me voy a incluir.

Gustavo: *¿Y es cómodo para ti, como directora, estar también actuando, estar en el escenario?*

Laura: Es muy incómodo. Pero quiero aclararte que con el Periférico no dirigí, lo cual era una maravilla. Y en el otro caso tenía una especie de co-directora. Ahora estoy sola y es muy difícil.

Gustavo: *¿Has dirigido cine y televisión?*

Laura: No. En televisión tengo alguna experiencia en producción, que me ha sido muy útil, también. En cine, gustándome mucho, lo considero por encima de mis posibilidades, yo creo que moriría en una filmación; el teatro es mi mundo.

Gustavo: *¿Qué es lo que más te gusta y lo que menos te gusta del trabajo de la dirección?*

Laura: Lo que más me gusta es la relación de amor con los actores y lo que menos me gusta es la relación de odio con los actores, las dos cosas se dan.

Gustavo: *En toda esta trayectoria tuya, supongo que debe haber un espectador, un cierto tipo de espectador que te sigue, que espera ver un espectáculo tuyo. En ese caso, ¿qué crees que ese espectador está esperando de Laura Yusem?*

Laura: No sé, no tengo una respuesta para eso.

Gustavo: *Cuando diriges, durante el proceso de ensayo, ¿la figura del espectador, cierto perfil del espectador juega algún rol?*

Laura: Sí, totalmente. Yo siempre pienso a qué tipo de público apunto. No es lo mismo dirigir en el San Martín que en un teatro

comercial. He hecho algunas experiencias de teatro comercial. No es lo mismo dirigir en un teatro comercial que en un teatro independiente, con una obra muy política o una obra menos evidentemente política. Siempre lo tienes, siempre tengo en mente un tipo de espectador, no para condicionarme sino para encontrar el lenguaje adecuado y para definir de alguna manera a priori quiénes van a venir. Eso es un tema casi sociológico, porque si trabajás para la sala Martín Coronado del San Martín, para mil cuatrocientas personas, tenés que pensar un poco en que no es lo mismo que trabajar para cuarenta; el público va a ser distinto, el público va a ser más popular, más variado.

Gustavo: *En muchas preceptivas del teatro hay opiniones acerca del objetivo de hacer teatro. He rescatado algunas palabritas: se dice que el teatro es para entretener, deleitar, instruir, alienar, distanciar, impactar, etc. ¿Qué palabra elegirías o agregarías? ¿Qué es lo que más te interesa cuando haces un espectáculo?*

Laura: Lo que más me interesa es el pensamiento del espectador, no para modificarlo—porque a veces se modifica y a veces no, la modificación es algo muy relativo. Pero a mí me sorprenden mucho los comentarios de los espectadores. Yo no necesariamente quiero al público, muchas veces lo detesto y lo considero también bastante perverso. Recuerdo, por ejemplo, una obra de Oscar Viale, un autor argentino muy popular, fue un espectáculo comercial, donde había una violación múltiple que nosotros montamos con verdad y dramatismo. Y el día del estreno fue una carcajada total y nunca pararon de reírse, así que la violación múltiple les pareció muy graciosa. Eso me ha pasado mucho a mí, y es algo que me produce odio y horror.

Gustavo: *Cuando has montado un espectáculo para un cierto espacio y luego tienes que ir a un festival o tienes que moverlo a una provincia, ¿tienes exigencias máximas? ¿O llegas y te adaptas a lo que hay?*

Laura: Uno siempre tiene exigencias máximas y termina con las mínimas. Tengo una anécdota con un espectáculo de Pavlovsky, *Pablo*, que fuimos a Los Ángeles; era un espectáculo circular. Cuando llegamos, la sala no tenía la menor posibilidad de que fuera circular; era a la italiana, muy angosta, muy chiquita, y yo me puse como loca y dije que

no se hacía, que había que introducir unos cambios. El productor me encerró en una oficina con llave; el estreno fue sin mí porque yo estaba encerrada, dios mío, gritando, pero nadie escuchaba. Así que, digamos, de máxima exigencia a presa me ha pasado de todo.

Gustavo: *¿Has dirigido una misma obra en dos etapas diferentes de tu carrera?*

Laura: No, yo no creo en eso, yo creo que no hay que reponer. Hay muchas obras mías que tuvieron mucho éxito, que la gente me pide que las reponga y yo no quiero reponer, no me parece bueno. Ya está, ya pasó, aunque sean obras que adoro, por ejemplo *La malasangre* de Griselda Gambaro, que fue una obra emblemática, porque se hizo durante la dictadura, fue muy fuerte, tuvo un elenco maravilloso. Pero no la volvería a montar. Siento que siempre tiene que ser otra cosa, el mundo cambia y yo cambio, la gente cambia, no se puede repetir, va contra la esencia misma del teatro.

Gustavo: *Cuando trabajas con productor, ¿Qué negociaciones privilegias? ¿Cuál es tu criterio para negociar con la producción? ¿Qué rol le asignas a la producción?*

Laura: Depende, porque en el teatro comercial, el productor es muy distinto al productor del teatro oficial. En el teatro comercial, yo he tenido experiencias hasta de armas de fuego; un revólver puesto sobre la mesa para negociar, puesto por el productor, y yo diciendo "mirá, no me asustás, guardálo" porque yo no voy a cerrar; pero siempre hay una lucha donde se termina pactando. El teatro oficial es más amable, o tal vez no amable, pero al menos no hay armas de por medio. Quizá 'amable' no es el término correcto, porque he tenido violentísimas discusiones; otras veces me he llevado muy bien con un productor. Pero en general la figura del productor falta en Buenos Aires o está muy distorsionada; yo creo que el único productor real que hay en Buenos Aires, que sabe producir y que es un interlocutor válido es Kive Staif, el director del Teatro San Martín.

Gustavo: *En el teatro latinoamericano se ha hablado del teatro pobre, no tanto en el sentido de Grotowski, sino en sentido económico, para indicar un teatro*

que se hace con muy pocos elementos, con los que se tiene a mano. ¿Te parece que eso es una fatalidad, una determinación que, en el mejor caso, puede devenir una estética?

Laura: Creo que la producción siempre determina la estética; y si tiene más dinero, tiene una estética, y si tiene menos dinero, tiene otra, pero no es una mejor que la otra.

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

Laura: Depende de la producción también, porque en el teatro comercial te dan a veces menos de dos meses de ensayo, en el teatro oficial yo monté *Carmen* en el Colón en veinte días y acá, en el Patio de Actores, podemos estar un año y a nadie le molesta.

Gustavo: *¿Te interesan todas estas variables?*

Laura: Sí, todas me interesan, me parecen apasionantes, una parte apasionante del oficio, no de lo artístico, sino del oficio, el poder adaptarse a situaciones diversas y enfrentarlas de manera diferente, porque no las podés enfrentar de la misma manera. Me da tanto placer hacer una cosa como la otra.

Gustavo: *El día del estreno, ¿vas al estreno?*

Laura: Voy al estreno, saludo, no me emborracho, algo que ocurre bastante frecuentemente, y voy bastante a las funciones.

Gustavo: *Una vez que el espectáculo ya está corriendo, cuando vas a ver las funciones, ¿tomás notas? ¿Procedés a realizar ensayos de ajuste?*

Laura: No, no hago correcciones, pero hago ajustes si se produce algún desastre, que generalmente no pasa. En general, yo creo que a partir del estreno el espectáculo es de los actores y de los técnicos, y lo que hago es de una contención afectiva; yo misma tengo necesidad de estar, porque me siguen a mí, pero no soy obsesiva.

Gustavo: *¿Cómo llegan los textos a tus manos?*

Laura: A veces me los proponen, a veces yo los busco; en el caso de Griselda Gambaro, que es mi autora favorita, la imagen sería que yo estoy como parada en la puerta del horno, esperando que salga la próxima obra.

Gustavo: *¿Te interesa la presencia del dramaturgo durante los ensayos?*

Laura: Depende del dramaturgo; he tenido experiencias horrorosas y experiencias maravillosas. Griselda es una compañera fantástica y participa mucho en los ensayos. En el caso de Pavlovsky, él es el autor, pero él voluntariamente se olvida que es el autor, y esto lo hace interesante, porque él mismo se pregunta qué quiere decir ese texto. He tenido autores que casi llegan a las trompadas, escenas de pugilato, sangre, cuchillos, cartas.

Gustavo: *Cuando empezás un proyecto, cuando haces la lectura del texto, ¿qué es lo primero que aparece a tu imaginación? ¿El diseño del espacio, el ritmo, los personajes?*

Laura: En general, el diseño del espacio.

Gustavo: *¿Tu relación con el texto es de respeto, o bien te gusta cambiarlo, cortarlo, modificarlo?*

Laura: Depende del texto, porque hay textos que son perfectos y otros que o bien no lo son o admiten un cierto grado de transformaciones. Por ejemplo, he hecho algunos espectáculos de obras clásicas que han sido versionadas; en algunos casos mejor que en otros. Con Pavlovsky se cambia todo el tiempo, porque él mismo lo cambia; con Griselda, no, Griselda es perfecta, si cambiamos una coma es mucho. También el actor cambia porque le viene mejor una manera de estructurar la frase y yo soy respetuosa de esto, porque creo que los actores tienen razón. No tengo conflicto con el texto.

Gustavo: *Cuando trabajás un texto que está escrito en otra lengua, ¿cuál es tu relación con la traducción?*

Laura: Eso es un gran problema. He dirigido Strindberg, que no tuve la menor posibilidad de tener una lectura directa; he dirigido Shakespeare, que tampoco pude leer directamente. Pero en los dos casos en que dirigí Shakespeare estuve muy en contacto tanto con el traductor como con el autor de la versión. En el caso de la versión del *Rey Lear*, yo me metí mucho. Y después tuve la experiencia muy interesante con *Veraneantes*, de Gorki, porque nosotros hicimos la versión de Botho Strauss, partiendo de la traducción francesa, con un lingüista argentino que, lamentablemente, ahora se me olvida el nombre, pero que era un

capo en la universidad, un ser maravilloso, que hicimos un trabajo de lenguaje impresionante. Porque yo estoy convencida de que el teatro siempre es contemporáneo y coetáneo, y que tenemos que hablar nuestra lengua, la lengua argentina. Creo en la opinión de Borges sobre el idioma de los argentinos.

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

Laura: Depende de la obra, porque a veces hago muchos ejercicios preparatorios, otras veces parto directamente del texto, otras veces parto de cosas insólitas, como con una obra de Griselda Gambaro, *Es necesario entender un poco*, donde todo el trabajo de ensayo fue caminar y de la caminata surgía el texto, surgía la acción, surgía el sentido. Realmente no hay un esquema.

Gustavo: *¿Les comunicás a los actores tus objetivos al principio de los ensayos, aunque luego después se modifiquen durante el trabajo?*

Laura: Soy muy sincera en el trabajo, no me guardo nada. Además escucho mucho al actor, al escenógrafo, al iluminador, al músico, al productor. Eso sí es interesante.

Gustavo: *El vestuarista, el músico, el escenógrafo, ¿entran desde al principio del proyecto o se van incorporando más tarde?*

Laura: He tenido la suerte de trabajar treinta años con la misma escenógrafa, que es Graciela Galán, que está actualmente radicada en París, que es una gran escenógrafa, la más importante en Argentina, y hemos formado un equipo en el que ya no hablamos, no es necesario, es lo ideal.

Gustavo: *¿Cómo seleccionás el elenco?*

Laura: Eso también depende de la producción. Creo que siempre el punto de partida es la producción, porque si voy a trabajar en mi teatro, con un año de tiempo, no puedo convocar a todos los profesionales, porque no van a venir o se van a ir antes de que yo termine. Además no hay una paga. Si estoy en un teatro oficial, los actores ganan un dinero, el tiempo está acotado, tengo otro tipo de actores en circulación. Si estoy en un teatro comercial van a ser más fuertes todavía, van a ser figuras, bellas. Yo no tengo problema con eso, me llevo bien con todos los

niveles de categoría, por llamarlo de alguna manera.Puedo trabajar con un principiante, puedo trabajar con una estrella, puedo trabajar con un profesional laburante, sabiendo siempre cuál es la diferencia, por supuesto.

Gustavo: *Durante los ensayos, ¿tienes una mayor relación con los actores que con las actrices? ¿O sientes más afinidad con las actrices? ¿Hay diferencias a nivel de la comunicación?*

Laura: No, no hay diferencias. Te quiero aclarar que soy muy callada, soy una directora en silencio, yo espero. Largo una consigna y espero, a veces hay ensayos enteros en que yo no abro la boca. Lo cual pone muy nerviosos a los actores. Creo mucho en eso, además es mi tiempo de proceso. En esa espera, que es una espera creativa, recibo mucho también, de los demás y de mí misma. No soy para nada una directora autoritaria, salvo que las condiciones de producción me obliguen a hacerlo: "te parás ahí, entrás por allá", por ejemplo lo que me pasó en el Colón este año, que fue tipo militar.

Gustavo: *¿Hay alguna cualidad que tiene que tener el actor—sea profesional o no—para que vos puedas trabajar con él o, dicho de otra forma, qué cualidad debe tener el actor sin la cual vos no podrías trabajar?*

Laura: Creo que la honestidad. Las personas deshonestas desvían el curso del trabajo.

Gustavo: *¿Hay alguna escuela o metodología de formación actoral con la cual te sientes más afín?*

Laura: No, yo creo en los buenos actores, no me importa cómo están formados. He trabajado con actores que no estaban formados de ninguna manera y eran genios. Me ha tocado dirigir a Lautaro Murúa en tres oportunidades y él no necesitaba ensayar, no ensayaba además, para desesperación de sus compañeros. La primera lectura era igual al estreno, era perfecto, y no creo que se haya formado en nada; su cabeza era una cabeza maravillosa y tenía un don, que a mí me importa.

Gustavo: *¿Has tenido la experiencia de la creación colectiva alguna vez? Me refiero a ese proceso en el cual se parte de no saber qué y se llega finalmente a un texto.*

Laura: Sí, varias veces. De las que se llega finalmente a un texto, en dos oportunidades, con dos tragedias griegas, con *Antígona*—que finalmente terminó escribiendo Griselda Gambaro y que tituló *Antígona furiosa*, pero empezó como una creación colectiva—y en *Prometeo*, que terminamos escribiendo Eugenio Soto y yo y que se llamó *Prometeo olvidado*.

Gustavo: *¿Es una metodología que te interesa?*

Laura: Sí, me causa bastante angustia, es mucho más fácil tener un texto. Pero es interesante. En ambos casos yo tenía algo quizá vinculado a un contenido político; yo quería a través de Antígona hablar de las madres de Plaza de Mayo y a través de Prometeo hablar del militante derrotado. No tenía un texto para esto y las tragedias griegas suelen ser muy propicias para cualquier cosa que a uno se le ocurra decir, sobre todo sobre el poder.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿te gusta subir y bajar del escenario?*

Laura: No, yo estoy muy quieta y muy callada.

Gustavo: *¿Te involucras en la promoción? ¿Te interesa manejarla o controlarla?*

Laura: No, no me interesa en absoluto; creo que es necesario, por supuesto, pero no lo hago.

Gustavo: *¿Y la crítica?*

Laura: Tampoco me interesa, ningún rol. Alguna vez, rara vez, algún crítico me ha hecho pensar, pero creo que lo puedo contar con una mano.

Gustavo: *La lectura teórica, ¿te interesa realizarla, como una actualización sobre aspectos relacionados con las nuevas experiencias teatrales?*

Laura: No desde lo teórico, sino de estar al tanto de lo que se está haciendo; pero mis lecturas son variadas porque yo, para Prometeo, lo que más leí fue Bataille, no te puedo decir que fuera teoría teatral.

Gustavo: *Te lo pregunto, por ejemplo, porque Buenos Aires es una ciudad con enormes euforias teóricas. Podría mencionar el lacanismo, por ejemplo, que está tan arraigado en la vida cotidiana porteña.*

Laura: Es posible, pero ya te digo, a mí me ayudó Bataille, en un caso; en otro caso me puede ayudar una novela, un poema o una fotografía en un diario. Una de mis últimas puestas, que la hice acá, yo tomé para el final de la obra una foto muy famosa de cuando ocurrió lo de las Torres Gemelas, la foto de la negra bañada, casi blanca, por las cenizas. Esa foto fue el final de mi obra.

Gustavo: *¿A qué atribuyes el hecho de que, históricamente, ha habido más directores que directoras?*

Laura: El rol es históricamente masculino; pero cuando yo empecé en Buenos Aires había dos directoras, y mayores que yo, Alejandra Boero e Inda Ledesma. Ahora hay muchísimas, pero así es el proceso cultural y social de inclusión de las mujeres en los roles masculinos. En el Colón tuve una experiencia interesante, porque ha habido muy pocas regisseurs femeninas en el Colón y yo tenía todo mi staff—que éramos nueve—que éramos nueve mujeres y en el camarín de reggie nunca se había visto eso. La gente del teatro iba a vernos y le habíamos puesto de nombre "la casa de Bernarda Alba" (*Risas*.). El director del teatro en ese momento, un día me paró en un pasillo—como que él a la vez no las visualizaba porque había asistentes, coreógrafas, vestuaristas—y me preguntó: "¿quiénes son todas esas mujeres?". (*Risas*.)

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta como directora que siempre deseaste que te hicieran y nadie te ha hecho?*

Laura: No.

Gustavo: *Laura, te agradezco enormemente que me hayas dado esta entrevista.*

Gustavo Geirola

ENTREVISTA A RICARDO BARTIS

Realizada en el Sportivo Teatral, Buenos Aires,
el 19 de julio de 2004, de 17 a 18:30

Destacadísimo actor, director y maestro, con decisiva influencia en el teatro argentino actual y sobre todo en la formación de nuevas generaciones de actores. En 1981 funda el Sportivo Teatral, centro de formación actoral y renombrado espacio teatral de Buenos Aires. Se realizan en el Sportivo múltiples actividades, tales como cursos, seminarios, muestras, talleres, espectáculos. Bartís ha sobresalido como actor y director en teatro, pero también ha tenido importante participación como actor en cine. También como actor y director ha participado con enorme éxito en festivales nacionales e internacionales. En 1991 gana el premio María Guerrero por su obra *Postales argentinas*, aclamada en varios países y festivales europeos. En 1992 gana el premio Leónidas Barletta como mejor director por su obra *Hamlet o la guerra de los teatros*. En 1996 le fue otorgado el premio Ollantay y en 2001 recibió el Premio Konex.

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

Ricardo: Desde la actuación. Mi relación con el teatro empieza en el año 76; empiezo a tomar cursos de actuación y muy rápidamente a actuar. Durante esos años, hasta la mitad de los 80, aproximadamente hasta el año 85-86, mi relación con el teatro es desde la actuación. Lo que pasa es que por la experiencia que tenía, por el tipo de trabajo—eran trabajos más experimentales o de búsqueda —ya había una gran preocupación en mí sobre la idea del lenguaje. De hecho, en esas obras, un poco por el rol—en muchas de ellas era protagonista—evidenciaba cierto interés, estaba muy preocupado por el lenguaje, discutía y proponía lenguaje. Había empezado a dar clases, y al trabajar en el Estudio éramos muy críticos de los lenguajes introspectivos que en los años 70 y comienzos de los 80 eran muy fuertes (lo que es dado en llamar, genéricamente, el método, las líneas stanilavskianas, la preeminencia yoica, la idea del sentir como una legalidad de la expresión, etc.). Todavía no podía conceptualizar o de desarrollar algunas líneas de contraste con la nomenclatura y con el pensamiento teórico que

conllevaban esos entretenimientos y la visión teatral e ideológica—la visión estética que se propone ese tipo de formulación de recorte de lenguaje que son el naturalismo o el realismo. Empecé a dirigir en el año 87, dirigí *Postales argentinas*. Pero un año antes tuvo una gran importancia haber viajado con Eduardo Pavlovsky. Hacíamos un espectáculo de él, dirigido por Laura Yusem; con ese espectáculo viajamos a varios festivales internacionales y allí pude observar el singular interés que despertaba la propuesta de actuación. Observaba que había un campo de resonancia que, de repente, me hizo pensar que alguna de las experiencias que nosotros desarrollábamos dentro del Estudio, podían tener un valor y un interés que no quedara cerrado en nuestra experiencia interna. Por ejemplo el Director del Festival de Cádiz, Juan Margallo, al que conocí en foros de discusión de festivales internacionales, le comenté de nuestros ensayos en Buenos Aires. Vino a nuestro estudio, que era en ese entonces en otro lugar, y vio el ensayo y nos pidió que le mandáramos información y un video de terminación. Así fue que nos invitaron al Festival de Cádiz en el año 88. Tuvo mucho suceso y nos invitaron al que era en ese momento el Festival de Otoño de Madrid, en el que ya había unos grupos muy fuertes como Kantor, la Royal Shakespeare y el Teatro Rustaveli de la URSS. Eran muy pocos grupos y nosotros íbamos como una especie de grupito muy pobre y desconocido, y nos fue muy bien. A partir de eso y de esas críticas europeas, cuando volvimos, el Teatro San Martín nos propuso reestrenar el espectáculo allí. Yo lo había presentado al San Martín antes de viajar y nos habían rechazado la propuesta. Ahora, producto del éxito afuera, nos tuvieron en cuenta. Así fue cómo empecé a dirigir y me fue muy bien en esa primera experiencia como director. Luego hice una versión de *Hamlet* de William Shakespeare llamada *La guerra de los teatros* que estrené en el Teatro San Martín. Fue medio casual la relación con la dirección; no venía de una experiencia académica ni formativa tradicional.Tenía sí, una mirada muy vinculada a lo escénico, al espacio como experiencia existencial y no como idea arquitectónica, cierta conciencia de lo que sería lo sinfónico o lo musical-escénico por el

contacto, el intercambio, el funcionamiento de los cuerpos y, sobre todo, el deseo de actuación, de exceder el marco, el límite moral de la composición del personaje—o de lo que es dado en llamar el personaje—que ya en ese momento, yo entendía funcionaba más como corsé físico o corsé expresivo y como legitimidad moral para desarrollar ciertas emociones, percibía, por mi trabajo como actor, que podía "circular emocionalmente" sin quedar atrapado en esas nociones, poder salirse de lo que sería la lógica de sentido narrativo tradicional (causa, efecto, encadenamiento, etc.), aprovechando ciertos giros, torsiones, intensidades que venían del cuerpo de la actuación. Y generar entonces una verdad escénica que no deriva ni de la lógica ni del sentido temático, sino de la intensidad con que el cuerpo afirma el signo y el grado de percepción de la creación de lo teatral de manera autónoma a lo que sería el texto, la historia, etc. En ese momento—tal vez bastante influenciado también por mi experiencia de trabajo con Pavlovsky, que es psicoanalista y teórico, que pertenece a la generación anterior a mí—hablábamos mucho y para mí fue muy útil todo lo que era el discurso que él traía desde el campo del psicoanálisis, la idea de "lugares", lugares que son hablados (el lugar del padre, el lugar de la madre, el lugar del poder). Lugares que no necesariamente tenían la rostricidad del personaje tradicional, sino territorios políticos capturados, enunciativos ya de discursos. Creo que ésa fue una primera zona de desmarque en relación a lo que era mi formación como actor, y mi formación como actor dentro de ciertos espectáculos donde había una sujeción a la estructura narrativa, donde había una relación de trabajo, por decir así, más ilustrativa o representativa del sentido. En mi trabajo de entrenamiento en las clases, comencé a dar mayor valor al desarrollo de la opinión, dentro estaría allí la idea de lenguaje, y a lo que nosotros después terminamos llamando 'relatos de actuación', quiero decir a las sumatorias ya no de un relato literario (sería el texto, relatos espaciales, relatos musicales), sino sobre todo, y de manera preeminente, el poder pensar qué es el "relato de la actuación". Me refiero a lo que la actuación narra independientemente de la obra, tema que nos venía preocupando y

que yo venía trabajando mucho, observando en las pedagogías dominantes—además de ciertas visiones más complejas, donde se seguía hablando de la interioridad, se seguía hablando de la creencia de que hay un adentro que va a legitimar el afuera, donde el texto parece contener una verdad que el actor debe descubrir y representar, etc.—además de esos elementos tan poderosamente opuestos a lo que era ya mi opinión y mi necesidad de trabajo, observaba que en la actuación se hablaba permanentemente de lo que sería, por decirlo de una manera esquemática, la actividad y muy poco de la fuerza o del objeto que producía la actividad. Quiero decir que se pensaba poco del lugar del actor, el actor terminaba siendo ubicado y definido más bien por la tradición dominante, que tenía que ver con las grandes industrias, con las influencias de las metrópolis—sobre todo y obviamente Europa y en los 70 los Estados Unidos, el Actor's Studio, el cine norteamericano, etc. Quiero decir que ese lugar del actor quedaba generalizado, no podía ser pensado, se tornaba impersonal, confundía las características específicas de la actividad, y más aún, impedía situarse como productor de lo "teatral". Más allá de los elementos, por decir así teóricos, eso fue produciendo ejercitación: pensar mucho en "lo artificial", "la forma como soporte", conciencia del "estar escénico" en detrimento de lo que sería el "ser". Más que ser otro, diluir la noción tiránica del yo, a favor del amague, del simulacro, la presencia. Seguí dirigiendo pero sin aceptar la idea profesional. Manteniendo una relación más amateur, que no quiere decir una hipótesis débil, ni poco rigurosa, pero no participando en lo que sería la idea del desarrollo del trabajo dentro de las pautas del teatro que se formula como dominante y que establece las zonas de prestigio cultural. Allí estaría perdido.

Gustavo: *Me dijiste que* Postales argentinas *fue tu primer proyecto como director. ¿Te acuerdas de cuáles fueron tus objetivos en ese momento como director?*

Ricardo: Sí, uno era trabajar con tres o cuatro objetos que multiplicábamos escénicamente. Era un espectáculo muy pobre en términos económicos, eran muy escuetos los elementos escenográficos; eran tres o cuatro cosas que se multiplicaban. También la música en

vivo: el extraordinario bandoneón de Carlos Vigiano. La música me interesa cuando aparece, pero tocada desde adentro. Era también un espectáculo que desarrollaba la opinión sobre opiniones, quiero decir que era un espectáculo basado en una especie de remanentes del lenguaje, frases de frases de frases; había una especie de mezcolanza muy forzada y que generaba un tono hiperbólico, en el sentido de ser enormemente paródico en relación a aquel lenguaje que estaba totalmente atravesado por citas, y los personajes—sobre todo el personaje protagónico—dudaban si aquello que decían les pertenecía o era parte de una cadena de repeticiones y cosas por el estilo. Trabajamos una especie de grotesco, de sainete, una relación ontológica con cierta tradición teatral argentina, con un decidido estallido en la forma; quiero decir que la discusión política y estética se daba en el plano de las formas y se reconocía que la historia era más la forma en que era contada que el valor intelectual o esencial o el campo de ideas que esa historia contuviese y que, por otro lado, la tenía, por supuesto. Pero estaba muy en contra del formato del teatro culto de la ciudad de Buenos Aires, que tenía una gran pacatería y un didactismo—a mi entender—abrumador, que lo convertían en algo muy solemne y pretensioso. Después me di cuenta que no era un problema de Buenos Aires, que era un problema del teatro en el mundo. El teatro tiene una gran pretensiosidad y, en general, es muy aburrido. Al mismo tiempo es una actividad enormemente peligrosa, aparentemente muy simple, porque realmente dirigir de una manera convencional—me parece—es muy simple, si uno sigue las líneas narrativas y que tiene cierta sensibilidad y sentido común—palabra horrible, si las hay—que nos coloca cerca de un fascismo reducidor. Pero si se tiene eso y se siguen las didascalias, esa palabra tan bella que han inventado los autores para meter sus acotaciones escénicas, que son comentarios de dirección solapados como comentarios literarios, más o menos la obra se hace. La obra se hace, hay sólo que convencer a los actores que uno es un director, los actores convencen al director que son actores, viene el escenógrafo y el iluminador, la producción, si es que existe, que en general en esos casos

cumple fielmente un sentido también de soporte de la dirección. Las obras se hacen, más allá de su felicidad o de su interés teatral. Pero parecería que es muy poco probable no hacer una obra, si la obra está, hay que ser realmente muy malo para no poder hacerlo. De allí a que eso sea teatro es otra historia, quiero decir que, para mí, es obvio decirlo, es una situación ya saldada, ya terminada como discusión; pero es necesario enunciarlo otra vez, que el texto es el texto literario, no es el texto dramático. El texto dramático es otra cosa, es la conjunción de todos los discursos escénicos en el intento de crear un estilo, ya no un género, si no—cuando un director dirige—uno podría ver subgéneros o, en ese caso, estilos, procedimientos estilísticos, pero eso ya son palabras mayores, eso muy de vez en cuando se ve. En general se ve en realizadores que son creadores de una larga trayectoria y un largo campo de experimentación, donde ya eso viene acompañado, inclusive, de conceptos y campo teórico en relación a su propio procedimiento.

Gustavo: *Después de toda esta trayectoria de dirección que llevas, ¿cómo definirías el rol del director hoy?*

Ricardo: Respecto del director, en principio, me parece que habría que distinguir las características que, a lo mejor, adoptan por la especificidad; me parece que es distinto un director que dirige una obra ya existente, que tiene idea sobre esa obra y que trata en todo caso de hacer hablar a ese texto con las voces que él pretende o que necesita escuchar, y otra cosa es la existencia de un procedimiento de dirección que trabaja sobre un texto no existente, sino sobre ciertas ideas que se van a desarrollar y que no es la creación colectiva o lo que fue llamado, en algún momento dado, la creación colectiva, cierta mitologización democrática del texto, que lo que terminaba por generar, en todo caso, eran textos colectivos, pero el mecanismo o el procedimiento escénico seguía siendo el mismo. Finalmente se hacía representación o ilustración de un texto colectivo, pero no se cambiaba el eje del procedimiento del trabajo. A mi entender es allí donde hay, en los últimos años, aportación de la escena argentina al teatro del mundo (no es que sea un problema argentino, sino que ha recibido el aporte de varios directores argentinos).

Hay algunos trabajos que han interesado en distintos lugares del mundo, en base a este procedimiento, que pondría el acento en la búsqueda de elementos autónomos en la escena, que no derivan de un texto preexistente o de ideas preexistentes, sino de las poéticas que esas expresiones actorales vayan generando en combinación con la dirección, en la cual el trabajo de improvisación deja de ser entonces un trabajo de aproximación hacia un texto dado y empieza a ser el basamento de búsqueda y de campo de experimentación de territorios tonales, energéticos, figurativos en el sentido de pequeñas construcciones momentáneas de desarrollo, sobre las cuales después—como si fuera eso una base de soporte—van a funcionar ciertos textos. Estos textos, además, intentarán también trabajar—o ésa es una expectativa al trabajar—en una dinámica que tenga cierta relación con el trabajo anterior de tratar de convertir el armado del texto en algo que no sea solamente o el costumbrismo reconocible, coloquial, etc., ni tampoco las formas que nos vienen de Europa, de lo que serían los discursos, los largos monólogos de discursos con pequeñas intervenciones no situacionales, sino que simplemente son intervenciones sobre un mismo texto, que funciona más como un texto casi poético de prosa, y la escena padece o queda ausente de otra cosa que no sea ese resonante textual. Es decir, la búsqueda de un texto que dé cuenta también, en su territorio específico, de esa búsqueda que, en el plano de la construcción formal, se ha hecho en los ensayos. Trabajo que no necesariamente encadena de manera tradicional, sino que apela a la búsqueda de crear el acontecimiento, o sea un suceso por el cual después no pueda objetarse la aparición de otros sucesos. Que sea de tal nivel de singularidad, de intensidad poética, de estallido, que momentáneamente desestabilice la percepción de lo que es dado en llamar 'la realidad', o por lo menos nos haga pensar—no digo en el momento en el que eso sucede—sino en algún momento (además no lo pienso al pensamiento como un pensamiento, sino más como algo sensible) que la realidad es una ficción estabilizada y que el teatro debe tener una voluntad de cuestionamiento a esa realidad capturada. Y por eso está su necesidad de trascendencia y de

construcción de otros niveles de realidad. Niveles de realidad tan intensos, tan poéticos, que funcionen como "realidad depurada". Es muy difícil que eso ocurra en el teatro también y eso hay que reconocerlo, eso es una aspiración. Aspiración común, dirás vos; no es cierto, porque si se repiten procedimientos, procedimientos que someten a la actuación, si se cree que el actor es mero intérprete, si lo poético es anulado por la tradición, etc no habrá lenguaje. No habrá cuestionamientos. Proletariza de manera decidida. Y el teatro necesita eso, porque al tener un costado, una vinculación con lo espectacular directo, el teatro está siempre contaminado con lo que sería el pensamiento y la presión del espectador, que completa y configura un vínculo activo con la obra. No es que juzga a posteriori, sino que juzga en el momento de realizarse, entonces hay lucha entre los cuerpos de la actuación y los cuerpos de los espectadores. El objeto es, a veces, tratado de llevar por el espectador a cierto lugar. Porque tampoco el espectador es ingenuo; el espectador tiene una ideología, tiene ciertos gustos formados por la televisión y los medios masivos, por los diarios, por lo que sería el sentido común. Nuestro propio campo imaginario está poblado y atravesado por signos que nos vienen del cine y la televisión, hasta el punto que uno podría sospechar que todo gesto podría ser pensado como una repetición de algo que uno vio. Todo drama podría ser también, de alguna manera, casi una réplica de una actuación que uno vio. En ese aspecto, un teatro que intenta generar lenguaje entra en coalición con una serie de estructuras de pensamiento, porque el teatro a veces tiende ciegamente a acumular tradición, tiende a creer que tiene ganado un lugar que lo cristaliza y lo deviene en institución, y esa institución, en general, está vacía, es aburrida y acartonada, y el público capturado participa, festeja los lugares comunes de la actuación, de la literatura o de la dirección: dispositivos y mecanismos de masa escénica, situaciones escenográficas usando los cuerpos de los actores, tiempos dilatados para crear campo emocional, utilización melodramática de la música para hacerse cargo del desarrollo temporal, etc. Una serie de cosas que son manganetas dentro

estrictamente de lo que sería el oficio de la dirección; cosas que vos dirías "bueno, mirá, allí está ganando tiempo". Ya no es que estamos hablando de si hay lenguaje o no, sino que está operando sobre convenciones dadas y usándolas al servicio de algo que es como hacer heladeras: que pueden enfriar, pero no son otra cosa que heladeras.

Gustavo: *En todo esto has respondido muchas de las preguntas que tenía para después; así que—a riesgo de romper el formato que siguen todas las entrevistas y sin atentar contra tu fascinante exposición—me vas a permitir que vaya seleccionado las preguntas de mi cuestionario, un poco salteadas ahora, que me parece han quedado sin responder. ¿Qué arte ha influido más o es un referente en tu proceso de trabajo? Me pareció ver que el espacio tiene un rol importante, pero no me queda claro si lo tomás en sentido arquitectónico, plástico o incluso musical.*

Ricardo: Yo no soy un buen ejemplo porque—y lo digo con padecimiento—pertenezco a una generación que, en este país, valorizamos enormemente la acción en detrimento de lo que sería el pensamiento. La preocupación ostensible estaba en "entrar en acción", no en acumular conocimiento. No he tenido formación, entonces no tengo una sistematización en relación con el objeto de estudio, etc. La pintura siempre me ha interesado como elemento, como estímulo, como percepción del instante, de la diferencia que tiene con el arte teatral, que también tiene algo pictórico ya que a veces está el instante de la imagen o la imagen logra funcionar con un grado de potencia y de belleza que le da legalidad a ese territorio para decir cosas. Siempre he tenido el prejuicio sobre que eso no sea coreográfico o que no tenga el riesgo de ese teatro donde la dirección utiliza los cuerpos para crear campos visuales. El teatro de la imagen, como toda moda conceptual, va a durar lo que un lirio. Buenos Aires es una ciudad brutalmente adepta a las modas conceptuales y, por supuesto, en algún momento, el teatro de la imagen tuvo su impronta aquí. Rápidamente muestra sus límites, lo mismo el teatro físico, el teatro musical. Esas discusiones, que son eternas en la historia del teatro y que tienen miles de años, pueden dar ciertas aperturas a desarrollos; quiero decir que cuando algunos de los polos se prioriza, en general cuando hay instrumentación con talento y

con cierta felicidad, se pueden promover lenguajes. El intento de sistematización o el intento de repetición, en general, empiezan a producir algo ridículo, y el límite del procedimiento sobre uno de los polos. El teatro, a mi entender, contiene varios niveles o varios discursos, algunos de índole estrictamente ontológicos primarios—como si fueran previos a la historia—como es la relación espectador-actor, el teatro occidental, juego donde algunas personas miran a otros, haciendo de otros, más allá de las historias. Se puede anular las convenciones momentáneas de personajes, aunque igualmente parecería que hay situaciones donde se está haciendo de otros a los que les pasan ciertas cosas que estos otros—que son los espectadores—miran, los espectadores van al teatro a ver a los actores o a anular poéticamente las nociones, atravesándolas de ritmos, tonos, intensidades. Después, por supuesto, hay relatos específicos: está el relato literario, del que da cuenta el texto, pero ese relato literario funcionó durante muchísimo tiempo como organizador del relato de la historia y del sostén dramático; el ritmo (las convenciones del tiempo y el espacio) estará dado en la naturaleza dinámica de ese texto que proponía el *crescendo* o las modalidades rítmicas o musicales de su propia historia. Después estaban los relatos pictóricos, los relatos visuales, pero en general eran representativos del sentido y entonces se intentaba traducir el espacio para que se asemejara lo más posible al elemento que el texto contenía para apoyar o desarrollar esa potencia. Y después estaría el relato musical, que muchas veces se malentiende y se utiliza como elemento incidental, como apoyatura emocional. Cuando en realidad es el tratamiento sinfónico de la escena. Esos relatos básicos, lo pictórico, lo musical, lo narrativo van a "verse" en el cuerpo de Actuación que a su vez debe imponer, incluso contra la obra, su "relato", su personalidad poética, su intensidad. El trabajo de la dirección es vincular esos relatos y darles un campo de estabilidad momentánea. Crear el vínculo con la actuación para estallar el tema, el tema profundo que funcionará como pista donde la actuación desarrollará sus piruetas. Rescatar desarrollos parciales y encadenar por ritmo, por teatralidad. Y ahí no hay

procedimiento que resuelva. Hay percepción múltiple de la escena, del espacio, del tiempo, los objetos que materializan un espacio casi metafísico (no por su rareza) donde los actores producirán el salto existencial de la Actuación. Ya a fines de los 80 el Sportivo Teatral proponía que la actuación no esperara más, que su vinculación con los textos era una vinculación para atravesarlos, para violentarlos, para tratar de desmontar su pesada y eterna necesidad por hacerse cargo del relato, porque lo que estaba en juicio era el relato propiamente y lo aburrido del relato, y cómo crear un relato que deviniera más de las reglas escénicas, de la propia materialidad escénica. En un sentido, obligaba a volver hacia territorios más ingenuos, más elementales, más simples, a una vida más activa sobre los objetos, donde se narrase el desencuentro entre los sueños y una realidad despojada, precaria, elemental, torpe. Buenos Aires tuvo y sigue teniendo una forma tradicional que es que existe el texto, existe la dirección y existen los actores. Veo cómo ese teatro sigue capturado por obligaciones narrativas o por una inteligencia o una poética de la textualidad que impide a la actuación y a los procedimientos escénicos explotar en su magnitud. ¿Un pelotazo todo esto, verdad? (*Risas*).

Gustavo: *Riquísimo. Voy a pasar a la parte más técnica. Sin embargo, voy a hacerte antes una última pregunta sobre esta parte más personal. Cuando ya estás dirigiendo, cuando estás ya involucrado con este proceso de dirección, ¿qué es lo que más te gusta y qué es lo que menos te gusta del trabajo del director?*

Ricardo: Me gusta el ensayo, en el ensayo me siento fuerte y sólido, y sufro mucho en lo que sería el armado de la textualidad; sufro muchísimo, padezco enormemente, doy vueltas como un perro mucho, mucho tiempo sobre tonterías, porque siento que es un territorio que me resulta todavía hostil y ajeno. No encuentro allí una traducción de lo que atisbo por momentos en el trabajo de los ensayos, cierta aparición momentánea de algo arbitrario, pero lo suficientemente singular y potente algo que, en lo aparente, quiebra y corta pero, por otro lado, produce campo de sujeciones y de sugestiones. La aparición momentánea de un elemento discordante, pero para producir nuevos

encadenamientos o nuevos ritornelos. Y eso no me pasa para nada cuando tengo que escribir, tal vez es el peso de lo definitivo, de lo escrito. Cuando ensayo, en cambio, nos divertimos mucho, como yo trabajo dentro de la escena, los cruces y las situaciones por momentos son muy singulares, perdidos en medio del tema, de la forma, de lo artificial, para sostener aproximaciones a esa "materia teatral". Se me ocurren otras cosas; después voy al ensayo y cuando los actores empiezan a actuar, se me ocurren otras cosas. Y otras cosas que se les ocurren a ellos, me producen otras cosas y, al tiempo, ya estamos a kilómetros luz, en medio del mar. Allí hay miles de momentos que todavía no se sabe cómo van a enganchar y como, por otro lado, yo tampoco quiero hacer un teatro que sea un muestreo de una sucesión de momentos; yo quiero narrar, yo acepto la obligación de narrar, no evado ese problema. El tema está en cómo se estructura una narración simple en lo aparente y cómo lo complejo está en el desarrollo de procedimientos que lancen esa simplicidad hacia un territorio estallado, singular, poético.

Gustavo: *Yo he visto* El pecado que no se puede nombrar *en el Festival de Cádiz. No lo he visto en Buenos Aires. Me imagino que cuando trabajás aquí ya lo hacés en función de un espacio determinado. Mi pregunta es: cuando viajás al exterior o a provincias, ¿tenés exigencias máximas o mínimas para presentar la pieza? ¿Buscás reproducir la obra tal cual o bien te adaptás a lo que hay?*

Ricardo: Protegemos mucho, muchísimo; tuvimos muchos conflictos con *El pecado*, en Francia, en el Festival de Avignon, tuvimos conflictos, casi nos llevan a no estrenar. Siempre algo se pierde porque está subtitulado, lo escenográfico, lo específico nacional. Pero por ejemplo, *El pecado* que hablaba del discurso delirante de la política resonaba en Alemania de una manera particular: enloquecían con eso, parecía que les estabas hablando a ellos; tenían un nivel de conexión y de participación como pasaba acá. Pero también se concede, porque los festivales internacionales, en general, también son lugares capturados, son lugares donde hay mucho lobby y mucha circulación de hipotéticos prestigios. En el último tiempo se había puesto un poco de moda que

hubiera siempre un espectáculo argentino en los festivales internacionales, y eso puede ser importante en términos de que, para nosotros, viajar en determinado momento fue extraordinario, porque somos un país muy insular, muy lejano a todo y entonces la posibilidad de ir y de ver y de ver teatro europeo y de participar en los festivales más importantes de Europa, era un privilegio enorme y una fuente de grandes sugerencias. No había aprendizaje meramente teatral sino de viaje y de la sensación de un lugar de reconocimiento que no teníamos acá. Pero siempre, ante los ofrecimientos de dirigir allá o de trabajar allá, era claro que yo no tenía nada que ver con ese mundo, que lo observaba como un mundo que me resultaba ajeno y distante, que teatralmente tengo una distancia pavorosa. En general no me interesa nada de lo que veo, de lo que hace el teatro de vanguardia europeo. Me parece muy ajeno a mí, muy ajeno a lo que a mí me preocupa, a lo que a mí me interesa. Viajar siempre ha sido muy importante pero, en términos teatrales, produce discontinuidad, hay que ser bastante organizado para seguir ensayando. En relación a los festivales internacionales un problema siempre fue que yo realizo un teatro de cámara, para no más de 80 espectadores. Me interesa ver a los actores de muy cerca, ver todo, poder estar casi físicamente involucrado en la acción y entonces para eso una cantidad de espectadores ya produce otra cosa.

Gustavo: *De acuerdo a lo que me dices del tipo de trabajo que Uds. realizan, todas esas búsquedas a diversos niveles, ¿también impactan la relación escenario-plateas? ¿Se exploran otras posibilidades?*

Ricardo: Cuando se empieza a ensayar, ése será el espacio. El espacio propone y contiene lenguaje.

Gustavo: *Como verás cuando se publique el libro, con vos no he podido seguir el orden de las preguntas, ya que con tus respuestas has ido contestando de antemano muchas de ellas y a otras, en cierto modo, las has invalidado. Déjame pasar a una pregunta más técnica. ¿Uds. trabajan con fechas fijas de estreno?*

Ricardo: No. El estreno se anuncia pasado un tiempo bastante prudencial; hay acuerdos internos de compromisos hasta una fecha determinada y después ahí, en esa fecha, se resuelve cuál es el momento

de estreno. En general también la bajada de las obras no está determinada por la cantidad de público ni por la cantidad de éxito, sino por un tiempo interno; cuándo es conveniente terminar y pasar a hacer otra cosa. Ha sido siempre con todos los espectáculos, terminar—casi te diría—en los momentos de máxima y no dejar que los procesos se agoten. Y como, por otro lado, yo veo las funciones y discutimos y re-ensayamos, también para la dirección es muy agotador, porque hasta que no se termine, yo no puedo empezar otra cosa; no es algo fácil.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Ricardo: Son gente que conozco, que se han formado conmigo, o que conozco desde hace muchos años. En este caso, por ejemplo, ahora trabajo con once personas, para las cuales, en su gran mayoría—por lo menos siete integrantes—va a ser su primer trabajo como actores. Y los otros cuatro tienen experiencia, pero poca. Son gente que conozco y acordamos trabajar una noche por semana, investigar algunas cosas. Los dos colaboradores que están viniendo a observar—una es una compositora, que se llama Carmen Baliero, que es la música con la que yo trabajo habitualmente y que es una persona muy querida, muy amiga, y otro es un actor que trabajó conmigo varias veces y que conoce el trabajo de este estudio y mi trabajo desde hace muchos años, que se llama Alfredo Ramos—ambos nos alientan y estimulan por lo que estamos armando con los ensayos, dijeron que eran realmente muy sorprendentes. ¿Cómo se ensaya, cómo es un ensayo? Y parece que el ensayo es el territorio donde más brutalmente se van a manifestar los procedimientos y las diferencias de lenguaje que estos procedimientos formulan, y uno podría, en todo caso, entender mucho viendo ensayos de ciertos lenguajes. Buenos Aires es una ciudad muy fuerte y muy feroz, y se supone que en las actividades vinculadas a la creación, tenés que estar todo el tiempo dando examen obligándote a la presunción de ser original. ¿Qué curioso, no? Porque hay cosas originalmente estúpidas. Los peligros de la época, época triste y muy mala para el hombre. Cuando las realidades son tan distorsivas y hay tanto nivel de actuación en el plano de lo real o lo real es obligado a mostrar su construcción

artificial, esa ficción estable con la que el teatro queda un poco medio *knock out*, confuso, porque no tiene confrontación directa con el modelo para situarse en otro territorio; ve que su arte es manipulado de manera brutal por la política; no tanto por la religión porque es una época que los paradigmas drásticos que proponen las religiones están vencidos. Lo que puede haber es, a lo mejor, un sustantivo corrimiento hacia creencias más falopas, más elementales, más vulgares en su formato, en la presunción de un resultado más inmediato y más concreto. El teatro siempre anda allí luchando contra la política, contra la religión porque pelea por el mismo público. Es el mismo público el que consume esas ficciones. Al estar tan teatralizada la realidad—y el fenómeno de la comunicación masiva ha generado una velocidad donde casi es insoportable la percepción del tiempo—un arte que basa un aspecto de su registro en la existencia de un tiempo compartido, se torna muy difícil y muy complejo, porque el espectador al principio no quiere participar en ese tiempo compartido, ya que está acostumbrado a un consumo muy veloz de todo; y muy rápido, al punto que lo impersonaliza totalmente, que le permite deglutir gran cantidad de información de signo diferente, sin estar involucrado o en juego. El teatro te captura y te obliga como espectador, te sitúa, te define y te obliga a tomar partido: te aburrís, no te aburrís, te gusta, tenés identificaciones, no las tenés, etc. Eso por un lado y, por otro lado, lo que sería la idea del teatro como el anverso de una mano: si la mano todo el tiempo está girando, el teatro pierde esa condición básica, pero muy referencial—satírica, trágica o dramática—de opinar sobre el modelo de lo real, que en la medida en que está fijo y enunciativo de una verdad, el teatro, desde la "mentira" (entre comillas), podría combatirlo. Cuando está tan debilitado ese territorio de lo real, tan ficcionalizado, el teatro—me parece—entra en una zona de colapso. Eso es un problema no de ahora, sino de la historia teatral.

Gustavo: *Siempre se ha pensado o mitologizado el ensayo como el espacio íntimo, cuya duración puede ser muy elástica. Ahora que se hacen abiertos al público, ¿los ha obligado a pautar el tiempo del ensayo?*

Ricardo: Sí, hemos aceptado siete y después tenemos que salirnos de allí, porque tenemos el riesgo de convertirnos en un muestreo de ensayos permanente.

Gustavo: *Me refiero al tiempo de duración, es decir, ¿Uds. pautan, por ejemplo, dos horas para ese público, y luego siguen trabajando?*

Ricardo: Claro, mostramos unos medio-ensayos, que además no mostramos la historia ni nada, mostramos ensayos en los que a veces pasa, a veces no pasa, a veces hay situaciones de tres, a veces están los once corriendo…

Gustavo: *¿Hay algún tipo de entrenamiento previo que se hace antes de los ensayos?*

Ricardo: Sí, se hacen rutinas físicas y vocales.

Gustavo: *¿Qué cualidad deben tener los actores sin la cual vos no podrías trabajar con ellos?*

Ricardo: En principio tienen que ser buenos, quiero decir que tienen que tener una capacidad de traducir en mecánica instrumental su campo asociativo y su campo poético. Para un desarrollo de esta naturaleza, los intercambios pueden ser áridos y si un actor no imagina y no potencia y no promueve desde su propio relato algo para establecer el intercambio con la dirección, la cosa no funciona. Existen estímulos para el desarrollo de poéticas expresivas que él tiene que investigar, hay en las poéticas especificas, en cada persona, naturalezas más portantes de tal tipo de campo emocional, de tal coloratura expresiva, determinados relatos de intensidad. Después—sin necesidad de ningún tipo de hipotética ideologización— hay que superar alguna de las taras que producen lo teatral, por ejemplo, cierto divismo o cierto narcisismo excedido de lo que sería el campo estrictamente escénico. La presunción de agruparse por un acto de pasión sin expectativas de dinero, sin claridad en relación a la fecha de estreno, sin nadie que nos financie ni nos pague, presupone que esas personas tienen un acuerdo, que los mueve algo noble y algo de interés común. Esa situación, no va a generar ningún lenguaje, pero ya plantea un mitológico 'nosotros' diferente al del encuadre tradicional.

Gustavo: *Los llamados "técnicos", sea iluminador, sonidista, el que se encarga de la música, de la escenografía, ¿participan desde el comienzo del proyecto? ¿Asisten a los ensayos?*

Ricardo: Sí, son los colaboradores. En el desarrollo de los ensayos se irá gestando el criterio específico, de la luz, de la música, de lo visual, donde esas personas tienen un rol importantísimo, como áreas de colaboración.

Gustavo: *¿La promoción la delegás o te ocupás personalmente de ella? ¿Es algo que te preocupa?*

Ricardo: No me preocupa, no me gusta ocuparme de eso.

Gustavo: *La crítica, ¿qué relación tienes con ella?*

Ricardo: La crítica básicamente es la de los diarios. La relación con la crítica es compleja, primero, porque la crítica es discutible ideológicamente. El lugar de la crítica—el pensamiento de alguien que no realiza, sino que opina sobre algo que realizan otros—es un lugar estrictamente político, porque como define la hipotética o no concurrencia de un público, coloca a ese enunciado en un lugar estrictamente político y lo vincula estrictamente con la producción más que con un elemento artístico. En segundo lugar, el nivel es bajísimo, con lo cual, si sumamos esos elementos, uno tendría que estar un poco despreocupado de la crítica. Por supuesto que uno ansiosamente quiere que la crítica lo trate bien, porque es lo único que queda de los trabajos. Entonces, en algún momento dado uno siente el derecho de mostrarle a los hijos y decir "yo también me saque muy bien diez". A veces, aunque dure lo que un lirio, el leer en letras de molde que uno es bueno, alivia el corazón, pero no mucho más que eso. En general, yo muy pocas veces he sentido—a pesar de que usualmente tengo una crítica muy laudatoria y de mucho reconocimiento—que los críticos entendieran lo que estaban viendo y que hablaran de lo que estábamos haciendo, y no de Arlt o de Shakespeare, sino que hablaran de los procedimientos que yo desarrollaba. Eso es muy difícil.

Gustavo: *En el trabajo, durante los ensayos, ¿tu relación como director con los actores es igual que con las actrices?*

Ricardo: Lo que pasa es que entiendo más el campo expresivo del cuerpo de un hombre, entonces entiendo más de esas energías y de esas intensidades. Parecería, dicho así, a lo mejor, o se podría pensar que me resulta difícil la relación con las actrices, y no es así, pero me resulta más fácil dirigir a un actor.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre has deseado que te hicieran como director y nunca te han hecho?*

Ricardo: No, en general se habla poco de la confusión, del dolor, del vacío, de la ausencia de ideas. Se habla poco de eso, en general; la presunción de que el director debe saber algo. El lugar condena a que, en cada caso—en estos casos que decíamos de los autores, directores, actores—a veces esas distribuciones momentáneas o parciales que la historia va dando, hacen que ciertos lugares padezcan otros. Yo, por ejemplo, padezco muchísimo de ese vacío del que te hablaba: de la literatura, de una sensación de que aquello que escribo no tiene valor y que no logro articular en el discurso un campo de desarrollo del lenguaje más poético, o que no tiene, por lo menos para mí, el valor que a veces me asigno estrictamente en el trabajo del ensayo y en la combinatoria de elementos de la dinámica de la escena. También he dicho, hace muchos años—te lo reitero ahora, lo pensé cuando vos me preguntabas sobre la música, lo de la literatura, lo de la pintura—la literatura ha sido muy importante. De hecho he trabajado muchas veces sobre elementos literarios no teatrales y me interesaba mucho ver y tomar esos estímulos y tratar de traducir a otro lenguaje eso que me estimulaba en el plano de lo estrictamente literario. Pero algo que mucho ha influenciado en mí y que me permite a veces entender algunas cosas, ha sido el fútbol, que ha sido una gran, una enorme pasión. He jugado muchos años al fútbol. Entender muchas cosas del fútbol que después me permitían entender cosas teatrales: niveles de intensidad, la hipótesis de que el juego se torna interesante por la aparición de los jugadores—que el teatro es interesante, porque hay actores que lo tornan interesante a ese juego. Es la voluntad de actuación, esa voluntad de forma, la que le da carácter y trasciende lo teatral, que si no, por momentos, tiene riesgo de

convertirse en un terreno frío y congelado en relación a ciertas convenciones. Siempre es la irrupción de esos cuerpos deseantes, de esa potencia inusitada, narrada ahí, en esos cuerpos tan similares a nosotros y, por otro lado, tan ajenos y tan extraños, esa posibilidad de combinación entre lo público y lo privado en el cuerpo de alguien, eso es presente, atrozmente presente, como es la relación que tiene el espectador con el actor, que tiene mucho que ver con lo que está en juego. La vida y la muerte.

Gustavo: *Lo del nombre Sportivo Teatral, supongo, intenta sintetizar eso.*

Ricardo: También, era una época que todo se llamaba "centro de nuevas tendencias", "nueva dramaturgia" y nosotros, bromeando, elegimos llamarle Sportivo Teatral, como una especie de broma sobre estos nombres tan académicos y altisonantes, y también como una reivindicación concreta de un pasado menor, de una disposición a un presente menor y una aspiración decidida a un futuro menor. Y el reconocimiento del proyecto de lo menor como una alternativa válida y revolucionaria en relación al modelo tradicional de la acumulación de un sistema descerebrado como es el sistema capitalista.

Gustavo: *Te agradezco muchísimo, Ricardo, esta entrevista tan apasionante.*

Gustavo Geirola

ENTREVISTA A CLAUDIO GALLARDOU

Realizada en su casa, Buenos Aires, el 20 de julio de 2004, día de su cumpleaños, de 14 a 15:45.

Uno de los artistas más versátiles de la escena argentina. Se ha desempeñado como actor, autor, adaptador, director y realizador de múltiples espectáculos en diversos géneros. Ha abordado, con igual éxito, el teatro, el cine, la televisión, el circo y la ópera. Ha frecuentado los clásicos universales, los textos nacionales más entrañables de la tradición argentina, así como también ha descollado en el teatro comercial y la comedia musical, tanto para adultos como para niños. Fundó La Banda de la Risa, uno de los grupos que en los ´80 renovó la estética del teatro y con el que hizo muchas giras nacionales e internacionales. Ha participado en muchos festivales. Asimismo, se ha hecho acreedor a importantes premios y menciones al mérito.

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

Claudio: Yo no puedo dejar de contextuar mi aparición en el mundo; yo iba con una gira de teatro, mis padres eran actores en una compañía teatral que giró por Europa; mamá ya salió embarazada de Buenos Aires, de modo que yo aparezco en España, en Madrid, en el medio de una compañía que hacía repertorio argentino por toda Europa. Ellos se quedaron viviendo un año allá en España, después nos vinimos para Uruguay y de vuelta aquí. Desde muy pequeño estuve muy involucrado con todos los aspectos teatrales; mi tío—que ya falleció—fue coreógrafo y bailarín egresado del Bellas Artes; mi tía cantante y pianista, egresada del Colón; mi madre violinista y actriz, también egresada del coro de niños del Colón, mi padre escritor. Lo que me surgió a muy temprana edad fue actuar. Pero en un momento, terminada la etapa funesta de la represión ideológica y artística, había un grupo de actores que no nos encontrábamos representados por el teatro que en ese momento se hacía, que era un teatro castrado en cierto sentido; hubo una generación de autores que escribían de manera velada sus mensajes o escribían lo que se permitía escribir. Aquellos que no hacían eso eran perseguidos o se iban del país o callaban. Necesitábamos encontrar un

teatro que representara nuestras necesidades como actores y así fue como empecé a dirigir; empecé a dirigir lo que tenía ganas de actuar, no porque yo hubiera tenido originalmente el deseo de dirigir. Después descubrí que me gustó mucho y empecé a investigar sobre eso con mis compañeros, empecé a solidificar las ideas que ya tenía como actor. Se transformó en una carrera paralela, la mía como director y como actor. Cuando escribo teatro—en realidad no soy autor teatral ni dramaturgo, sino que yo adapto obras que me interesan según la estética en que yo las encuadro—lo hago con la misma necesidad de transformar un texto en una idea que me lleve a mí a actuar lo que yo tengo ganas de actuar y de la manera en que tengo ganas de actuar. Cuando digo "yo", digo "mi grupo", la gente con la que yo me veo y trabajo; no hago unipersonales ni nada de eso, porque los unipersonales no me gustan. Me gustan poco; tiene que ser alguien muy genio para que me interese. Y aún así lo fui a ver a Gassman y era un show de él, que aunque había momentos muy importantes, a mí los unipersonales no me alcanzan, le faltan cosas. De esa manera es que me introduje en la dirección teatral.

Gustavo: *¿Tuviste alguna formación teatral sistemática o de tipo institucional?*

Claudio: Hice mis estudios con Gandolfo, con Alezzo, hice seminarios diversos complementarios a la actuación, como acrobacia; en eso me destaqué en una temprana edad, cuando no era acostumbrada la acrobacia en el actor. Yo ya tenía una facilidad para eso, fue lo primero que me hizo aparecer como actor: mi facilidad física. Siempre digo que primero fui acróbata y después fui actor, y es verdad. Hubo una persona que me marcó como un antes y un después en el escenario y fue Cristina Moreira. No sé si vos has oído hablar de ella; es una maestra, docente de teatro, fue actriz, bailarina. En el momento de la dictadura ella viajó a Europa y tomó clases con discípulos de Lecoq, de Phillip Bollie y se entrenó en las técnicas del método de Lecoq, y cuando el advenimiento de la democracia, ella aparece en Buenos Aires y coincide con este momento que yo antes te relataba respecto a que empecé a dirigir, en el momento en el que aprendí estas técnicas también. Hice con ella

muchos seminarios respecto de los géneros teatrales que Lecoq tiene como sistematizado en forma separada: el clown, la Comedia del Arte, la tragedia, el melodrama, etc. Despertaron en mí una manera distinta de ver la actuación, porque hasta ese momento yo era un actor, como todos los que vivíamos acá, educados en el naturalismo stanislavskiano como única tendencia de actuación. Y de la misma manera en que una persona a veces no tiene el mismo *feeling* con un médico, con un psiquiatra, con un psicólogo o con una persona, también al actor con un método, con un sistema, le pasa lo mismo; hay características en el carácter, en la personalidad que hace que busque un sistema, un método que le quede mejor que otro, que seas más meyerholdiano que stanislavskiano, o más brechtiano. Encontré que lo que entendí del método—porque viste que cuando se aprende de discípulos de discípulos, uno aprende de las ideas de los discípulos, nunca estás seguro si esto es lo que dijo el primero—si lo que yo aprendí como método de las acciones físicas es parecido a lo que Stanislavski dijo. Alezzo es un hombre muy serio, que ha trabajado toda su vida, es una de las personas que yo más respeto en cuanto a su trayectoria como director y como maestro de teatro; tuve la suerte además de ser su amigo, de quererlo mucho. Fue uno de mis grandes maestros, no profesores, sino maestros, hasta que conocí a Cristina que me devolvió la diversión. Yo siento que en mi carácter el método de las acciones físicas me impone un naturalismo y no sé si me divierte al actuar desde el naturalismo. Hay muchas otras maneras de ver el teatro; un día descubrí que me podía tirar al piso y que podía transformarme en un astronauta, que podía ser un idiota o ser príncipe. Eso me permitió exponer mis partes débiles en el escenario, que hasta ese momento yo no lo había descubierto: de eso se trata el método de Le Coque, sobre todo el clown. La idea es exponerte, tal como lo dice Peter Brook: el hombre debe mostrar en el escenario lo que oculta en la vida. Cuando me sentí expuesto y no me dio miedo, descubrí una nueva manera de actuar, y a partir de allí es que empecé a investigar.

Gustavo: *¿Cuáles fueron los objetivos de tu primera puesta como director? ¿Los recuerdas?*

Claudio: Hacerla bien (*Risas*).

Gustavo: *¿Cuál fue esa primera puesta?*

Claudio: Fue una versión del *Fausto* de Goethe, mezclado con el *Fausto* de Estanislao del Campo, mezclado con la ópera de Gounod. Todo eso se llamó *Rajemos que viene Mefisto*, y estaba hecho desde el clown, en los primeros años de la democracia cuando todavía el clown no era una técnica conocida por todos. Solamente había dos grupos que se manejaban en esas técnicas, uno era el Clú del Claun y el otro era La Banda de la Risa, que es el grupo que yo dirijo. La diferencia entre el Clú y la Banda es que ellos adoptaban una ideología europea en el contenido de su trabajo, de su material y de sus clowns, y La Banda de la Risa eran los payasitos del Río de la Plata. Nos queríamos identificar con esa tendencia. Dos cosas distintas, ninguna era mejor que la otra, eran dos cosas distintas. Por eso Estanislao del Campo. Al principio, mi único objetivo era divertir; divertir a partir de rasgos específicamente culturales. Cuando uno adopta una tendencia cultural tan arraigada como el payaso nuestro—para mí Olmedo es un símbolo, Marrone es un símbolo, Pepe Biondi y Sandrini son símbolos—un actor debe trabajar con los íconos que representan a su sociedad. Uno debe entretener, divertir, educar o lo que sea a su propia sociedad, entonces debe trabajar con sus signos. La idea nuestra era manejar esos signos de humor, divertir a partir de una historia tan filosófica como la del hombre que quiere ser más, y por eso termina vendiendo su alma. Ese fue el objetivo. En realidad, se resume en eso: divertir.

Gustavo: *Con todos estos años de trayectoria, ¿hoy cómo definirías el rol de director? ¿Qué es para vos ser director?*

Claudio: Supongo que no debe existir una sola definición; de la misma manera en que hay muchas formas de concebirlo al teatro, debe haber muchas formas de dirigirlo. Quien dirige en un evento netamente comercial, el director, es un ordenador superficial del espacio, donde no se ahonda a veces en conceptos y solamente se ocupa de ciertas formas. Muchas veces esos directores tienen más habilidad para convocar a los actores que forman la comercialidad del proyecto que el evento

específicamente artístico. Después hablamos de un director que dirige un grupo de trabajo grupal, entonces es otro el rol que cumple; creo que ahí es el ordenador de las voluntades artísticas de todos, ya que además de dirigir, debe liderar. No necesariamente el director comercial debe ser un líder, hay un contrato de por medio y lo debe cumplir. En cambio, en un grupo de investigación o un grupo de trabajo grupal, es fundamental que el director tenga disponibilidad de liderazgo, porque inclusive, coordinando esas voluntades, debe hasta como incidir, influenciar. Debe haber muchas definiciones de dirección. Esto me lo dijo un día Agustín Alezzo y a mí me gustó y lo tomé: el director, primero, no es el que manda porque mandar no es dirigir y, segundo, el director tampoco sabe cómo es la obra, o sea que la va aprendiendo con los mismos actores. La imagen era un bosque y el director es en realidad el que, en el camino de ese bosque oscuro, lleva la linterna, es el que va eligiendo por dónde ir.

Gustavo: *En estos momentos, ¿crees que tienes un estilo personal, una marca personal en tus espectáculos?*

Claudio: No me atrevo a decir 'marca', porque cuando uno habla de marca es porque hay algo que está impuesto y que hay otros que lo toman. Cuando uno habla de una marca es porque se encuadra dentro de unos parámetros que marcaron antes otros. Sería un poco vanidoso de mi parte decir 'yo soy una marca'; sí es una marca La Banda de la Risa, pero decir 'La Banda de la Risa' es un ícono que en el teatro joven ha formado hasta su propio slogan: La Banda de la Risa. Pero sí, tengo un estilo, sin duda. Hay determinados códigos que la gente los reconoce y me dice "es muy tuyo esto, se nota que está tu mano", y yo siento que hay determinados impulsos emocionales que yo los busco en el escenario porque a mí me gustan. La tendencia más clara dentro de mi estilo está dentro de la comedia, pero no es la comedia simple, sino la comedia de contenido y, además, la dinámica variable de las emociones que transcurren en la comedia. No una comedia lisa, sino una comedia que tenga contrastes románticos, dramáticos y hasta circenses. Ese compendio de cosas, más algunas más, creo que tienen que ver con el teatro que me gusta dirigir.

Gustavo: *¿Cuáles son las artes que más crees que han influenciado en tu trabajo: la pintura, la arquitectura, la danza, etc.?*

Claudio: Todo. Pero sobre todo la música. Sin duda, sin ninguna duda, creo que la música es la gran madre de todas las otras. Me da la sensación que lo primero que debe haber nacido en la historia de la humanidad como arte concreto es la música; alguna vez algún troglodita habrá hecho "um-um-um" y descubrió que eso le provocaba una emoción. No puedo despegarme de la música, es la que más me marca los tiempos, los ritmos, la emoción tiene su musicalidad, la palabra tiene musicalidad.

Gustavo: *¿Cuáles son a tu entender los directores que más te han impactado, no digo influenciado, sino que te han abierto nuevas dimensiones en tu trabajo? ¿Podrías mencionarme algunos a nivel internacional, nacional y latinoamericano?*

Claudio: No recuerdo haber visto a alguien en particular tan revelador como que a partir de haberlo visto yo haya tomado un rumbo distinto. Hay algunos que me impresionaron mucho más que otros y muy distintos entre sí; por ejemplo, aquí hubo un gran director que era Jaime Kogan; sus puestas tenían una teatralidad impresionante, él manejaba la puesta en escena y además conocía al actor. Kogan es uno de los directores argentinos que más me impresionó en cuanto a su estilo. Además tuve la oportunidad de ver, cuando yo era muy joven, a Alfredo Alcón y a Cristina Banegas en el Teatro María Guerrero de Madrid, una puesta de Strehler, del *Arlequino* de Goldoni, y fue una sensación de haber visto teatro. "Esto es teatro", me dije. Eso me marcó mucho. Strehler fue alguien quien me orientó. Después me convertí en un investigador de la Comedia de Arte. Siento que si hay un tema mío en el actor es la Comedia de Arte. También me impresionó mucho Peter Brook, cuando pude ver algunas de sus versiones en los festivales que hubo aquí en Buenos Aires; me impresionó la puesta, me impresionan sus libros. Cuando yo tengo que encarar una puesta en escena siempre retomo sus libros porque en algún reglón descubro cosas que en otras veces que lo leí no las encontré.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre has soñado dirigir y que por distintas circunstancias todavía no la has podido hacer?*

Claudio: No una en particular; hay muchas obras que me gustaría dirigir, muchas, pero hubo una que a mí me marcó como actor y como director y que a lo mejor alguna otra vez la voy a volver a montar. Es *Sueño de una noche de verano*. Es una obra que es mi mundo, la conozco mucho, es parte de mi crecimiento como actor. Las tres veces que la hice, hice Puck, y los tres Pucks fueron absolutamente distintos porque eran tres directores distintos, sólo el último fui yo. Creo que hubo una evolución en esas tres veces como actor, como artista, y la haría una vez más; es una obra que está muy ligada a mi historia.

Gustavo: *¿Es difícil actuar y dirigir? ¿Es complicado reponer una obra que ya habías hecho bajo otras circunstancias?*

Claudio: No, porque volviendo a lo que hablábamos en cuanto al estilo, en el momento en que yo trato de traer una historia a mi estilo, es que empiezo a romperle rincones y a encontrarle en pequeños lugares los espacios no evidentes, no me detengo a lo mejor en los espacios más visibles, sino que extraigo de otros rincones la narración que yo necesito para el cuento. Me gusta romper para rearmar sin traicionar lo que yo entiendo que es la idea del autor. Por ejemplo, cuando muchos autores clásicos escribían, suponemos siempre que tenían la intención de emitir determinado discurso o mensaje; en el momento que ellos escribieron su teatro quizá era un teatro popular que estaba dirigido a personas que lo pudieran entender a simple vista. El tiempo, los investigadores, los antropólogos, los intelectuales, terminan haciendo de un teatro popular un hecho antropológico, entonces deja de ser divertido. No concibo a Shakespeare que no sea divertido, entonces ¿por qué cuando voy a ver a Shakespeare me aburro? Hay algo allí que no está bien, entonces trato de romperlo para recrearlo, suponiendo que el autor, si estuviera vivo, estaría contento. Cosa completamente imposible.

Gustavo: *¿Has dirigido cine y televisión?*

Claudio: Sí y no; es un sueño, es un objetivo y sé que lo voy a hacer, porque todo lo que he querido me ha sucedido sin quererlo o a lo

mejor lo he motivado, del mismo modo en que empecé a dirigir teatro. El teatro que yo dirigía al principio era un teatro de investigación, un teatro grupal. Luego tuve propuestas de hacer teatro comercial, lo abordé, nunca me interesó demasiado la comedia musical, no obstante tuve oportunidad de dirigir varias comedias musicales importantes, inclusive una vez una zarzuela (dirigí *La corte del faraón*, en el Teatro Avenida hace unos pocos meses); estoy dirigiendo ópera desde hace dos años aproximadamente: en el Teatro Colón hice una experiencia con una ópera de Rossini, *L'ocassione fa il ladro*, que es una ópera de cámara. Estoy preparando *Agripina* de Haendel para el Teatro Avenida. Me interesan todos los aspectos del arte de la interpretación, todos, no le tengo miedo a ninguno, porque conozco mucho al elemento fundamental que lo produce que es el actor. Conozco al actor y además lo quiero; no es un medio para mi demostración egocéntrica de la puesta en escena, sino que es un fin en sí mismo. El actor es el que transmite. ¿No dice Grotowski que se puede hacer el teatro sin música, sin luces, sin vestuarios, sin obra, pero no sin actor? Y yo creo que es así.

Gustavo: *Cuando has dirigido televisión, ¿cuáles fueron las mayores diferencias—por lo menos las más gruesas—que notaste en relación al trabajo del director teatral?*

Claudio: Sí, por supuesto que hay diferencias. Cuando he dirigido televisión, hay que trabajar para objetivos absolutamente distintos y, en el caso mío, la manera en que yo dirigí televisión fue compartiendo la dirección de cámara. No me he ocupado de la parte técnica aunque los conceptos generales estéticos del programa los hemos tenido que discutir hasta encontrar un formato común entre el director de cámaras y yo. Yo me ocupaba más bien de los actores y de la puesta en escena. Tuve experiencias muy diversas. En el caso de un programa que hice hace mucho con Alejandro Dolina, era un programa muy extraño, entonces la puesta era en un supuesto bar que no tenía salida, los personajes estaban presos en ese bar, que era un infierno—Bar El Infierno, se llamaba. Fundamentalmente busco sorprender, trato de no mirar la acción con la mirada que acostumbradamente la miramos; trato

siempre de buscar otros ángulos de la mirada e incluir muchos elementos teatrales a la visión televisiva. Quiero encontrar una manera distinta de ver la televisión. Una de las cosas que dirigí fue un proyecto con La Banda de la Risa, era demasiado teatral por eso anduvo por los canales hasta que entró en un canal de televisión. Cuando el proyecto estaba a punto de salir al aire—ya habíamos grabado capítulos—al canal lo vendieron y entonces la nueva dirección cambió la programación. Mi intención fue la misma en ese caso, la de mirar las cosas de una manera diferente, porque los temas, a lo largo de los años, ya se han discutido mucho, los temas son siempre los mismos, lo que los hace distintos es la mirada, la manera en que uno los mira, el ángulo en que uno los observa y la manera en que uno los discierne y reflexiona. Trato de encontrar eso, otro ángulo de expresión.

Gustavo: *¿Qué es lo que más te gusta y lo que menos te gusta de la tarea del director?*

Claudio: ¿Lo que menos me gusta? Poner luces. Esas noches de mierda, cuando muchas horas pasan hasta que el tipo sube la escalera y pone la luz. Me encanta fantasear la luz del espectáculo, pero soy muy ansioso. Yo quiero ya. Para poner los tachos son tres días, ¿cómo puede ser eso? Y después vienen unos con que hay que cambiar la gelatina. Y así otros tres días y horas eternas que uno está allí esperando que le cambien la gelatina. Eso lo detesto. Me maravilla la posibilidad que la luz genera en la puesta en escena; es más, en los últimos trabajos, en las últimas puestas que hice, me improvisé una maqueta y trabajé con linternas y eso crea una ilusión inmediata; con la maqueta y las linternas enseguida tenés una idea de la acción que transcurre y el clima que se genera. Lo que más me gusta son los actores, lo que más me gusta es la dinámica del actor, el instrumento que es un actor; es un instrumento sonoro por muchos rincones. No me gusta someterlo ni me gusta mandarle, pero me gusta aprisionarlo, arrinconarlo, porque el actor tiene una tendencia inmediata a recurrir a sus elementos que lo hacen efectivo. Mejor digo 'tenemos'—así me incluyo—aunque cuando lo reflexiono como director no me incluyo. Y lo más interesante del actor es cuando

le surgen cosas que son las que no maneja; es ése el rincón que me interesa del actor, cuando uno se da cuenta que están apareciendo cosas que son nuevas en él. Eso es lo que más me gusta: el vínculo con el actor, el vínculo con un actor entregado.

Gustavo: *Supongo que todos estos años en que vienes trabajando, ya debe haber un espectador que te sigue. ¿Crees que espera algo de vos ese espectador?*

Claudio: Sí, tengo la ilusión. Me he encontrado, por ejemplo, a la salida de los espectáculos de La Banda con familias enteras (padre, madre, hermano, sobrinos) que siguen las puestas que yo hago. Los chicos tienen 20-25 años y los padres me dicen: "Mirá, él está estudiando teatro, porque cuando era chiquito nosotros los llevamos a verte a vos al teatro y le impactó tanto todo lo que vos hacías, que ha decidido ser actor". Me ha pasado varias veces eso, encontrarme con gente que, motivada por las cosas que yo hago, han decidido por lo menos transitar, no sé si de manera definitiva, pero transitar la carrera del actor y eso me da la ilusión que la gente espera algo.

Gustavo: *Cuando estás en el proceso de ensayos, en el proceso de elaboración del montaje, ¿la figura o cierto perfil del espectador están actuando? ¿Tiene este perfil impacto en tus decisiones?*

Claudio: ¿Cómo si yo estuviera influenciado por lo que el espectador pensaría?

Gustavo: *Si en determinados momentos del proceso del montaje, aparece un cierto perfil del espectador como reorientando o cancelando cierto rumbo del montaje, es decir, de pronto vos pensás que esta opción es mejor que esta otra.*

Claudio: El punto de partida para mí es el espectador. Ése es un tema para debatir largo con los teatristas. A veces yo tengo la sensación de que los teatristas hacen lo que ellos tienen ganas de hacer y nada más, como los artistas plásticos egocéntricos, como los excéntricos: "yo hago esto porque esto es lo que siento y me importa un carajo lo que piensa el que lo vea"; espera que se emocione y si se emociona bien, y si no se emociona que vaya a ver el otro cuarto. Pero yo tengo una terrible necesidad—será por mi conformación—de agradar, si no, no sería actor. Me subí a un escenario para que me quieran, porque de eso se trata el

teatro. El actor es un manejo del afecto, como el clown; el actor está ahí para que lo quieran, que lo aplaudan y lo gratifiquen; y el actor debe devolverle al público con la misma gratitud. Es un espejo: queréme y yo te quiero. Es algo tan animal como eso. Y además, que eso sea a través de la mentira, porque a mí lo que más me fascina del teatro es eso: es un arte basado en la mentira. Claro que hay que ver qué quiere decir la mentira: algo que no existe, que no es real y todos creemos en eso y nos gusta creer y nos fascinamos. Hay quienes hacen una realidad absoluta de esa mentira, pero eso no deja de ser una mentira. Sin duda, parto del público y trato de ubicarlo al público para que el público se sorprenda; no todo el tiempo, hay momentos en que me desprendo pero busco siempre sorprenderlo. Que de golpe no tenga la seguridad de que lo que viene es lo que espera, sino que, de pronto, hay puertas que se abren y que van para lugares inesperados.

Gustavo: *Cuando has concebido un proyecto para un cierto lugar, una cierta sala, y luego lo llevas a otro lugar, sea a provincia, a una escuela de barrio o a un festival internacional, ¿tienes exigencias máximas o mínimas? Quiero decir, ¿tiendes a montarlo tal cual en el nuevo lugar, o llegas y te adaptas a lo que hay?*

Claudio: Algunas veces sí y otras veces no, depende del espectáculo y depende de la búsqueda del espectáculo. Por ejemplo, la adaptación de *Fausto* de la que te hablé, *Rajemos que viene Mefisto*, debe haber sido una de las obras que más hizo La Banda de la Risa a lo largo de su historia. La hemos hecho en iglesias, en colegios, en esquinas, al aire libre, en carpas de circo, en teatros de ópera, líricos, en Venezuela, en Canadá en un teatro que tenía todo computarizado, con los camarines que tenían censores para abrir la puerta y nosotros éramos los rascas, los payasitos del Río de la Plata, en esa experiencia lo atractivo era la dificultad que nos generaba el espacio, porque ése es el clown. El clown combate la dificultad que se le opone a ser feliz, ése es filosóficamente el clown. El clown transgrede con su ingenuidad y con su humanidad—porque el clown rescata la humanidad del hombre digno por encima de la máquina, de la revolución industrial, del hombre especulador, mezquino—todas esas dificultades, incluso la del lenguaje, porque había

que hacerlo en inglés, nos aprendíamos los textos en inglés y hablábamos como el orto. Pero eso enriquecía el trabajo, porque ideológicamente encajaba con el clown. Ahora, hay otros espectáculos que tienen una mínima y una máxima. En el caso de *Sueño de una noche de verano* se requiere un espacio determinado. El espectáculo se llamó *Puck sueño de verano*, porque él pasa a ser el protagonista, que se va de la obra, agarra el libro de Shakespeare y empieza a hacer la obra que él quiere, mata a los personajes, después los revive, le pide perdón a Shakespeare. Le dice a Shakespeare: "si siempre te hacemos mal; por más bien que queramos hacerte, te hacemos mal". Y es verdad, al traducirlo, ya lo cagamos. Porque la belleza literaria de Shakespeare en el inglés que él escribía, ya al traducirlo, cagó, así que para qué nos hacemos los shakespearianos. Unos del Royal Shakespeare Theater que estaban dando unos seminarios vinieron a ver nuestra puesta, que es bien porteña, y la miraron con una cara de orto que ni te podés imaginar. (*Risas*.) En mi versión no hay tango, pero es bien porteña. Los signos de humor que maneja la puesta son los que reconocen el espectador de Buenos Aires que la va a ver. No la hago en Estados Unidos ni en Londres, la hago acá. Los tipos preguntaban por qué habíamos elegido esa obra para hacer ese espectáculo y yo les pregunté "por qué no", ¿qué es lo que no nos permite elegirla? Tuvieron una cara de culo y eso lo percibí durante toda la función porque La Banda maneja todo el tiempo la relación con el público.

Gustavo: *¿Cómo fue la reacción del público internacional ante un humor tan argentinamente marcado? ¿Cómo los decodificaron?*

Claudio: Las experiencias que tuve con la Banda respecto de públicos extranjeros fue cuando hicimos varias giras, que se hicieron por Irlanda del Norte, Canadá, Estados Unidos, etc. Creo que hay un código común universal respecto del humor aunque hay específicamente algunos elementos que son muy localistas. El hecho de que el payaso, como en el caso del Fausto—el espectáculo que hicimos en una de las giras—tuvimos que traducirlo al inglés, aprenderlo y representar hablando en inglés perfecto, pero lo pronunciábamos mal, entonces esto

generaba en principio una cosa cómica. Lo que yo entiendo que pasa cuando un payaso ruso viene a la Argentina y usa un español con acento ruso muy marcado (*Claudio imita al payaso ruso*). La misma cosa supongo que debe haber sido nosotros hablando el inglés. El público responde, los códigos del clown son universales. Como si fuéramos mercenarios de la risa. En el caso de la comedia, el comediante es un mercenario, tiene que encontrar la manera en que ese público se vea interesado y se divierta aunque no entienda todo.

Gustavo: *Cuando trabajás con productor, ¿cuáles son las bases de tu negociación? ¿Qué esperás del productor?*

Claudio: Espero confianza y libertad absoluta; no discuto mis ideas con ningún productor ni con ningún patrón, no las negocio. Lo que yo necesito expresar, lo expreso tal como me surge. Si me equivoco, me hago cargo y si me sale bien, seré el responsable, pero no acepto condicionamientos. A veces te vienen con sugerencias, pero inmediatamente aclaro que el que dirijo soy yo. "Si quiere dirigir Ud., dirija Ud. y yo me voy". Hay productores que son muy temerosos, pero si me llaman a mí, que tengo un estilo, saben adónde voy, si no, tienen que llamar a otro. Hay buenos vínculos con algunos productores y hay otros productores con los que cuesta más el vínculo. Espero que ellos apuesten al proyecto de la misma manera que apuesto yo, que le pongan calidad.

Gustavo: *¿Te sentís cómodo trabajando en instituciones oficiales?*

Claudio: Más o menos, más menos que más. Soy muy rebelde, me cuesta atenerme a reglamentos que a veces son morales, moralistas, que a veces son ridículos. En realidad, creo que el teatro debe transgredir todo tipo de reglas, partamos de esa filosofía: el espacio escénico debe transgredir todo tipo de reglas morales, comerciales, ideológicas. Es una búsqueda, donde no tiene que haber limites. Entonces, que afuera de ese espacio se impongan un montón de límites—que acá no se puede hacer esto, que aquí hay que hacer aquello—es como una cosa que no es coherente. Parecería ser en los teatros oficiales, tanto sean municipales como nacionales—el caso del Colón, el caso del Cervantes, el caso del

Teatro San Martín—que el artista está al servicio del aparato, cuando en realidad para qué mierda está el teatro. El aparato debe de estar al servicio del artista, del autor, del actor, del director, todos los que lo componen. Creo que debería ser así.

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

Claudio: Sí. Están impuestas por las instituciones.

Gustavo: *¿Y cuando trabajas con tu grupo?*

Claudio: También. En el caso del grupo, nuestros procesos son muy largos, hemos llegado a tardar año y medio en montar un espectáculo porque sabemos que buscamos caminos donde nos podemos perder y a eso vamos, a perdernos, porque si vamos por caminos que ya fuimos, vamos a repetir lo que hicimos. La idea es tener margen para ir y volver y retomar, etc. Con el *Arlequino*, por ejemplo, que es una de las versiones de las que más se habló de La Banda, tardamos un año y medio casi, y después tuvimos como cuatro años de temporada. Siempre hay una fecha impuesta y casi siempre la cumplimos. Sólo puede alterarse una semana o semana y media, pero no más.

Gustavo: *¿Qué hacés el día del estreno? ¿Vas?*

Claudio: No puedo faltar porque generalmente actúo y cuando no me toca actuar, desde ya, voy. El problema que tengo es que no sé dónde ponerme.

Gustavo: *¿Cómo hacés cuando tenés que dirigir y actuar?*

Claudio: Es cuando mejor me siento; es para lo que más entrenado estoy. Tengo una visión objetiva de lo que se hace en el escenario; es cuando mejor dirijo porque es cuando más comprometido estoy. Y también es cuando mejor actúo, porque es cuando yo abro los caminos por donde yo como actor quiero transitar. Es más, todos los premios que tengo como actor son cuando yo me dirigí a mí mismo.

Gustavo: *Después del estreno, especialmente en esos casos en que una obra, como me contaste, está cuatro años en cartel, ¿te motiva a hacer reajustes, nuevos ensayos? ¿Vas tomando notas?*

Claudio: Todo el tiempo, absolutamente todo el tiempo. Me adapto fundamentalmente al actor y como lo que La Banda propone es un juego constante, el juego desborda, entonces hay que ponernos una contención para que el juego no deje de contar lo que queremos contar y así aprovechar lo que en el juego surge para enriquecer. Y además quitar, porque lo que uno piensa sentado en una máquina, no siempre es tan lúcido como le surge al actor con su impronta, entonces entramos a reemplazar todo el tiempo.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras o los proyectos a tus manos?*

Claudio: Los comerciales, me los ofrecen, yo los leo, me interesan y cuando me interesan generalmente propongo la versión; porque a mí me gusta meterme en la obra para ya imponer la puesta desde la estructura. Cuando no puedo hacer eso, elijo si me interesa o no, como en el caso de Rossini. En este caso no le toqué ni una coma, ¿cómo voy a tocar a Rossini? Pero en el caso de La Banda de la Risa los materiales iniciales surgían a partir de la visión que yo tenía de lo que suponía que podía impactar en el público, tanto por sus temáticas como por la posibilidad estética. Con las otras obras yo voy ya cotejando, por eso hablo de liderar y dirigir. Porque además del director, yo soy el líder del grupo, porque soy un poco el que más da la tendencia. Soy el que dice "compañeros, acá paremos" y aunque discutimos, se entiende que esto es lo mejor. A veces me da la sensación de que me adelanto a determinados procesos y entonces ellos me siguen y tienen una confianza terrible. Pero surgen de conversaciones grupales, como en el caso de ahora que nos estamos reuniendo para ver qué queremos hacer, de qué te querés disfrazar, qué género, de qué queremos hablar.

Gustavo: *¿Has trabajado alguna obra de dramaturgo vivo? Y si ése fue el caso, ¿participó el dramaturgo en los ensayos? ¿Te gusta que el dramaturgo asista a los ensayos?*

Claudio: No, nunca he trabajado con dramaturgos vivos, no he tomado obras de otros que me hayan impactado. Esto no quiere decir que no lo haga en el futuro. Por ejemplo, *La comedia es finita*, que es una versión de *I Pagliacci* de La Banda de la Risa, compartimos la autoría—

compartir es una experiencia que fui aprendiendo con el tiempo, cuando uno es tan absolutista cuesta mucho integrarse a otro—con Mauricio Kartún y fue un entendimiento perfecto. Ahora último, en la puesta de *Peter Pan* también yo hice la puesta en escena en la parte actoral y Ariel del Mastro se ocupó de la dirección general, de unir la puesta con la parte técnica. Y también fue una dupla sin problema.

Gustavo: *Cuando diriges obras extranjeras, cuya lengua no es originalmente el castellano, ¿te preocupa mucho la calidad de la traducción?*

Claudio: Sí, trato de buscar en el caso de clásicos todas las versiones posibles, porque además hago eso con los temas, trato de documentarme mucho. En el caso de *Arlequino* solamente me introduje en la Comedia de Arte en general, al punto que me fui a Venecia con mi tío Jorge, el que te conté era egresado de Bellas Artes, que fue el coreógrafo y vestuarista de La Banda durante unos quince años—La Banda tiene unos dieciocho años. Cuando él muere, lo reemplaza Renata Schussheim, que es en este momento la que en La Banda ocupa el rol de la escenografía y del vestuario. Me intereso por todo. En el caso de *Sueño de una noche de verano* teníamos cinco versiones y en algunos momentos me interesaba una versión, en otros momentos me interesaba otra, y en otro momento me limitaba a la mía.

Gustavo: *¿Les comunicás a tus actores desde el principio tus objetivos o prefieres que ellos los descubran por sí mismos?*

Claudio: En La Banda de la Risa hay un trabajo muy programado, de una manera hasta obsesiva, porque yo soy muy obsesivo, muy barroco y muy obsesivo. Ya hay una manera de ser así en el grupo que no es lo mismo cuando trabajo con otros; allí tengo que permitir libertades porque de lo contrario se transforma en una persecución y eso no es rico. Yo tengo determinados los procesos. Creo que hay tres procesos fundamentales dentro del trabajo como yo lo veo. El primero es la discusión artística de la obra, del tema de la obra, de sus escenas, de su estructura; cuando trabajo la versión llega a ese proceso. Y luego comienza el trabajo de mesa con los actores. Este trabajo de mesa tiene que ser muy profundo, porque es donde complotamos el resto del

trabajo, donde ya no hay espacio para ponerse a discutir, aunque si hay que hacer alguna discusión, se hace. Es allí donde cada quien expresa sus opiniones y donde yo tomo nota de lo que cada uno quiere y lo que cada uno ve, para luego transformarlo, porque tengo que trabajar con su voluntad, no con la mía, si no, no estoy dirigiendo, estoy imponiendo. Después hay un segundo proceso, que es donde olvidamos por completo casi todo lo pre-visto y nos introducimos en una zona totalmente libre donde yo empiezo a tirar consignas para encontrar el juego de los personajes y sus formas, casi sin contenido, sólo su forma: maneras de ser, maneras de hablar, maneras de pensar, maneras de emocionarse, es decir, formas, para que cada uno encuentre su instrumento formal. En esta etapa es donde surgen las cosas más disparatadas, como no hay ningún tipo de prejuicio, hacemos cualquier boludés, y en esas boludeses surgen cosas que son sumamente atractivas, y yo las voy acopiando, voy haciendo una copia de esas cosas y ya voy—entre la primera etapa que es el discurso, más estas formas—ya empiezo a juntar piezas. La tercera etapa es una etapa mía, es la coreografía de la obra; es donde no hay mucho que pensar para el actor, porque el actor ya pensó. Entonces empiezo a juntar los pedazos y ahí empiezo a decir: "¿te acordás de aquello que hiciste? Ahora ponélo acá". Y surgen cosas que son totalmente imprevistas. Ha sucedido que después de un año de trabajo con esos tres o cuatro procesos, yo grabo un ensayo a una semana de estrenar. Voy al ensayo, lo pongo y lo veo, y digo: "me equivoqué". Y vuelvo al proceso. Hago una reunión y les digo: "miren, chicos, disculpen, me equivoqué; no es eso lo que estamos haciendo, lo que soñé, lo que quiero". Después de ese trabajo, depresión brutal, porque "yo creo que no estamos contando nada, estamos haciendo ruido, estamos gritando, estamos caminando, pero no estamos comentando nada, volvamos al libro". Volvimos al libro, hicimos casi una semana de análisis y allí encontramos, gracias a dios, que yo no me había equivocado tanto, porque todos los elementos expresivos conjugaban con la idea que queríamos contar. Ya casi a pocos días del estreno, esto fue totalmente explosivo. En realidad, los espectáculos se

maceran y se concretan casi quince o veinte días después de estrenar. La convención que crea la participación del público es lo que termina al espectáculo. ¿Me extiendo mucho?

Gustavo: *Está muy bien, para eso es la entrevista, de eso se trata. ¿Cómo seleccionás el elenco? Supongo que en La Banda ya está determinado, pero ¿cómo hacés cuando trabajas fuera de tu grupo?*

Claudio: A veces sucede que se necesita invitar a todos; dentro del grupo, fijos, somos cinco actores, pero hay otros compañeros que eventualmente participan en los espectáculos de La Banda. Muchas veces los vamos invitando o inclusive, como en el caso de *Puck*, participaron dos actores netamente comerciales como fueron Pablo Echarri—que debutaba en el teatro con nosotros—y Paola Krum. En el momento de elegir actores para un proyecto que no es del grupo, para mí hay dos cosas fundamentales, pero hay una imprescindible: tiene que ser buen tipo, porque si no, no hay posibilidad de penetrar y a mí me gusta penetrar en el actor, que el actor tenga confianza, que se entregue, que crea que eso que está expresando está bien. Yo quiero cosas nuevas del actor, no que se repita porque eso ya se lo vimos hacer en otras obras. Así que fundamentalmente es preciso que sea una buena persona, porque si no, no hay manera; yo me trabo, no crezco, entro en conflicto con la persona, si el actor es muy competitivo entra en conflicto con los que tiene al lado. El teatro es un hecho de humanidad; si no ponemos humanidad, si ponemos las ambiciones…

Gustavo: *Esto engancha con la pregunta sobre qué cualidad debe tener el actor para que vos puedas trabajar con él.*

Claudio: Yo necesito actores dúctiles, aquellos actores que se animen a todo.

Gustavo: *¿El grupo funciona con alguna dinámica de lo que se ha dado en llamar "creación colectiva"?*

Claudio: Sí, es un grupo y aunque yo puedo influenciar algunas ideas y aunque mi opinión tiene un peso quizá un poquito más fuerte que la de otros—porque creen en mi visión—yo parto de ellos, todo el tiempo trato de que ellos sean dueños de lo que hacen, que sean propios,

que estén apropiados; todo lo que surge yo lo tomo. Es una moneda de creación colectiva: yo tiro una idea y todos la destrozamos, la recreamos, y de allí surge; yo después elijo. Es un grupo de trabajo colectivo con una coordinación. No dirigimos todos, y hay un momento en el que yo digo: "me dejan dirigir" y es allí donde se acaba la discusión.

Gustavo: *La disciplina, ¿juega un rol importante?*

Claudio: En todos los aspectos, pero es la disciplina que nos imponemos entre nosotros, sean los horarios—que sería lo más simple—hasta la otra disciplina, que representa para nosotros la voluntad de riesgo. Si un actor se viene a cuidar todo el tiempo, entonces no podemos trabajar.

Gustavo: *Esta pregunta no tiene que ver con tu grupo, sino que trata de enfocar el teatro argentino en general. ¿Creés que en este momento en Argentina, tanto en la formación de elencos, en la selección del repertorio, etc., hay discriminación racial, sexual, religiosa, política, de clase?*

Claudio: Sí, yo creo que debe haber; yo no la veo explícitamente, pero seguramente la debe haber por cuestiones ideológicas y por un montón de cuestiones. A veces, como es casi un conventillo, se sabe que éste pertenece a un círculo, en cambio aquél pertenece al otro gueto; hay actores con los que no trabajamos porque son de guetos distintos. Yo creo, primero, que vivimos en una ciudad en la que hay mucho teatro; si uno abre las páginas de un diario en junio o julio, comprueba que hay mucho teatro, levantás una baldosa y todos son actores, todos actúan, hay miles de escuelas de teatro, etc. etc. Hay muchos espacios teatrales, diversos, de distintas formas. Y segundo, yo creo también que juega un rol muy importante la cultura estatal, porque son los que manejan las tendencias que tienen predominio sobre otras, aunque surgen paralelamente tendencias individuales, que a veces crecen y a veces no llegan a crecer a menos que, como en el caso de Teatro Abierto, sea un gran movimiento y deje secuelas maravillosas. Digo 'secuelas' no porque se haya tratado de algo enfermo, sino porque quedaron autores, actores, gente que después conformó una nueva manera de hacer el teatro recuperando un discurso. Después se acabó el enemigo, se acabó el

objetivo y se acabó el discurso. Eso empezó a patinar. Hay determinados hacedores de la cultura oficial que le dan predominio a determinadas estéticas, porque están enamorados de esas estéticas, y no todos coincidimos. Esa parecería ser que es la movida cultural de Buenos Aires y no es verdad. Hay muchas otras que a veces no tienen el espacio, porque esos espacios están copados por esas estéticas mimadas por la cultura oficial. Lo que yo más rechazo es el predominio que se le da—no digo que no se deba hacer—a toda tendencia foránea. Yo necesito que el público se reconozca en los signos que los artistas y los teatristas hacemos. Necesito que se hable de las cosas que nos pasan, necesito que recuperemos, que protejamos y cuidemos nuestra propia identidad, nuestra propia cultura y nuestra historia. Estar todo el tiempo haciendo Miller—Miller es sin duda un capo—o estar todo el tiempo haciendo Tennessee Williams, llega un momento en que uno se pregunta cuándo hacemos Florencio Sánchez, cuándo una programación oficial nos muestra una verdadera intención de armar un repertorio nacional y no poner aquella obra para cubrir el espacio o la cuota del teatro nacional. Se trata de darle un espacio a la creatividad de los artistas en la búsqueda y el buceo de nuestro teatro. Eso yo lo veo totalmente decadente, porque la cultura oficial se babea con autores nuevos que están en una tendencia europeísta, como en una post-guerra, una cosa rara, muy intelectual, demasiado hermética.

Gustavo: *¿Vos hacés docencia también?*

Claudio: Poca. Igual la disfruto cuando la hago, pero fundamentalmente cuando la hago, hago sobre todo Comedia del Arte.

Gustavo: *¿Cuándo entran en el proyecto los llamados técnicos, es decir, el vestuarista, el iluminador, etc.? En tu grupo me queda claro que están allí desde un comienzo. ¿Qué pasa cuando estás en un proyecto con productor?*

Claudio: También desde el comienzo. Yo a la música, al vestuario, a la escenografía y a la iluminación—aunque menos—no le veo ningún rol técnico. El vestuario, la escenografía y la música son roles absolutamente artísticos; aunque muy comprometidos técnicamente, yo necesito que el músico esté desde el primer día en que hacemos trabajo

de mesa, necesito que el vestuario también se plantee desde el comienzo, porque todo condiciona. A mí, la ropa que me dan para que haga el personaje me condiciona en muchos sentidos y no es lo mismo que el vestuarista me vea cuando el personaje está terminado y no tenga espacio para proponer.

Gustavo: *La promoción del espectáculo, ¿te interesa, te involucra, la descuidás?*

Claudio: Son los medios que nos proponen, es el sistema en el que vivimos; hay que competir comercialmente con nuestros productos, y por eso hay que encontrar una manera de promocionar—una estética, una forma—que muestre el contenido, que se vea. En el caso de La Banda de la Risa hay una persona que es actriz dentro del grupo, que es la productora ejecutiva, y ella es la que trata de los subsidios, el dinero y las maneras de promocionar los espectáculos. En el caso del teatro comercial, generalmente quedás expuesto a las ideas del productor que, aunque uno tiene a veces incidencia, el que tiene la plata es el que tiene más poder de decisión.

Gustavo: *¿Cómo juega la crítica teatral? ¿Te impacta?*

Claudio: No. Cuando yo trabajo los espectáculos, no tengo en cuenta lo que la crítica teatral va a opinar.

Gustavo: *¿Y de lo que ya opinó antes respecto de otros proyectos tuyos?*

Claudio: No, tampoco. No me interesa mucho. Como decíamos antes, me preocupa mucho lo que piensa el espectador que es para quien yo trabajo; no trabajo para mi placer, trabajo para el placer de los espectadores. En la medida en que el espectador disfrute, yo voy a estar feliz de haber cumplido mi objetivo. No trabajo para el crítico teatral. Pero me sorprende mucho el trabajo de la crítica teatral. Hay un lugar que lo respeto mucho y un lugar en que lo desprecio mucho. Respeto cuando siento que el crítico respeta el trabajo del actor y del teatrista, y desprecio cuando el crítico se pone por encima de lo que critica.Este es un tema eterno. Habría que buscar una manera de convivencia. El crítico podría tomarse el trabajo de venir a los ensayos, que los teatristas le permitan que vea. Debería informarse de los procesos que los

espectáculos viven a lo largo de su creación. Debería estar imbuido en sí mismo de las personas de las que después va a hablar y no esa sencillez que tienen de ir un día, verlo todo en un ratito y saberlo todo, con la soberbia con la que después se expresa, donde a veces se trasluce un montón de errores. El caso de Jorge Dubatti es un caso que yo respeto muchísimo, porque es un hombre que ama el teatro y seguramente no ha querido ser actor y director; pero en cambio en otros se trasluce la necesidad frustrada de haber sido directores, entonces ellos miran al espectáculo como ellos lo hubieran dirigido y opinan por el espectador, lo que suponen que al espectador le hubiera gustado. ¿Qué pasa si el espectador no quería ver eso? ¿Qué pueden opinar? Creo que allí es donde se produce el desfazaje y me he tomado la libertad de tomar los trabajos críticos de algunos críticos y hacerles una nota crítica al trabajo y enviárselos para decirles: "mire, yo, de su trabajo, pienso esto. ¿Ud. piensa eso del mío? Yo pienso esto del suyo".Y les recomiendo también algunas cosas, como cuando ellos nos recomiendan cosas a nosotros. Vos viste que siempre dicen: "Deberían haber… tendrían que haber…". Tendrían que haber…. ¡nada! ¡Callate la boca! ¡Vos estás sentado en un escritorio y venís a opinar sobre unos tipos que hace cuatro meses que están transpirando el culo para hacer una obra de teatro! A algunos los he mandado a estudiar Filosofía y Letras, a algunos mediocres, claro.

Gustavo: *Se me olvidó hacerte una pregunta cuando estábamos hablando de los actores. Disculpá que te la haga ahora. Cuando dirigís actores, ¿tenés con ellos la misma relación que tenés dirigiendo actrices?*

Claudio: Sí. Está buena la pregunta. El tema es éste: en el género específico del clown y de la comedia, habría que hacer un pequeñísimo paréntesis respecto del humor. El hombre, en el clown, se destaca particularmente por un montón de circunstancias que ahora sería muy largo enumerarlas, pero que tienen que ver con el rol que cumple en la sociedad. El caso de verse patético puede ser cómico, una mujer, no. La mujer en la comedia, sobre todo en la Comedia del Arte, cuando aparece la mujer no se le ponía máscara porque había que mostrarla femenina. Eran las primeras apariciones de la mujer en el escenario, había que

mostrarla bella, linda. Aunque fueran muy buenas o burdas comediantes, nunca ridiculizaban el género femenino, en cambio, al hombre, sí. En general el hombre es el que tiene un camino, una mayor cantidad de recursos a la hora de actuar. En el caso de La Banda de la Risa no es así porque las actrices que componen el grupo están muy dotadas del humor; para mí un actor o una actriz, en ese sentido, es lo mismo. Pero en el caso de actores convocados para un proyecto, a veces a las actrices les falta un poquito de recursos. Obviamente hay excepciones. Te puedo nombrar diez cómicos argentinos de nuestra historia y una actriz cómica, como fue Niní Marshall y alguna otra como Cecilia Rossetto o Georgina Barbarrosa.

Gustavo: *En estos momentos, afortunadamente, se está revirtiendo este fenómeno, pero ¿a qué atribuís vos que, históricamente, haya habido más directores que directoras?*

Claudio: A lo mejor un poco por lo mismo de lo que hablamos antes: una cuestión cultural. Los líderes, en general, en todas las estructuras de esta sociedad, que no es matriarcal, son hombres. Quizá hemos construido para que un hombre nos lidere y no una mujer, que un hombre nos dirija o nos guíe. También tiene que a la hora de ser mujeres, directoras, resultan fálicas, no en el sentido sexual, sino como que ocupan el lugar del hombre, el falo, el cetro. Eso distorsiona su continuidad a nivel de la dirección. Supongo, no me lo he preguntado antes.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre has deseado que te hicieran como director y nunca te la han hecho?*

Claudio: Este ha sido un cuestionario muy completo, con puntos muy específicos donde me pude explayar sobre lo que más conozco, que es el escenario.

Gustavo: *Hablando del escenario, ¿te gusta mucho trabajar con el escenario a la italiana o prefieres explorar, experimentar con otros diseños?*

Claudio: Me gusta mucho el teatro a la italiana y me gusta mucho el anfiteatro. Quizá el anfiteatro es uno de los espacios que más disfruto, eso de estar debajo del público. Tengo una visión del teatro como si

fuera un templo, como si el mensaje fuera superior, como que el actor es un sacerdote que lo trasmite, como en un culto. El hecho de que el actor esté por encima de los niveles del público nos sitúa como con una especie de soberbia. En cambio, el hecho de estar por debajo del público, que el público te mire de arriba—con lo que no solamente tiene una visión mejor del espacio escénico porque ve el piso—nos pone además en condición de servidor, eso me gusta más. Me gusta el teatro clásico, no me gustan los espacios modernos. Porque como me gusta transgredirlos, a un espacio moderno no lo puedo transgredir, ya está transgredido. En cambio, me gusta treparme de un telón, romper un telón o caerme en una butaca. Eso me da más placer. Un payaso que se para solito en medio del escenario del Teatro Colón tiene un sentido filosófico. Un payaso, en un espacio moderno, no lo es tanto.

Gustavo: *Claudio, te agradezco muchísimo esta entrevista, fue realmente muy interesante conocerte y escucharte. Espero no haberte importunado en el día de tu cumpleaños y te deseo que pases un día especial.*

Chile

Gustavo Geirola

ENTREVISTA A RODRIGO PEREZ

Realizada en el Centro Cultural Matucama, Santiago, el 5 de julio de 2004, de 18:35 a 19:45

Actor y director de teatro. Se formó como psicólogo en la Universidad de Chile. En lo teatral, se formó tanto en Chile, en el Club de Teatro, como en el extranjero. Trabajó como actor con Ramón Griffero en Teatro Fin de Siglo. Asimismo, trabajó con Alfredo Castro en el grupo de teatro La Memoria. Participa de muchos proyectos de teatro independiente. Actualmente, es Profesor de Actuación en la Universidad de Chile, en el Club de Teatro y en la Universidad Católica. Entre sus últimos trabajos como director figuran *Fedra* de Racine, *Madame de Sade* de Yukio Mishima, *Fantasmas Borrachos* de Juan Radrigán, para el Teatro Nacional Chileno, y *Las Brutas* de Juan Radrigán, para el Centro Nacional de Arte Dramático de Normandie, Francia.

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

Rodrigo: Desde la actuación, que es el camino más o menos habitual en este país. Después de la formación de actor lo corriente es que desde allí uno pasa a la dirección sin mayor formación, porque no existe. Ahora recién empieza a haber algún tipo de magíster en dirección teatral, pero sólo desde hace un par de años. Mi camino hacia la dirección fue desde la actuación; yo tuve una beca a la República Federal Alemana en el 88, y una vez que tienes estas becas, asistes a montajes y, en la medida en que el director te lo permita, oficias como asistente de dirección. En eso estuve un año y paralelamente trabajaba como actor. Ahí está la formación y lo otro es la práctica propiamente tal. El camino es ése.Yo tengo una formación anterior, previa como psicólogo. Siempre me dicen "¡oh, cómo te debe servir!". No sé si sirve o no sirve; es parte de la biografía nomás. No es que yo aplique un mecanismo psicológico cuando trabajo en el teatro.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primer proyecto de dirección, cuándo fue y cómo te lo planteaste?*

Rodrigo: El primero primerísimo fue un trabajo cuando yo era alumno y había una profesora mía de expresión corporal, aquí en Chile,

que era bailarina. Ella tenía un grupo como de danza teatro y tenía la intención de hacer un espectáculo de danza teatro. Yo nunca le había pegado a la danza, nunca he sido bueno para eso; ella tenía la idea de hacer *A puerta cerrada*, de Sartre. Entonces hubo que rearmar ese trabajo en términos dramatúrgicos y, finalmente, lo dirigí yo, que era muy joven, era alumno de segundo año. Ella era mi profesora, una gran bailarina y muy famosa en este país; fue así como una suerte para mí, que ni siquiera pensaba en el tema de la dirección, estaba preocupado en formarme como actor en ese momento. Igual era un poco mayor que mis compañeros porque yo ya traía una carrera en el cuerpo. Eso fue el primero primero y fue—por decirlo de algún modo—por encargo. El segundo fue también un poco por encargo. Hay un poeta que se llama José María Memet, que vive, es chileno y es muy bueno, y él quería poner en escena unos textos de él, muy raros, poesía y poesía con todas las de la ley, con nada de teatralidad. El era novio de una compañera del curso mío de actuación, entonces a través de ella armé un grupo y pusimos en escena eso, que también fue un poco por encargo. Después ya pasado el tiempo empecé—a la vuelta de Alemania—a trabajar en proyectos un poco más personales que tenían que ver con obras y espectáculos que a mí me interesaba hacer. Lo primero independiente fue una cosa que se llamó *El vicio absurdo*, un monólogo que escribió un muchacho joven súper-talentoso sobre Virginia Wolf, era un monólogo para una mujer. Yo creo que allí tuve mucha suerte porque ese primer proyecto independiente lo hizo una de las actrices más famosas en este país; se entregó a mí para que la dirigiera, y de allí partió todo.

Gustavo: *¿Cuáles fueron tus objetivos como director en esos primeros proyectos?*

Rodrigo: Yo tenía una cosa que uno podría, después, con los años, llamar estilo; yo prefiero llamarlo 'caligrafía', una letra, que tenía mucho que ver, por un lado, con la emotividad, un teatro tremenda y profundamente emotivo. Era como un placer medio perverso en el sentido que a mí me gustaba mucho que la gente llorara a gritos en los espectáculos míos. Y, por otra parte, un cuidado en términos de la

plástica, de la visualidad. Era todo de un gran orden, porque yo tenía la sensación de que, de alguna manera, la lectura de la palabra, la escucha de la palabra requería de un soporte, de una limpieza tremenda, para que la palabra fuera escuchada. Allí estaba el acento en mi propuesta, en la palabra, sostenida en una visualidad limpísima, como de coordenadas, casi como con mapa en el suelo para saber por dónde transitar.

Gustavo: *Teniendo en cuenta tu trayectoria, ¿cómo definirías hoy el rol del director, cuáles son hoy tus objetivos, han cambiado mucho desde aquellos primeros proyectos?*

Rodrigo: Mis objetivos personales han cambiado. Tiene que ver con una cosa mucho más concretamente política; tiene que ver con la denuncia. Anteriormente el punto de partida era el dolor y algo pasó, en que ahora el punto de partida es la rabia más que el dolor. Es rabia con el entorno inmediato, digamos, esta ciudad, este país, y el entorno más grande, o sea Latinoamérica y el mundo en general. Creo que mi pasado por Alemania también marcó bastante eso y sobre todo conocer personalmente a Müller. Müller tuvo que ver un poco con ese cuento. La cosa bien políticamente comprometida, independientemente del contenido de la obra; siempre hay un contenido que aparece tremendamente ligado a lo político, pero esos contenidos no necesariamente son los contenidos del texto, puede que tenga que ver con la obra elegida. Me explico con un ejemplo: en un momento en que eran las últimas elecciones presidenciales en este país, la vacuidad del discurso, el vacío del discurso, de lo político, era impresionante. Por un lado decían prácticamente lo mismo, no había diferencia y el discurso era vacío. Entonces, a propósito de ese análisis, bastante grande, yo me planteo recuperar la importancia del discurso. Por lo tanto planteo que en el teatro el discurso no es equívoco, es unívoco. Por lo tanto, en el teatro sí ocurre que lo que se dice es, así es la vida. Todo esto a partir de una elección presidencial, así de concreto. Y decido montar en ese momento la *Fedra* de Racine, que además es una tragedia—el tema trágico que a mí me fascina, en el sentido que en esa obra la palabra hace que la tragedia ocurra, en el momento en que se nombra, se desencadena

la tragedia. Además está en verso, hay una estructura lingüística tremendamente significante en su forma—la estructura significa por sí misma. Yo planteo eso como tremendamente político y no estoy hablando de ninguna contingencia, estoy hablando del discurso.

Gustavo: *¿Qué experiencia básica o saberes debe tener, según tu perspectiva, un buen director?*

Rodrigo: Creo que hay que ser bueno para las matemáticas, más allá de sumar y restar, sino en términos de tener un ojo matemático, en el sentido de la composición y allí estoy hablando de lo visual. Hay que tener una relación profunda y sensible con la palabra, ser capaz de escuchar y que la palabra emocione, que el discurso emocione, y algún tipo ya no de conocimiento, pero sí de sensibilidad con respecto a la música. Yo no escucho música, es una cosa muy rara que me pasa. No escucho, pero sí en términos de los ritmos, porque si tú diriges desde el ritmo, por ejemplo, a mí me parece—y en la experiencia que yo he tenido—que uno no necesita mayores explicaciones para los actores, porque encuentran la emoción en función de la ejecución de un ritmo particular. Todo ese trabajo de meses se soluciona leyendo con el ritmo que corresponde, que puede ir variando, pero la búsqueda de la interioridad parte de la palabra, y la palabra articulada con la otra, no la palabra aislada, no solamente el contenido de la palabra, sino la palabra como una estructura musical que avanza.

Gustavo: *¿Cuál fue desde tu perspectiva tu mejor puesta, no como éxito de público sino en relación a los desafíos que tuviste que enfrentar y las soluciones que fuiste capaz de proveer?*

Rodrigo: Hay varios montajes que me han gustado mucho. Me gustó mucho una obra que hice en el Teatro Nacional Chileno, que era de una ingenuidad terrorífica, era *La zapatera prodigiosa*, de Lorca. Muy extraño, porque allí la palabra habló, estuvo acompañado de muy buen diseño etc. y colaboraba el ritmo, era un diseño con ritmo, con pulso. A mí me lo plantearon como proyecto, como teatro escolar, entonces no había ninguna presión de nada, no por menospreciar el teatro escolar, pero era algo realmente muy bonito. Y la última obra que hice, anterior a

la que estoy haciendo ahora, que inauguró de alguna manera la rabia, que se llamó *Provincia señalada (una velada patriótica)*, y fue un trabajo muy extraño, porque yo partí por primera vez en mi vida—a mí que tanto me gusta el texto—partí con los actores convocados que eran seis y no había texto. Teníamos muchos libros y documentos en los que habían testimonios de torturadores en la dictadura de Pinochet, de torturadores pero no de torturados. Se fue articulando un espectáculo en que, por ejemplo, la mitad era horrible, en términos estéticos era muy feo, aunque muy gracioso, con mucha música—terminaron cantando mucho—y por eso se llamó 'velada patriótica'. Al principio no se llamaba así. Se cantaba mucha música folklórica; dentro de la estructura había veinte minutos aproximadamente de improvisación, siempre variaba un poco. Era la hora del té; estos torturadores tomaban té y ese momento era libre para los actores, hacían lo que quisieran y decían lo que quisieran. Y se logró, se logró una estructura que duraba más o menos veinte minutos y era impecable, nadie podía creer que eso fuera improvisado. Era siempre distinto, era súper bonito y muy violento, era una violencia insólita.

Gustavo: *¿Cuál fue desde tu perspectiva tu peor puesta, digamos, en la que crees que no lograste lo que te habías propuesto? Cuéntame si tienes una explicación para ello y, otra vez, me refiero a algo independientemente del éxito de taquilla.*

Rodrigo: En función siempre de las dificultades como director, yo creo que fue una obra por encargo, que fue en el teatro de la Universidad Católica. Aquí hay dos teatros oficiales, por decirlo de alguna manera, que llaman a directores; uno es el Teatro Nacional Chileno, que depende de la Universidad de Chile—allí donde hice *La zapatera prodigiosa* y otros montajes—y otro es el teatro de la Universidad Católica. Este último, por un problema de la Universidad, tiene que autofinanciarse. Entonces a mí se me dio la obra, y era la obra de un autor que yo admiro muchísimo, chileno, que es Juan Radrigán—es mi autor favorito y he montado muchas obras de él—pero para él fue también una obra por encargo, a él también se la encargaron. La obra se llamó *Digo siempre adiós y me quedo* y era sobre la vida del poeta chileno Vicente Huidobro. Fue un éxito de crítica y de público, con un espacio

escénico maravilloso, era una arena azul, inclinada, muy bonito, pero para mi gusto no tenía la densidad ni el nivel trágico que debería tener. Se me convirtió en un poquito comercial, aunque no logró llegar a eso.

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

Rodrigo: Creo que el teatro y la danza. Pero sobre todo el teatro, el ver teatro. Lo que pasa es que vengo de una familia no de artistas, mi padre era médico, y yo desde siempre vi teatro, teatro para grandes, no la obra infantil que se daba. Lo poco que se daba, yo lo vi siempre, vi todo, y de allí parte la fascinación. Después muy fundamentalmente el teatro alemán contemporáneo, me refiero a la puesta en escena, y la danza contemporánea por el tema del espacio, eso me gusta mucho.

Gustavo: *¿Qué directores constituyen para ti una referencia? ¿A quienes admiras a nivel internacional, nacional y a nivel regional latinoamericano?*

Rodrigo: Latinoamericanos conozco bastante pocos. Me gusta mucho el Periférico de Objetos, al menos por lo poco que he visto; de acá de Chile Alfredo Castro, sin lugar a dudas, que fue mi maestro—yo trabajo como actor con él; y también Ramón Griffero porque marca algo muy importante en mi carrera. Cuando yo empecé a estudiar, él volvió a Chile o había vuelto un poquito antes, pero él dio vuelta la mirada sobre el teatro, puso en jaque al teatro en el sentido de plantear directamente que el teatro es el arte de la puesta en escena, no otra cosa. Y eso a uno le dio vuelta la cabeza. De otros países me gusta mucho Christoph Marthaler, alemán; me gustaron también los tres espectáculos de Heiner Müller, que eran para morirse.

Gustavo: *¿Cómo te ubicas tú en el panorama chileno o cómo crees que la gente te ubica?*

Rodrigo: Un poco como hijo de Castro y Griffero.

Gustavo: *Tenía planeado entrevistar a Alfredo Castro, acordamos reunirnos esta semana para la entrevista, pero esta mañana me llamó para decirme que estaba filmando fuera de Santiago. Es una pena. Ya no creo que lo pueda entrevistar.*

Rodrigo: Yo vengo justo de filmar con él.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que te interesaría dirigir, que nunca dirigiste hasta ahora y que es como un sueño?*

Rodrigo: Ya no. Ahora las obras llegan en función del análisis de la contingencia. En algún momento tenía obras favoritas para dirigir, pero ya no. Es más importante el ojo puesto no hacia la obra sino puesto hacia fuera, hacia la sociedad en la que uno está metido. Y de ahí surge la obra que uno tiene que hacer.

Gustavo: *¿Escribes para el teatro también?*

Rodrigo: No, nada. *La provincia señalada*, ésa fue una escritura hecha ahí, pero no puedo decir que yo la haya escrito. Además tenía en ese momento un cabro de 20 años que escribía como los dioses y él lo armó. Y en lo que estoy haciendo ahora, también ha habido una reescritura, pero que estoy haciendo sobre la marcha, yo no soy capaz de sentarme a escribir un texto. Si es que llego a escribir algo, a modificar algo, a hacer una versión de algo, tiene que ver con la cara del actor, una vez que la cosa está en proceso. Es súper utilitaria la escritura; no tengo ninguna pasta para eso.

Gustavo: *Has dirigido* Fedra. *¿Has dirigido otros textos clásicos?*

Rodrigo: Sí, muchos. *Las troyanas*, *Medea.*

Gustavo: *¿Cómo abordas un texto clásico en relación, por ejemplo, a un texto de Radrigán?*

Rodrigo: Es la palabra. Para mi gusto, Radrigán es la nueva tragedia. Es espectacular, desde esa perspectiva, y yo lo armo así también, con la misma estructura de pensamiento. Es la palabra y la palabra que da cuenta no de un problema en particular—de la Fedra, de Medea o de quien sea—sino que da cuenta de la condición humana. Hay casi una despersonalización o una generalización de esa palabra: ella no está hablando de ella, está hablando del amor equivocado, por ejemplo. Son temas que finalmente uno los puede reducir al gran tema de la condición humana. Entonces mi aproximación es por la palabra que da cuenta de la condición humana.

Gustavo: *Yo no he visto puestas tuyas, pero me gustaría preguntarte si tiendes a una especie de actualización o modernización del clásico.*

Rodrigo: En lo visual, un poco sí. En la *Fedra* el texto estaba entero, era impecable. En lo visual, en cambio, había abrigos y otros elementos más modernos, pero eso era para ponerse a la moda, para que se vean más lindos y nada más.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión?*

Rodrigo: No, dirigido no. He actuado, he trabajado en esos medios como actor, lo que me permite montar, por ejemplo, esta obra que estoy dirigiendo ahora. Nada más que para eso. Todos los que hacen televisión en este país lo hacen para poder hacer teatro.

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

Rodrigo: Lo que más me gusta es el desentrañar las emociones que el actor tiene y desentrañar la comprensión por parte del actor, cuando de repente le brilla el ojo, y dice "¡ah, entendí!", la comprensión. Lo otro, que también tiene que ver con lo mismo, es la relación de lograr una comunidad ideológica—es uno de los pocos talentos que yo me reconozco. No que pensemos exactamente igual, pero que apuntemos al mismo tipo de rebelión como colectivo. Armar grupos que tienden a pensar con una perspectiva más o menos similar. Eso a mí me gusta mucho. Lo que más me carga es la soledad, que es absoluta, que se grafica muy bien cuando uno empieza a ensayar en el teatro. Hay un momento clave en que los actores a uno dejan de verlo. En este montaje que estoy haciendo ahora, que tengo 37 personas arriba del escenario—primera vez en mi vida, aunque siete son músicos—me pasa con mucho más fuerza, especialmente en esta sala que es enorme. Entonces yo estoy sentado solo y uno entra al camarín y hay un mundo allí que ya tiene sus lenguajes, sus códigos particulares, y uno no está ahí—y de veras, no está ahí. No tengo lugar en el camarín. Ese grado de soledad es muy terrorífico. Además uno trabaja—al trabajar como trabajo yo—desde el displacer, porque en la actuación es puro placer, independientemente de lo que uno esté haciendo. En la dirección es displacer el motor de la creación. Además de estar con displacer, estás solo. Es mucho.

Gustavo: *¿Crees que ya tienes un público, gente que te sigue, que viene a ver tus obras?*

Rodrigo: Sí, te da una carta de confianza. Cuando se me ha acercado gente en el supermercado, me digo que es por la televisión, pero luego me dicen que es por tal o cual obra. Eso me emociona.

Gustavo: *¿Qué crees que espera ese espectador?*

Rodrigo: A esta altura, un trabajo súper limpio, independientemente de que me he ido ensuciando mucho en los últimos años, hay mucha más violencia, etc. Las cosas ya no son tan lindas. Creo que el público espera eso, espera conmoverse. Y algún tipo de reflexión. Espero que esperen eso.

Gustavo: *¿Cuándo diriges, cuando preparas un espectáculo, la figura del espectador te preocupa, funciona como un polo de tensión? Quiero decir, si la puesta se organiza según cierto perfil del espectador.*

Rodrigo: No. Salvo el tema de la comprensión, la claridad del discurso. Allí sí. Siempre uso una cosa que es muy peyorativa, siempre digo "hacerlo pa'tonto". La comprensión es importante, independientemente de lo hermético que pudiera llegar a ser algún trabajo. Pero dentro de ese hermetismo, que haya comprensión de algo. Ésa es la preocupación.

Gustavo: *Desde la antigüedad, desde Lope de Vega, venimos usando una serie de palabras para definir el efecto buscado por una pieza teatral. ¿Buscas entretener, divertir, impactar, instruir, iluminar, alienar, no sé, las que quieras agregar?*

Rodrigo: Agregaría reflexionar, eso es lo que me interesa, la reflexión. El teatro como un espacio de reflexión social.

Gustavo: *¿Has viajado con alguna de tus obras a algún festival, a un público extranjero?*

Rodrigo: Sí, pero no fui yo, fueron mis actores solos, con *Cuarteto*, de Müller, donde actuaba Alfredo Castro, la primera vez que yo lo dirigía.

Gustavo: *¿Hiciste algunos cambios? ¿Había diferencias entre la puesta de aquí y la que fue al festival?*

Rodrigo: He trabajado mucho como actor afuera; como director, no. Como comentario, me dicen que soy demasiado europeo, que no hay nada de folclor. No les intereso.

Gustavo: *¿Has viajado a provincia?*

Rodrigo: ¿En Chile? La experiencia es maravillosa.

Gustavo: *Cuando llegas y tienes una sala que no es como la original, ¿cómo te arreglas? ¿Te adaptas, tienes muchas exigencias para viajar?*

Rodrigo: No, ninguna. Exigencias mínimas. El tema de la iluminación a mí me preocupaba bastante. Los espacios míos, una de mis características, es que son súper despejados, entonces es fácil llevar una obra.

Gustavo: *¿Has dirigido la misma obra en distintos momentos de tu carrera, con bastante tiempo de por medio?*

Rodrigo: Sí, una vez. Fue muy bonito. Fue un trabajo académico, primero, y luego un trabajo profesional, con ocho o diez años de intermedio. Era *Madame de Sade*, de Mishima.

Gustavo: *¿Tuviste una aproximación diferente en cada caso?*

Rodrigo: Lo que pasa es que la aproximación que yo tengo a las obras depende de quién las hable, de quién las diga. Lo primero que hago es leerla, cuando hay texto, y escuchar. Y en función de la personalidad de quien la está leyendo, allí se arma.

Gustavo: *¿Cuáles son a tu criterio las etapas de producción del espectáculo? ¿Tienes ya alguna metodología, por ejemplo, las primeras semanas hacemos esto, luego lo otro…?*

Rodrigo: Soy súper ordenado, pero el orden me va surgiendo allí. Yo no tengo nada preparado. Me pongo metas, soy muy rápido: primera semana, primer acto. O digo, una semana leo. Y llego al ensayo de esa semana, y no sé cómo es el primer acto. Lo hago ahí. Es un trabajo súper vivo, en el sentido de que no hay planificación. Lo que intento hacer es, primero que nada, crear una estructura por donde el actor pueda transitar, porque—tengo yo la teoría—cuando uno es actor, uno dirige como le gustaría que lo dirigieran a uno. Uno dirige más por las fallas de uno que por otra cosa. Tengo la sensación que el actor tiene la

más grande libertad una vez que sabe lo que tiene que hacer, que sabe que en tal texto se sienta, en tal texto se para, que en tal texto agarra el vaso con agua, etc. Entonces lo primero que armo, muy rápido, es una estructura, con el texto en la mano. Eso es lo primero, para tener algo de qué agarrarme, y después modifico, a veces mucho, y crece y se vuelve libre. Pero lo primero es una estructura clara: "Entras por acá, llegas a este punto...". Tiene que haber un trabajo claro—y eso lo aprendí de Griffero—con el tema del espacio, en términos de las tensiones que los cuerpos en el espacio provocan. Entonces, esta misma escena que estamos teniendo nosotros dos, con el mismo texto, sería muy distinta si yo te estoy hablando sentado allá abajo en términos de la lectura que uno hace de afuera. Trato de armar rápidamente una estructura y después la paso mucho, la obra está lista con mucho tiempo antes en términos de la narración de principio a fin. Uno puede hacer pasadas muy rápidas. En algunas obras doy indicaciones, en otras no doy. Hago como directrices generales y otras muy específicas, como por ejemplo, que el brazo va con tal palabra y no con tal otra. Pero no esa cosa de horas de crítica, como "mira, yo creo que aquí el personaje siente...". No, aquí tú tienes que… ¿se entiende?

Gustavo: *Estoy pensando en el tema del presupuesto. Si trabajas así, ¿cómo calculas el presupuesto?*

Rodrigo: No lo calculo. No hay preocupación alguna por ese tema. Los actores cuando trabajan conmigo, trabajan por nada. Y literalmente, nada.

Gustavo: *¿Hay algún sindicato de actores?*

Rodrigo: Sí. Aquí hay unos fondos concursables, del Estado, FONDART, se llaman, que yo me he ganado tres veces. Y en esos casos, hay un ordenamiento de la plata que yo se lo entrego al diseñador, no a un productor. En esta obra que estoy haciendo ahora es la primera vez que trabajo con un productor, y no tengo idea de cuánta plata han gastado. Lo que sé es que los actores de televisión no ganan, por principio, nos organizamos de esa manera. La gente que es más joven y que no trabaja en televisión, han ganado $ 50.000 pesos mensuales.

Gustavo: *Has trabajado con instituciones oficiales y también en forma independiente. ¿Cuál es tu experiencia en las instituciones oficiales, sientes limitaciones, planteas ciertas condiciones?*

Rodrigo: De partida, las pocas posibilidades que hay en la elección de las obras. *La zapatera prodigiosa*, que hice en el Teatro Nacional, la escogí yo. Lo otro me lo dieron. Trabajé también en Francia, en la Comédie de Caen, en el Centro Dramático Nacional de Normandía, y allí yo propuse el texto, un texto de Radrigán. La gracia es la comodidad, uno no tiene frío, uno llega al teatro y le dicen "buenas tardes, ¿quiere un café?". Un agrado, pero no es más que eso. Uno debe sólo preocuparse de lo que va a ocurrir ahí, y no como aquí, que uno tiene que estar pendiente de todo. En esta obra que estamos trabajando se usan sillas, cada actor tenía como tarea traer cuatro sillas, todos están sin comedor en estos momentos en su casa.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del teatro pobre, a veces con el sentido de Grotowki, pero muchas veces con otro sentido, que no es el estético sino el económico. Este teatro económicamente pobre, que puede determinar una estética, ¿te parece una fatalidad, un desafío?*

Rodrigo: Es una realidad. Es lo que hay. Con esto uno trabaja. Quedan dos posibilidades: o seguir o retirarse. Y uno prefiere seguir. Es una realidad, no es ni bueno ni malo. Uno podría decir que exacerba la creatividad, y puede ser, pero es mejor pensar que eso es lo que hay, la realidad que nos tocó vivir.

Gustavo: *Yo trabajo en Estados Unidos y no te creas que la situación, al menos para el teatro hispano y fuera del circuito comercial, sea diferente. ¿Qué tenemos, dos sillas? Bueno, se trabaja con eso. ¿Has rechazado propuestas de dirección?*

Rodrigo: Sí.

Gustavo: *¿Te acuerdas por qué?*

Rodrigo: Porque no me gustaron los textos. Fueron propuestas que han venido de instituciones. En una propuesta para una muestra teatral europea no me interesaron los textos y lo mismo ocurrió para una muestra de teatro chileno.

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

Rodrigo: Sí. Y se las cumple absolutamente.

Gustavo: *El día del estreno, ¿vas al estreno?*

Rodrigo: Sí, por supuesto. No la veo, pero la escucho. Y voy a todas las funciones.

Gustavo: *¿Y vas haciendo notas?*

Rodrigo: No, jamás. Si pasa algo muy notorio, si se me ocurre algo, lo digo, pero no estoy con la libreta en el bolsillo, tengo que memorizar.

Gustavo: *¿Cómo llega la obra a tus manos? Hay casos, como en el de* La zapatera prodigiosa*, que aunque era por encargo, me dijiste, la elegiste tú.*

Rodrigo: Se me han sugerido otros textos, como éste que estoy haciendo ahora, una versión libre—y digo libre porque no me dieron los derechos y la estoy haciendo igual. Se trata de *Auge y caída de la ciudad de Mahagony*, la ópera de Weil-Brecht. Escuché en un examen de canto de unos alumnos de teatro, una canción y supe que era una ópera—sabía eso de antes—y la emoción que a mí me provocó la música, tiene que ver—me dije—con lo sublime y por lo tanto es súper político, porque tiene que ver con el gozo, ya que en esta sociedad no hay gozo sino satisfacciones. Y entonces me dije: "ya, voy a hacerla",[2] y vine acá, les dije "quiero el teatro para hacerla" y ellos se pusieron felices. Y el protagonista-productor también quería hacerla y además él canta como los dioses. Me dijo: "yo te hago la producción". Hablamos del dinero, decidimos que se estrenaba en julio, y después de todo eso, la leí (*Risas.*).

Gustavo: *Has trabajado con autores vivos. ¿Te interesa la presencia del dramaturgo en los ensayos?*

Rodrigo: No he trabajado tanto con dramaturgos vivos, con Juan Radrigán; él sí me encanta porque se sienta al lado mío y llora, algo que hace desde los ensayos, entonces es muy estimulante. También trabajé con Galimieri y eso no fue tan agradable. He trabajado textos de Marco Antonio de la Parra, que también está vivo pero nunca apareció en los ensayos. Para mí el autor no es un tema.

[2] Se estrenó con el título de *Provincia Kapital*.

Gustavo: *Te voy a hacer una pregunta que ya, en parte, me has contestado, pero te la hago por la posibilidad de que quieras agregar algo. Me dijiste que en una puesta te preocupa la limpieza. ¿Qué otro aspecto te interesa?*

Rodrigo: La comprensión del texto, si es que hay, la comprensión con todas las letras; no sólo la anécdota. También me interesa la conmoción en el sentido de la emoción, en función de lo que la obra es, no se trata de poner conmoción por poner conmoción; depende de lo que la obra sea en su origen.

Gustavo: *¿Respetas mucho el texto o te gusta cortar y cambiar cosas?*

Rodrigo: En este trabajo que estoy haciendo había que cambiar, porque no tenemos los derechos; aquí me entretuve mucho cortándole, me dieron una gran libertad y agregué texto, agregué también textos teóricos sobre el trabajo del actor, se convirtió en otra cosa. Corto, y soy muy rápido para cortar, no tengo pudor alguno.

Gustavo: *Cuando trabajas—como lo has hecho—con obras traducidas, ¿cuál es tu preocupación con la traducción?*

Rodrigo: Cuando he trabajado con obras traducidas, siempre tengo otro traductor, que coteja el original traducido; o sea que coteja el original y la traducción. He trabajado desde el francés, pero allí sin traductor, porque siento que con el Señor Gómez Grande, que es un señor bien importante que traduce toda la dramaturgia contemporánea, hay un vínculo porque él vino a la Muestra de Dramaturgia Europea, entonces yo le puedo escribir y me contesta. Él me da libertad absoluta para aproximarnos al lenguaje chileno: ésa es la preocupación, para que no sea una españolada. Del alemán la hago yo. En otras lenguas, siempre consulto.

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

Rodrigo: Escribo el texto. Es algo bien obsesivo porque puede que esté publicado. Lo escribo yo, lo paso, ése el gran trabajo, y hago los cortes allí antes de que los tengan los actores. Yo llego al ensayo con el texto cortado y lo leo ahí. Eso es lo único que hago.

Gustavo: *¿Trabajas todas las partes del texto con igual intensidad y dedicación o hay zonas por las que a veces sientes cierto desinterés y te alejas?*

Rodrigo: Lo que pasa es que yo siempre, por lo general, encuentro una frase o una idea que está contenida en una frase, que es la que a mí me dice "quiero hacer esta obra" y es una o dos frases en toda la obra, o un tema musical, como me pasó con este proyecto que estoy montando. No es que la obra tenga menos importancia, tiene la importancia para yo llegar a decir esa frase. La *Fedra* la hice—además de todo el discurso teórico que te dije a propósito de la discusión respecto a la vacuidad del discurso—porque quería que alguien dijera "me odiabas cada vez más, yo no te amaba menos". Por esa frase yo hice la obra. Hay que pegar el bombo y platillo para llegar a ella, pero todas las demás hacen que yo pueda llegar a decir eso.

Gustavo: *Son como un camino.*

Rodrigo: Claro.

Gustavo: *¿Les comunicas a los actores tu proyecto de puesta?*

Rodrigo: Sí, en esta puesta que estoy haciendo ahora—que es lo más cercano que tengo—el objetivo tenía que ver con aproximarnos a una emoción: el reclamo, porque es una obra anticapitalista. Eso es claro y simple, para tontos. Era, primero, hablar de eso, hacer una obra claramente anticapitalista. Segundo, hacer un homenaje al oficio del actor, ahí están los textos de Brecht metidos entremedio, y el placer de ver—que es una cosa muy rara en este país—a 37 personas en el escenario. Eso no ocurre en este país, todo es de 6, 4, 3. Tercero, era el nivel de lograr la emoción que yo había sentido cuando escuché la música en vivo, de aproximación a lo sublime por parte del espectador. Entonces nos vamos a dedicar a eso, por eso hacemos esa obra, son como principios.

Gustavo: *Como director, a veces me he enfrentado a lo que llamo "escenas problemáticas", aquéllas que no salen en el primer intento, que la dejo para después y a las que volvemos en otro momento. ¿Cómo enfrentas este tipo de escenas?*

Rodrigo: Con mucha angustia, porque tengo terror de que el actor se angustie. Entonces miento, digo "por allí va" (*Risas*). Es terrible. Una cosa te voy a decir, algo muy íntimo: la gran preocupación es que el

actor no sufra, que todo sea por un placer. Lo logro en alto porcentaje. Hay otros directores que trabajan exactamente por el lado contrario.

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

Rodrigo: Nunca jamás, si eso es lo terrible de terminar tarde una obra, porque uno puede decir cosas al infinito, siempre puede ir mejorando, pero hay un momento—que no sabría decirte cuándo ocurre, pero ocurre—que el actor sabe más que uno, porque está adentro. Sabe que a esta altura, si le digo, muy tarde, "esta escena va al fondo del escenario", el actor me dice: "oh, ¿por qué te complicas en llegar hasta allá?" Ahí me doy cuenta que hay que dejarla así.

Gustavo: *Esta pregunta no te la voy hacer porque ya la has respondido: para ti es más importante lo verbal que lo no verbal.*

Rodrigo: Yo creo que es muy difícil separar las dos cosas.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Rodrigo: Por cariño. En este proyecto que estoy montando, yo dije "quiero hacer esto" y todo aquel que me dijo "yo quiero estar", está. Y yo, casi sin haber estudiado el texto, dije "ok, no sé lo que vas a ser". Luego hablamos con el director musical—en esta obra trabajo por primera vez con un director musical porque se necesita—y entonces él vio sus registros, entonces dijo "éstos pueden hacer esto", allí se dio la repartija, porque hay un pueblo, que es el 80% de los que están arriba del escenario.

Gustavo: *Cuando trabajas en el teatro oficial, ¿haces audiciones?*

Rodrigo: No. Trabajo con amigos.

Gustavo: *¿Cuál o cómo es tu relación con un actor durante los ensayos de una obra?*

Rodrigo: Es de mucho respeto y cuidado y de mucho cariño, porque yo tengo la sensación que el actor es lo más desvalido que hay; es de una fragilidad insólita, además que está poniendo el cuerpo por uno. Es bien fácil decir de afuera lo que tienen que hacer cuando uno no pone un cuerpo, el cuerpo es el de ellos.

Gustavo: *¿Trabajas de la misma forma con actores y actrices?*

Rodrigo: Un tiempo me dio por hacer obras con mujeres, muchas, la *Madame de Sade*, que era puras mujeres y casi me volví loco; hubo una época en que las actrices me seducían mucho, será por el nivel de histeria que pueden alcanzar, en el buen sentido de la palabra, es decir, ser capaces de cambiar de estado de ánimo bruscamente, ese tipo de cosas.

Gustavo: *¿Hay alguna cualidad que tiene que tener el actor para que pueda trabajar con vos, sin la cual no podrías trabajar con él o ella?*

Rodrigo: Interioridad y algún nivel de dolor, es importante un contacto con el dolor.

Gustavo: *¿Con qué tipo de actor definitivamente no podrías trabajar?*

Rodrigo: Con egos demasiados importantes en que la figura personal sea más importante que la narración; ésa es una cualidad que tiene que tener el actor mío, que sea más importante narrar, que descubra la importancia de hacer la obra socialmente hablando.

Gustavo: *En América Latina ha habido todo un discurso, se ha escrito mucho sobre la creación colectiva. ¿Cómo ves la creación colectiva?*

Rodrigo: No creo que exista tan así; siempre hay alguien que corta el queque, el pastel; no tengo relación con eso, además que la creación colectiva en esta época en Chile—y hasta en mi época, cuando yo empecé—estaba ya caducando. Existe un grupo como La Troppa, por ejemplo, que es una creación colectiva, pero son marido, mujer y compadre, son tres y hacen todo, pero es distinto.

Gustavo: *¿Hay alguna escuela de formación actoral con la que te sientas más familiarizado, por ejemplo el método de Stanislavski? ¿Cómo se da eso en las escuelas de aquí? ¿Los actores vienen ya con un tipo especial de formación?*

Rodrigo: Ahora último un poco más, sí. No es la formación académica que uno conoce, que conocí yo en Latinoamérica; es la formación que dice tener relación directa, primero, con la narración y, segundo, con la contingencia, con la necesidad de revisitar los textos desde la contingencia en que uno está inserto.

Gustavo: *¿Qué rol tiene la disciplina en el proceso de trabajo?*

Rodrigo: Creo que la disciplina es un resultado, más que una premisa que uno ponga; si es que hay una comprensión de la importancia de lo que uno está haciendo, la disciplina sale sola, no es tema.

Gustavo: *Te quiero preguntar algo, ya no en relación directa con tu trabajo, sino relativo al teatro chileno. ¿Crees que en el teatro chileno actual, en este trabajo con los actores, en la selección y formación de elencos, hay discriminación racial, sexual, religiosa, política, de clase?*

Rodrigo: No, no hay, pero sí hubo antes. A nivel de la escuela, no tanto con los que no entran, sino dentro de los mismos grupos que se arman en las escuelas; a mí me ha tocado el caso de gente que desaparece habiendo sido muy superior a otros, porque no engancharon con el colectivo; y no engancharon con el colectivo de su generación porque eran pobres.

Gustavo: *¿Te consideras un director autocrático, democrático, autoritario, seductor? ¿Necesitas el consenso de los actores para dirigir?*

Rodrigo: Seductor. No necesito el consenso de ellos para dirigir.

Gustavo: *¿Cuáles serían para ti las condiciones ideales para dirigir?*

Rodrigo: Creo que las tengo; no se qué necesite. Cuando te digo que he trabajado en el teatro oficial, 'oficial' quiere decir con financiamiento, pero yo he hecho lo que he querido, en el sentido de que nadie me ha obligado hacer nada, salvo que me pusieron la obra, una obra que yo podría haber rechazado. Si no la rechacé es porque de alguna manera me sedujo. Esas condiciones en términos de la tranquilidad, de preocuparse solamente del hacer. Me pasó el fenómeno que yo fui a montar a Francia, tenía todo y tenía horario completo, porque acá uno ensaya en las noche, pero en Francia ensayaba de diez de la mañana a una de la tarde, de las tres a las seis, y en dos semanas tenía la obra hecha y tenia seis semanas para hacer la obra. No sabía qué hacer, inventaba training, los invitaba a comer afuera… (*Risas*)

Gustavo: *¿Has sentido alguna vez que en el proceso de una obra hay algo que parece amenazar la obra desde dentro?*

Rodrigo: Sí, hay gente con la que, de repente, uno se ha equivocado y, como se dice en Chile, atornilla para el otro lado. Me ha pasado, es súper peligroso.

Gustavo: *¿Cuándo y cómo dispones el número de ensayos para llegar al estreno?*

Rodrigo: Lo que pasa es que yo llego listo al estreno antes, entonces nunca planifico hasta el estreno, planifico por lo menos una semana antes. Y yo cumplo, pero tiene que ver con la estructura de la obra; la estructura de la obra la reparto en semanas y voy siempre recapitulando, o sea armo el primer acto, me dedico al primer acto, paso el primer acto; paso al segundo, hago la escena del segundo acto, paso el primer acto con las dos escenas del segundo, voy siempre constantemente recapitulando.

Gustavo: *¿Prefieres el formato tradicional de la sala italiana o te gusta innovar mucho en cuanto al espacio?*

Rodrigo: Nunca he hecho para otro lado que no sea el italiano, por unos problemas de los espacios en los que me ha tocado trabajar; nunca lo he hecho, pero me gustaría probar.

Gustavo: *¿Qué rol juega el cine, el video, la televisión en tus proyectos?*

Rodrigo: Yo no veo cine, porque me da envidia, porque encuentro que el tema de la verosimilitud está ganado desde el cine; nos ganaron, por lo tanto está la necesidad de buscar otra verosimilitud y ésa es la gran búsqueda de la particularidad del teatro.

Gustavo: *En el trabajo con el actor en los ensayos, ¿empiezas con algún tipo de adiestramiento especial?*

Rodrigo: En este trabajo que estoy haciendo ahora en particular y también en el anterior, hay una actriz cantante con la que yo estoy trabajando desde hace dos proyectos, allí hay un entrenamiento vocal. Generalmente, el mayor adiestramiento ocurre cuando en los primeros ensayos, las primeras semanas de ensayos en que la obra ya más o menos está montada, yo vuelvo a leer la obra con el texto, vuelvo a leer la obra siempre, constantemente, y los actores disponen de 20 minutos para

hacer lo que quieran, físico o vocal, pero no hay una cosa metódica, metodológica.

Gustavo: *Cuando ensayas, ¿subes mucho al escenario, trabajas desde afuera?*

Rodrigo: Como loco, corro por la sala, no tengo puesto, no tengo mesa, en la sala voy para todos lados, corro, me siento, escucho, me suelto, corro, los muevo, los tomo y los pongo acá, etc.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección?*

Rodrigo: No, he trabajado, pero más que yo necesite un asistente, es gente que quiere una formación, y que me piden trabajar conmigo. Yo no tengo problema con eso.

Gustavo: *¿En qué momento del proceso incorporas al escenógrafo, al vestuarista, al iluminador, etc.?*

Rodrigo: Desde la primera lectura; después se desaparecen un rato, pero están desde siempre, y eso les llamó mucho la atención en Francia, porque desde el primer día pedí que estuvieran todos, y las actrices les leyeron a todo el equipo, tramoyas incluidos, la obra. Las cosas que se van ocupando van surgiendo de la escena misma, por eso es importante que estén. A mí se me ocurre sobre la marcha que acá debería tomar un taza de té, entonces al día siguiente ya está la taza de té, y esa taza ya tiene que estar; puede que sea taza azul o taza roja, por obra del diseñador. Por eso es la importancia de que él esté allí presente, porque los elementos van surgiendo ahí, yo no uso nada que no sea necesario. Si hay que tomar té, se toma té, pero sólo si hay que tomar té, si no, no.

Gustavo: *¿Te ocupas de la promoción?*

Rodrigo: No hago nada, y así también me va, pésimo.

Gustavo: *¿Eres un director de fácil acceso para la crítica, para los críticos? Me refiero a si te entienden, si entienden tus propuestas.*

Rodrigo: Es que es muy delicado el tema de la crítica—no delicado porque vaya a pasar algo, sino porque prácticamente no hay critica; hay comentarios de teatro, que a veces a la gente le gusta. Hablan de una generación de gente y a mí me nombran…

Gustavo: *¿Qué esperas de la crítica periodística?*

Rodrigo: No espero nada, a esta altura. Tal vez una función formativa y de lectura de la obra de uno en un contexto, y en un contexto que no es inmediato, sino un contexto de una gran creación de la obra completa que uno hace, porque esta obra que ahora estoy dirigiendo se relaciona con la obra mía anterior y así sucesivamente. Entonces esperaría que se hicieran cargo de eso y no solamente conmigo, sino con todos los directores porque la obra es una gran obra. Acá simplemente se habla de la parcelita que es ese espectáculo particular. Nunca se plantean para donde uno va, qué vueltas se ha dado uno, etc.

Gustavo: *¿Consideras que ya tienes un estilo, una marca personal? ¿Ha señalado algo de eso la crítica?*

Rodrigo: Antes, sí, pero desde la penúltima puesta cambié, desde cuatro obras atrás en realidad. "Una estética muy depurada", dicen, que yo encuentro que es una lata, pero eso dicen. Me da un poco de vergüenza.

Gustavo: *¿Como enfrentas las críticas adversas? ¿Las lees?*

Rodrigo: Me da una pena terrible, particularmente por los actores, porque esta cosa mía paternalista que a mí me surge del cuidado de ellos, me duele cuando los tratan mal a ellos, pero eso, no más que eso.

Gustavo: *¿Hay alguna crítica académica en Chile?*

Rodrigo: No.

Gustavo: *¿Estás familiarizado con algunos debates teóricos en el campo del teatro? Por ejemplo, en los años setenta, Buenaventura y Santiago García se engancharon con la lingüística, con el estructuralismo y la semiótica y todos los teatreros leían esas cosas.*

Rodrigo: Leo mucho, leo actas de semiología, leo psicoanálisis, que no sirve para nada pero me entretiene mucho. Leo además porque tengo la responsabilidad ya que soy académico de la Universidad de Chile. Allí hay un trabajo teórico contundente que se queda en eso, en el placer de conocer eso, pero al minuto de estar delante del grupo, es lo que a uno le sale nomás.

Gustavo: *¿Crees que en estos momentos hay alguna estética teatral latinoamericana? ¿Crees que hay alguna tendencia que se da tanto en Buenos Aires, como en Chile o en Perú?*

Rodrigo: Por una parte, tengo pocos antecedentes; pero también yo creo, mirando aquí al interior, que uno es capaz de conocer generaciones nuevas. No sabría describirte cuál es esa estética, pero cuando empiezan a destacarse, se empiezan a particularizar. Hay tantas estéticas como grupos o directores hay, y me cuesta mucho encontrar un hilo común. De pronto tienen que ver los hilos comunes con alguna moda en el tipo de texto a trabajar, texto clásico, un período, texto contemporáneo, texto escrito por los mismos colectivos, pero más por ese lado que por una estética.

Gustavo: *Aunque se está revirtiendo esta tendencia, en muchos de nuestros países hay más directores que directoras. ¿Pasa eso también en Chile? ¿Por qué crees que pasa eso?*

Rodrigo: Aquí también pasa eso. Creo que porque las mujeres son muy buenas actrices, entonces ¿para qué van a dirigir?

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que alguna vez deseaste que alguien te hiciera y no te hicieron nunca?*

Rodrigo: Sí, pero no tiene que ver con el teatro (*Risas*).

Gustavo: *Gracias, Rodrigo. Te agradezco mucho que me hayas dado esta entrevista y que hayas viajado hoy para estar aquí conmigo.*

ENTREVISTA A RAMON GRIFFERO

Realizada en Hotel Neruda, Santiago,
el 6 de julio de 2004, de 18:45 a 20:30

Director, dramaturgo, profesor y maestro de teatro, nacido en Santiago de Chile. Su infancia y adolescencia transcurre en Washington D.C. y en Chile. En 1971 ingresa a la Escuela de Sociología de la Universidad de Chile, pero en 1973, a raíz del golpe de estado del General Pinochet, se cierra la escuela de sociología y se traslada, con una beca, a la Universidad de Essex, Inglaterra. Viaja luego por la India y estudia en Sri Lanka, donde se gradúa de Bachelor en Artes. Estudia cine en Bruselas y saca su licenciatura en teatro en la Universidad de Lovaina, donde también dirigirá muchos proyectos. Regresa a Chile en 1982 y funda el Teatro Fin de Siglo, que se convierte en un espacio de resistencia. Allí estrena su trilogía, que incluye la ya famosa *Cinema Utoppia*. Ha formado a muchos artistas chilenos, como profesor en varias universidades de su país. Ha publicado obras y ha participado en muchos festivales internacionales, ganando numerosos premios. En 1999 gana el Premio Loth, en El Cairo, Egipto, por sus contribuciones al desarrollo del teatro contemporáneo mundial. Ha sido también presidente del jurado de Dramaturgia Nacional.

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

Ramón: Empecé estudiando sociología en Chile, pero con el golpe de estado me voy al exilio. En el exilio empecé a estudiar sociología y cultura, tenía muchas más ganas de generar y de crear arte, y de allí paso a estudiar cine. De cine paso a estudiar teatro en Lovaina, porque aprovechando el exilio dedico todo ese tiempo a estudiar. Al hacer la primera obra, todo fue una mezcla entre cine y teatro. Empecé a escribir una obra, en realidad yo comienzo como dramaturgo, yo soy un dramaturgo que tiene idea escénica; busco directores y no encuentro, o los que encuentro consideran que la obra escrita no es teatro en ese momento.Llego a la dirección escénica como un acto político nada más, y tenía interés de mostrar y de hablar de mis años de exiliado, de hablar sobre lo que me había pasado a mí, lo que le había pasado a mi país, le había pasado al territorio. Y decido, después que estreno allá, que esa

obra la tengo que mostrar en Chile. Entonces llego como un acto político, llego como un acto de resistencia y el teatro era la herramienta más a mano, en el sentido de su difusión. Bajo la dictadura no se podía hacer cine, no se podía escribir, etc. Entonces allí empezamos con otra gente a abrir un espacio para presentar las primeras obras. Llego a la dirección primero como un acto político pero no queriendo dirigir, porque también cuando llega la obra de teatro acá se la presenté a todo el mundo y ellos decían "no, es muy arriesgado, vuélvete, cómo vas a hacer esta obra acá, ¿querés que te maten?", etc. Luego, en segundo lugar, yo llego a la dirección para demostrar que las obras eran escénicas. Yo les voy a demostrar que estas obras son obras de teatro. Y desde entonces ya me quedé en la dirección.

Gustavo: *¿Habías experimentado algunas prácticas de actuación y dirección antes de estas primeras puestas?*

Ramón: Yo parto de la universidad y hago estudios teatrales en Lovaina. Entonces en la universidad hago mi primera práctica.

Gustavo: *Es que entendí que estabas estudiando sociología y cultura, no específicamente teatro.*

Ramón: Empecé con sociología, de ahí me fui al cine y de allí al teatro.

Gustavo: *En ese momento, según dices, tu objetivo era mostrar o demostrar que esas obras eran escénicas. Después de todo tu proceso y de toda tu carrera, hoy ¿cuáles son tus objetivos como director?*

Ramón: Mis objetivos están siempre ligados a lo que escribí en el primer manifiesto—uno que escribí aquí en Chile—en el que se trataba siempre de no representar como ellos representan ni hablar como ellos hablan. 'Ellos' en un momento puede ser la dictadura, en otro momento es lo mediático, se trata de buscar un lenguaje para interpretar las sensaciones y emociones.

Gustavo: *¿Cómo defines el rol del director desde tu práctica?*

Ramón: Yo desarrollo una teoría que es la dramaturgia del espacio; en ese sentido no soy un director que se interese por dirigir otras obras que las que escribo. Si lo he hecho en algún momento ha sido por alguna

necesidad económica. Pero ya felizmente hace como diez ó quince años que no tengo que dirigir obras de otros. Y de hecho esas experiencias han sido muy pocas. Yo escribo una obra para la escena y la dirijo porque la búsqueda la veo como una unión; creo que la unión de la poética del texto tiene que ver con la poética del espacio. En el concepto mío no veo la separación del director del dramaturgo; lo veo como una creación única, entera. No ando buscando obras para dirigir, tengo un concepto plástico, político, del mensaje, etc., donde a la poética del texto le visualizo una poética de espacio que conforma esta dramaturgia. Obviamente, en el tiempo, la dirección viene después; pero en el inconsciente, al estar escribiendo una obra, estoy también pensando en el lenguaje teatral en su totalidad, que en la estructura del texto se esté generando algo y que esa estructura del texto tenga un eco escénico.

Gustavo: *Cuando estás en la etapa del montaje propiamente dicho, ¿eso puede afectar la estructura del texto? ¿Has cambiado los textos en algún momento en que sentiste una necesidad de reescribir algunas partes en función de la experiencia sobre el espacio?*

Ramón: No, porque tengo una cábala que, en el proceso de escritura, lo que se escribe queda. Pienso que borrar algo es borrar algo que el inconsciente quiso decir y que yo después, desde la razón, no puedo eliminar. Por lo tanto la obra se termina y se monta entera y no cambia nada a nivel de texto. A nivel de espacio, es más complejo. Tengo varios tipos de escritura: hay obras que están netamente ligadas al espacio y que no pueden ser incluso, frente a otros diseños escénicos, generarle otro espacio a esa estructura. Es lo que ocurre en *Ruido abajo* o *Cinema Utoppia*. En *Ruido abajo* hay un edificio de tres pisos. Yo fui escribiendo la obra con el edificio, por lo tanto el texto está estructurado en relación a todos los desplazamientos del espacio; en *Cinema Utoppia* hay una relación entre el cine, la pantalla, etc., donde también está todo estructurado. Allí hice el proceso al revés: visualicé el espacio y al espacio le escribí un texto, pero no solamente eso, sino que la narrativa visual hace una red con la narrativa textual, por lo tanto si alguien desea

cambiarlo, se le produce un efecto dominó que lo obligaría a cambiar toda la obra.

Gustavo: *Porque el espacio ya había alojado el texto.*

Ramón: Claro, porque el lugar del departamento es para que el actor 1 en el piso doce, el 2 habla en el piso uno, el otro viene llegando, cuando el otro baja del segundo piso al tercero, etc. es decir, es un *puzzle* construido a partir de una maqueta espacial muy definida. De hecho, cuando la gente lo ha montado—se montó en Argentina también—quedan idénticas espacialmente, pero no actoralmente y todo lo demás. Y hay obras que son más conceptuales, donde es solamente texto y el texto puede gatillar un espacio que descubro en alguna indicación.

Gustavo: *¿Cuáles son para ti—sea como espectador o como director—las características que, a tu entender, definen a un buen director? ¿Qué es lo que aprecias en un director?*

Ramón: Que ante todo tenga una mirada, una propuesta escénica, que no sea un director tecnócrata—ése que monta, pero que monta "igual a". Mi objetivo como profesor—soy profesor de dirección en la escuela—es generar autoría. Creo que el teatro latinoamericano estuvo durante mucho tiempo siendo solamente un reproductor de las grandes teorías, entonces si alguien decía "mira, la obra te quedo igual a Brecht", eso era un elogio. "¡Ah, eres un brechtiano! Y todos le aplaudían porque era un buen brechtiano. Otro decía: "no, mi obra es artaudiana", etc. Y eso en la práctica es que no tenemos libros de teoría de director de escena latinoamericano. Tenemos que referirnos a los directores del centro, hablando antes, en los 40 ó 50. ¿Por qué? Porque todo el proceso—y eso sucede en toda Latinoamérica—es "ser como" o tratar de ser "igual que". Eso llega para mí hasta los setenta y tiene que ver en diferentes países con diferentes situaciones. Por un lado estaban, en el caso de Chile, los modelos de la izquierda, entonces un teatro de izquierda tenía que ser de tal manera; pero ese modelo de la izquierda no lo inventaba Chile, lo inventaba Francia, Italia, Cuba, no sé, por decirte algo. De hecho el teatro nacional chileno iba el año 50 a Nueva York, donde veía *La muerte del viajante* y la traía. El poder de reproducirla tal

cual era un logro. Obviamente, más que una posición artística, era el espíritu de la época, donde poder transmitirle al público chileno una obra tal cual como se daba en otros lugares, en lugares a los que ese público no podía llegar, era generar cultura. Es un concepto cultural que había con el teatro, más que un concepto autoral. El concepto autoral es postmoderno; hoy en día mis alumnos para hacer sus obras, no tienen ni idea, ni necesitan saber lo que han estrenado en Nueva York ni qué está dirigiendo un señor en París. Antes parecía que para poder crecer, el director tenía que saber lo que estaba haciendo un señor X, como que no podía haber en el teatro más que eso. ¡Ay, yo hago Barba! Y leía a Barba—o a cualquier otro, dan lo mismo los nombres. Eran como los modelos que funcionaron por mucho tiempo en Latinoamérica. Entonces, todos los directores teatrales y todos los demás que son de esa generación se han nutrido de eso, son como exponentes de eso. Y para mí los buenos directores, en realidad, corresponden ya obviamente a una generación que quebró con los modelos, y que aparecen después de los 80 y que tienen propuestas autorales. En algunos casos pueden tener referencias, da lo mismo, pero ellos están tratando de reelaborar y de crear con la tradición teatral.

Gustavo: *¿Qué directores en cierto momento conformaron para ti esa mirada, a nivel internacional, a nivel nacional y a nivel regional latinoamericano? ¿Tienes algún referente? En mi caso, recuerdo que una vez fui a ver una puesta de Kantor en Buenos Aires y ésa fue una experiencia impresionante para mí. No entendía (ni entiendo) polaco, pero igualmente el impacto en mí de esa puesta fue contundente. ¿Alguien tuvo un impacto parecido en vos? ¿Hay algún tipo de directores de los que te gusta ver sus obras, que te interesa lo que están haciendo?*

Ramón: A mí en realidad no me gusta mucho lo que hacen los directores conocidos; me interesan más las propuestas de los directores jóvenes. Encuentro que los que son renombrados—los últimos Wilsons—son un estilo y, más allá de que estén bien o no, no me generan a mí una gran atracción. Me gusta mucho más ver precisamente lo que emerge y lo que emerge con energía. Aunque haya muchos errores, me gusta más ver cómo se construye la autoría que ver autoría

ya marqueteada. No es que no me guste lo otro, pero esto que emerge me genera mucha más pasión. Prefiero ver cómo se están construyendo las nuevas autorías, que ver las ya consagradas, las ya sabidas. Obviamente hay que tenerlas como referencia, hay que reconocerles su trabajo.

Gustavo: *Antes de entrar con preguntas más técnicas, quisiera detenerme todavía en esta zona todavía biográfica. ¿Crees que tienes un estilo, una marca personal?*

Ramón: Sí, yo creo que el hecho de que mi concepto de inicio sea el que estuvimos mencionando antes, el de generar la autoría, en ese sentido sí, yo creo que he logrado construir un estilo y de hecho en la escuela de teatro, por lo menos en Chile, se estudia el estilo grifferiano. Cada autor construye su estilo y es allí, en ese momento, que se transforma para mí en un creador. Si uno no tuviera estilo, más allá de evaluar el estilo—bueno o malo, que lo evalúe otro—yo creo que la condición del artista es que tenga su lenguaje.

Gustavo: *¿Cuál fue, desde tu perspectiva, tu mejor puesta, no en relación al éxito de público, sino en relación a los desafíos que te haya planteado como director? Ésa que te ha planteado serios desafíos y que sentiste que realmente pudiste resolverlos.*

Ramón: Lo que pasa es que con el tiempo es muy difícil decir eso porque en realidad siempre la mejor puesta es la última, ya que en la última uno va re-aplicando lo que el oficio te ha ido entregando. Siempre la última puesta genera para mí más desafío precisamente por tener puestas muy logradas antes. Cada nueva puesta me genera una mayor dificultad por ser un proceso de estar tratando de reinventar cada vez un lenguaje, un concepto actoral, etc.

Gustavo: *A pesar de que dices que has dirigido más tus obras, quisiera preguntarte si, al momento de dirigir obras de otros autores, tuviste alguna preferencia en cuanto a género, sea tragedia, comedia, etc.*

Ramón: Lo que he dirigido de otros autores ha sido por encargo, no por interés.

Gustavo: *De las artes, ¿cuál crees que ha influido o influyen más en tu trabajo: la pintura, la música, la arquitectura, obviamente el cine?*

Ramón: Yo creo que las artes visuales, la arquitectura y el cine, y la que menos me ha influido ha sido el teatro.

Gustavo: *¿Hay alguna obra del repertorio universal que alguna vez has deseado dirigir o te hubiera interesado montar?*

Ramón: Como de origen no soy un director, nunca he estado pensando en obras a dirigir; al contrario, siempre he estado pensando en obras a construir. Puedo tener muchas ideas de obras que no he hecho y me gustaría construir, más que pensar en obras que me gustaría dirigir porque, como digo, mi motor no nace de ser un director, no tengo esa motivación.

Gustavo: *Pensé que a lo mejor había alguna que un día habías leído y te motivó, aunque más no sea, a reescribirla. ¿Has actuado en alguna de las obras que has dirigido?*

Ramón: Sí.

Gustavo: *¿Dirigiéndote tú?*

Ramón: En la primera obra actué, después ya no. Y alguna otra que he actuado ha sido sólo para reemplazar a un actor con algún problema.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión?*

Ramón: He hecho cortometrajes de cine.

Gustavo: *¿Cuál es o cuáles son las diferencias con el teatro cuando diriges?*

Ramón: Es muy poco, no hay una trayectoria en eso como para contestarte esa pregunta.

Gustavo: *¿Te gustaría dirigir televisión?*

Ramón: No, televisión no, cine sí.

Gustavo: *Cuando ya estás en el trabajo de director, ¿qué es lo que más te gusta y qué es lo que menos te gusta?*

Ramón: Lo que más me gusta es ir encontrando el lenguaje con todo el equipo, encontrando el lenguaje con el actor. Lo que más me gusta, primero, es encontrarle, descubrirle a la obra el lenguaje espacial con el escenógrafo, porque con eso decidido ya sé en qué universo van a vivir, van a habitar los actores. No creo en las salas de ensayo; nunca

ensayo en las salas de ensayo. Lo encuentro absurdo, porque si el actor está colgando del techo, como le vas a estar diciendo que actúe, si está en una sala de ensayo. O como fue el caso de *Ruido abajo*, si el actor está en el piso tres y estaba en una sala de ensayos, no puedes estar diciéndole: "no, vas bajando la escalera". Yo, al actor, lo instalo en su espacio escénico, para que el actor descubra en ese espacio todo lo que pueda hacer y todo lo que ese espacio lo va a nutrir. Para mí es fundamental descubrir primero el espacio y después ver cómo ese espacio se vuelve vivo con las actuaciones, con las intervenciones, con la luz, con el trabajo del actor, etc. Y además porque tengo el concepto de que siempre la actuación es realista. No existe una actuación no realista. ¿En qué película hay un actor que esté actuando en forma no realista? Ése es un concepto también equivocado de los directores de teatro. No existe la clase de realismo, lo que cambia es la poética de espacio: es decir, si Hamlet tiene que decir su monólogo "ser o no ser", siempre tiene que decirlo con emoción, con verdad, aunque esté dentro de un refrigerador, amarrado, aunque esté con el agua hasta el cuello en una piscina llena de iceberg, aunque esté vestido del Siglo XVII. El trabajo del actor siempre es real, y solamente cambia, por ejemplo en esta última obra, en relación a si está interpretando voces, personajes o está en una relación performática con el público, pero cualquiera que ella sea, siempre tiene que ser verdad. En cambio, lo que puede tener muchas autorías diferentes es el espacio. Para volver a tu pregunta, déjame decirte que lo que menos me gusta es cuando hay que juntar todo en una pasada general y las partes no generan la magia y pareciera que uno ha trabajado tres meses en vano. Porque cada escena en sí funciona, pero es diferente cuando armas el total. En ese momento de armarse el total y que nunca funciona, porque tiene que rearmar ese nuevo cuerpo, por lo tanto uno sabe cómo funciona pero a la vez no sabe; es un momento en el que se deprime todo el mundo.

Gustavo: *¿Vives ahora del teatro? Se que estás en el teatro y que también haces docencia, pero te pregunto esto porque también sé que hay directores que, por ejemplo, trabajan todo el día en una empresa telefónica y a la noche hacen teatro.*

Ramón: Yo he tenido la suerte de vivir siempre del teatro, aunque sea docencia es siempre en el terreno del teatro.

Gustavo: *Con todos estos años de trayectoria, debe ya existir en Chile un público que te sigue. ¿Qué crees que espera ese espectador de ti?*

Ramón: Mira, yo creo que uno nunca debe escribirle al público; uno le escribe a uno mismo. Hablando desde las relaciones de la escritura y la dirección, uno escribe para lo que a uno le da placer y le da angustia y dirige para eso, pero siempre considerando que uno no es uno, sino solamente un portavoz de la especie. Por lo tanto yo no pienso en lo que el público espera, sino que siento—viviendo en este momento en esta época—que algo estaré interpretando de esta época; que al público que comparte la misma época le resuena. Siempre se dice que hay que pensar en el público y yo no hago eso, no creo en eso. Jamás tienes que pensar en el público porque allí entramos al teatro mercado, si tú empiezas a pensar en el público, entonces tú haces teatro de mercado, exploras el marketing para ver lo que al público le gusta o no le gusta. Hay gente aquí que hace obras y, después de las obras, hacen encuestas y, según la encuesta, cambia o no cambia la obra según los gustos del público. Está bien, pero eso es teatro mercado y ese teatro mercado en Chile no existía; existía el teatro comercial, pero eso es diferente. Pero ahora hay el teatro mercado, el teatro de la globalización que funciona así. Entonces yo tengo un concepto de teatro arte y el arte es un portavoz de la época, bien o mal, por lo tanto el público lo que espera en el fondo—si es que espera o no espera, no sé—es ver cómo su época resuena a través de la escena. Mi obra llamada *Tu deseo de fragmento* estuvo durante toda la temporada con más de ciento cincuenta funciones, más que cualquier obra de mercado en Santiago. Yo creo que es algo que no entiende la gente del mercado; hay obras como *Ruido abajo* que pasan los 200 mil espectadores, no son de mercado pero generan mucho más público y mucho más temporada que obras de mercado. El único problema es que una obra de mercado siendo de calidad inferior, como tiene acceso mediático, puede tener de repente mucho público—y eso

me enfurece mucho—frente a obras de colegas que no tienen espacio mediático y que son diez veces mejores, pero ése es el fenómeno actual.

Gustavo: *En el diseño del espacio, cuando construyes ese espacio, sea durante el proceso como dramaturgo o cuando estás en el proceso de montaje como director—¿visualizas el lugar desde dónde se va a ver eso? Quiero decir, ¿hay una construcción de la mirada del espectador? ¿Sos consciente de eso?*

Ramón: En algunas obras, sí, en otras, nada; una vez ya terminada la obra se ve cómo. Hay que decir que yo, durante dieciséis años, trabajé siempre con el mismo artista visual. En ese esquema éramos los dos un grupo, y con él generamos toda la teoría de la dramaturgia del espacio, entonces hay una especie de simbiosis de cómo un artista visual debe interpretar la obra, precisamente desde el lugar desde donde yo no la veía, y yo de allí sumarme a la historia.

Gustavo: *¿Trabajas con escenario a la italiana o te gusta redistribuir los lugares desde donde el público va a mirar? Déjame ponerte un ejemplo mientras tomas el té. Antes de irme de Argentina, dirigí en la Universidad de Tucumán* Yo también hablo de la rosa*, una pieza del mexicano Emilio Carballido. La obra fundamentalmente trata sobre un accidente que provocan unos niños haciendo descarrilar un tren. Un accidente que nadie ve, pero que luego es interpretado por múltiples personajes (madres, maestros, sociólogos, psicólogos, periodistas, etc.). Cada uno de esos personajes da una versión de lo ocurrido. Entonces yo, como director, me planteé el problema: ¿cómo hacer para que cada espectador salga del teatro con una versión diferente del espectáculo? Trabajé con un arquitecto, Carlos Malcún, que tenía mucha experiencia como escenógrafo. Diseñamos un espacio en el que los espectadores, se sentaran donde se sentaran, se perdían de ver algunas escenas, y solamente las escuchaban. Es decir, que tenían que plantearse una versión sobre lo que no habían visto. Por más que un espectador obsesivo viniera varias veces a ver la obra y se sentara en diversos lugares para acceder a la totalidad, no la lograba, porque el elenco cambiaba todas las noches. Cada actor tenía un papel extenso y otros pequeños (la obra tiene muchos personajes) que habían ensayado su escena con uno de los cuatro directores de actores. Conocían el texto, pero no siempre sabían cómo el actor que compartía la escena había solucionado o trabajado la misma con el otro director. Esto hizo que cada noche fuera una versión del texto dramático diferente a todas las otras*

noches, que no hubiera una versión original (la del estreno, por ejemplo, que podría repetirse todas las noches), que cada vez fuera una versión única. Yo adjudicaba a cada actor, cada noche, el rol a asumir. Para mí también era una nueva versión. Fue algo muy arriesgado experimentalmente, que se pudo hacer porque estábamos en la universidad, porque casi trabajamos sin presupuesto, etc. Y que salió bien. En el diseño del espacio fue crucial determinar los juegos posibles de la mirada del espectador. Por eso te pregunto si en tu dramaturgia de espacio, te conformas con el formato más o menos fijo de la sala a la italiana, o te gusta experimentar más, en jugar con la redistribución del público.

Ramón: No, porque uno de los conceptos de la dramaturgia del espacio es que la visión rectangular del hombre es donde se genera toda la narrativa. El cine es rectangular, la televisión es rectangular, etc. Todo el rectángulo tiene que estar bien situado, más allá que estés en una escena a la italiana o no. Pero ahí está el encuadre. Lo que sí hago es que ese encuadre rectangular se desplace en múltiples planos. Determina así una narrativa visual, que es como la narrativa del cine que va por los cuadros, solamente que allí está fijo. Dentro de un rectángulo se van generando planos, planos, planos y, de hecho, por ejemplo en todas las obras, pero especialmente en *Cinema Utoppia*, hay tantos planos que de repente la gente está viendo lo que sucede detrás de la ventana, dentro de la película que está y no está viendo lo que están haciendo los otros que están en el cine y que a su ver parece otra cosa por acá, etc. O por ejemplo en *Ruido abajo*, en el edificio de tres pisos, la gente volvía a ver la obra porque como estaban los habitantes continuamente en el edificio, a veces iban a seguir la escena del chico gay. Entonces seguían su historia; otros decidían seguir la de la gorda, etc. Luego comentaban y se daban cuenta que habían visto algo, pero no todo, algo se habían perdido. En ese sentido sí, pero no por la distribución del espacio, sino por trabajar los planos dentro del plano rectangular.

Gustavo: *Déjame hacerte una pregunta relacionada con la historia del teatro. Algunas poéticas plantean que el teatro debe entretener o deleitar, otras dicen instruir, iluminar, alienar, impactar, reflexionar, etc. ¿Cuál sería la palabra que de alguna*

manera te interesa como efecto global de un espectáculo tuyo? ¿Qué quieres que le ocurra al espectador?

Ramón: Creo que eso tiene que ver con el espíritu de la época, en el sentido de que yo escribo teatro en una época completamente diferente. Bajo la dictadura obviamente el objetivo era oportuno; otros objetivos aparecieron durante la transición; en la época de la globalización y del mercado es otro, no necesariamente coincidiendo. Bajo la dictadura estábamos tan inmersos dentro de la tragedia, que la misma tragedia no nos conmovía. ¿Como lograr re-conmover al público? Porque como en Argentina, algunos andaban en las casas felices, andaban todos en bikini, y por otro lado, más allá, estaban matando y desapareciendo gente. Me decía cómo el teatro pudiera re-establecer el conmoverse frente a lo que sucede, el situarnos; creo que siempre es más bien plantearle otra mirada al público, que vea las cosas desde un lugar que no había pensado que podía verlas.

Gustavo: *Cuando llevas una obra a un festival, cuando la mueves del espacio en el que la has hecho, ¿tienes muchas exigencias, la reproduces tal cual o te adaptas a lo que te den?*

Ramón: Como yo tengo una carcasa espacial, autónoma, la puedo ubicar en cualquier parte.

Gustavo: *¿Qué quieres decir con una carcasa?*

Ramón: Que tengo una arquitectura escénica que, si yo quiero, la pongo en la plaza y si no la pongo en el San Martín; es invariable, porque la carcasa escénica—como funciona como una instalación escénica más que como una escenografía—yo puedo situarla, por ejemplo cuando voy al Festival de Bogotá, en el teatro que me den. Y si mi dicen "hágalo en tal lugar", ahí está, pero no cambia nada. Como todos los actores y todo el movimiento dependen de esta carcasa escénica, nada varía.

Gustavo: *La carcasa es la autonomía.*

Ramón: Efectivamente, la carcasa es la autonomía, es toda una estructura. En la última obra funcionaba con motores, todo estaba lleno de motores de botones eléctricos, que estaban puestos de escenografía,

entonces eso abría, cerraba, levantaba el piso y bajaba los pisos y levantaba y bajaba a los actores, de modo que si eso no está, la obra no existe. La carcasa como espacio de ficción siempre va a todas partes.

Gustavo: *¿Has notado alguna diferencia entre la recepción de tu obra en Chile y fuera de Chile?*

Ramón: No, las reacciones son casi idénticas.

Gustavo: *¿Y en provincia? ¿Vas a la provincia?*

Ramón: Sí, llevamos las obras a la provincia, pero no he percibido diferencias en la recepción.

Gustavo: *¿Has dirigido alguna obra tuya, una misma obra, en distintos momentos con mucha diferencia de tiempo entre las dos puestas?*

Ramón: Sí, dirigí una obra en el 85 y después la volví a dirigir en el 2000.

Gustavo: *¿Cambió algo, tuviste dificultades como director porque había cosas que ya querías cambiar?*

Ramón: Cambié un montón de cosas. En la puesta de *Cinema Utoppia* del 85, el efecto cine-pantalla, en esa época no había datashow, en cambio ahora el escenario me permite hacer closeups, es decir la escena que iba sucediendo dentro de la pantalla, que es teatro, como que tenía un visillo con el datashow, entonces yo le hacía los planos cercanos o lo alejaba, o partía yo filmando la escena y la gente creía que estaba viendo un cine y lo fundía con la escena. Esos efectos se conseguían con tecnología que no existía en aquel momento, pero que sí la obra tenía indicada, como imaginada, pero hecha con cine, lo que era muy difícil hacer una obra así en esa época, porque hacerla con cine era tener una proyectora, etc. De hecho, aquellas escenas se hicieron con cine en su examen final, pero ahora pude explotar eso más con el datashow.

Gustavo: *¿Trabajas con producción? ¿Cuáles son tus exigencias mínimas con el productor?*

Ramón: Sí, al productor en Chile le toca poner su propio dinero, el productor en Chile es solamente el que administra los tiempos; el productor es el que está llamando al actor para decirle que mañana

ensaya a tal hora, queda con el escenógrafo para ir a comprar, se encarga de que el camión venga, etc.

Gustavo: *Existe más como un asistente de dirección.*

Ramón: No, porque se encarga de la producción. En el fondo lo que hace es administrar la plata que hay y conseguir la sala de ensayo, pero en el fondo dice: "Ud. tiene tanto dinero y con tal dinero tiene que llegar al estreno o conseguirse cosas gratis o auspicios". El productor existe para el teatro mercado. Cuando he trabajado en el teatro nacional eso es diferente, porque hay un productor a nivel nacional.

Gustavo: *Y en ese caso, ¿te sientes muy restringido, muy limitado?*

Ramón: No, porque el productor solamente cumple: "ésta es la maqueta, hay que hacerla".

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

Ramón: Sí, creo que es fundamental tener una fecha fija de estreno para generar el ritmo del montaje y para que todo tenga una fecha tope, sino todo puede ser eterno. Es también una exigencia personal y para los actores es importante saber de que en dos meses, el día 15 es el estreno, salvo que haya alguna cosa grave de por medio.

Gustavo: *¿Vas al estreno?*

Ramón: Yo voy todos los días a todas las funciones.

Gustavo: *¿Tomas notas, cambias, comentas con los actores algunas cosas o en general dejas todo como está?*

Ramón: No, voy viendo cómo los actores evolucionan, cuándo evolucionan hacia un lado, lo comentamos, vamos en el fondo viviendo la obra, por qué está más bajo hoy día, por qué sube, etc. Sin que haya grandes cambios, solamente con llevar la temperatura y también por una cuestión de ser del equipo: no podría yo irme y dejar la obra sola.

Gustavo: *¿Qué tipo de trabajo haces antes de iniciar los ensayos, tienes algún tipo de aproximación?*

Ramón: Yo no creo mucho en el trabajo de mesa analítico, porque creo que las frases son tan prejuzgadas y preconcebidas, como quien dice "esta escena es de amor, un amor más violento", pero ¿qué es eso? Ese análisis de texto, ese trabajo de mesa, no lo hago; leemos una vez y

empezamos a trabajar sobre escenario y vamos descubriendo en el escenario.

Gustavo: *Este proyecto del que hablaste, me refiero al trabajo con el escenógrafo y la construcción del diseño del espacio, ¿ya lo tienes terminado cuando comienzan los ensayos o te das un tiempo para explorarlo un poquito con los actores?*

Ramón: Ya definido, porque de hecho yo hago antes el plan de dirección. Como vengo del cine, lo hago como las tomas, entonces hago el plan de dirección de toda la escena y me hago un plan general que me permite ver el ritmo, dónde están los efectos escénicos, las situaciones, dónde falta algo, dónde tiene que entrar algo, dónde sale algo y, de hecho para hacer incluso la música con un músico, nosotros grabamos la obra y después en la pantalla, le vamos poniendo la música como la banda sonora de cine. Por eso digo que trabajo un poco con el concepto de cine, en el que el director ya tiene en cierta manera la toma o tiene el guión—en general, porque no es cine, es teatro. Así yo sé que cuando el actor dice eso, se cae una barra y ya sé que eso le va interrumpir el parlamento.

Gustavo: *¿Les comunicas a tus actores tus objetivos de puesta desde los primeros ensayos?*

Ramón: Sí, les informo el concepto, que ya está muy desarrollado, porque yo ya tengo todo el vestuario, tengo todo esto desde el primer ensayo. Les digo: "Miren, ésta es la maqueta, aquí está el cuento, vamos a ver cómo lo desarrollamos".

Gustavo: *De modo que los técnicos ingresan desde antes, desde el principio del proyecto, digamos todo lo que sería el diseño de luces, el diseño de vestuario, ya está allí.*

Ramón: Claro, los actores—como quien dice—llegan al set. Por eso, si no fuera con esa concepción al ensayo, me vería sin herramientas de trabajo. La utilería y todos esos elementos de dramaturgia del objeto—me gusta trabajar mucho con la dramaturgia del objeto—eso sí va apareciendo.

Gustavo: *¿Te ha ocurrido de enfrentarte a una escena, que yo llamo problemática, es decir, aquélla que no sale, que la buscas de diversos modos y parece*

resistirse? Muchos directores se refieren a este tipo de escenas, a las que tienen que volver varias veces durante el proceso de ensayo, esa escena buscada que no termina de cuajar. ¿Has tenido esa experiencia?

Ramón: Sí. Creo que las escenas problemáticas tienen que ver con la comprensión, con la incomunicación del director con el actor, con no comprensión del actor y, en el fondo, se resuelve cuando uno logra llegar a ese encuentro, porque obviamente uno sabe cómo tendría que ser, el actor también intuye cómo tendría que ser y no sale.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas tu elenco?*

Ramón: El Teatro Fin de Siglo lleva veinte años y en ese elenco estaban Alfredo Castro, Rodrigo Pérez, Verónica García Huidobro y sigo trabajando con la misma gente. Lo que pasa es que la gente—y esto ha sido genial—ha ido dando origen a compañías, los actores se han transformado en directores teatrales. Yo he ido generando, más que actores, directores. En un momento, después de la democracia, los cuatro montajes del teatro nacional eran todos de mis actores. Es como que el Teatro Fin de Siglo es dueño durante dos años del teatro nacional, porque está Rodrigo Pérez, está Verónica, estoy yo, está Alfredo y cada uno está teniendo la temporada que sigue. También he generado dramaturgos. Como que mis actores se han transformado en dramaturgos y directores. He ido trabajando con los que han seguido siendo actores y como también yo doy clases, fui incorporando gente joven, pero en general he trabajado y hoy trabajo con la misma gente.

Gustavo: *¿Qué cualidad te interesa que tenga el actor, sin la cual no podrías trabajar?*

Ramón: Creo que tiene que tener una inteligencia actoral, pero yo creo que sobre todo tiene que amar el proyecto. Toda la gente que ha trabajado la obra y ama el proyecto tiene que tener obviamente un nivel de talento, y a mí me interesa eso fundamentalmente.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿tienes la misma relación con los actores que con las actrices?¿Te es más fácil trabajar con unos o con otras, tienes la misma comunicación?*

Ramón: No creo que haya ningún problema de género; hay problemas de personalidad y eso da lo mismo que sea hombre o mujer, y de estado, es decir, las circunstancias que le puedan estar pasando a uno.

Gustavo: *A pesar de que está implícito en lo que dijiste antes, te quiero preguntar con qué actor no podrías trabajar. Porque se da el caso de que puede haber buenos actores, pero a vos no te interesa trabajar precisamente con ese actor. ¿Qué es lo que no te interesa de un actor?*

Ramón: Fíjate que en veinte años que he trabajado con más de 200 actores, nunca he tenido una experiencia con alguien con quien no quisiera trabajar. Creo que de antemano el inconsciente lo elimina, no hace contacto con la gente con la que, a lo mejor, yo no podría trabajar, así que ni siquiera sé cómo podría hacerlo.

Gustavo: *¿Te interesa que los actores tengan experiencia con un tipo de formación particular, por ejemplo actores que se hayan formado más con el método de Stanislavski, con otro tipo de aproximación?*

Ramón: No creo mucho en los métodos, no creo mucho en que un método genere actores con talento. Precisamente con la cuestión autoral, creo que está más bien la sensibilidad de alguien que ha escogido esa profesión, que pueda tener información de acá o de allá. No hay un método actoral previo, sino más bien entrar en un proceso de creación escénica y, dentro de ella, yo a veces defino conceptos o invento conceptos para generar cierto tipo de actuaciones.

Gustavo: *En América Latina durante bastante tiempo se habló mucho de la creación colectiva. ¿Has tenido alguna experiencia de este tipo?*

Ramón: No; creo que la creación colectiva no genera autoría. Porque si yo quiero que un actor realice tal coreografía con el gesto, podría estar a lo mejor ensayando dos años y nunca la va a hacer. Entonces, ¿para qué va a hacer una creación colectiva si nunca va a llegar a hacer eso? Además, la creación colectiva tiene que ver también con la ausencia de textos. Yo creo mucho en el texto y no creo tampoco que los textos sean colectivos. Es sólo un proceso del teatro latinoamericano que tiene que ver con la ideología de lo comunitario, el

hippismo y todo lo demás y que se generó eso, pero que ya no produce nada más.

Gustavo: *¿Qué rol tiene la disciplina en el proceso del montaje?*

Ramón: La disciplina artística, el rigor es básico. Más que disciplina, es rigor, y ese rigor es fundamental porque si un colectivo no está funcionando, en el que todo el mundo siente la misma responsabilidad y siente el mismo compromiso—y para mí eso sería la disciplina—no se constituye el grupo, entonces es como quien dice "todo el mundo tiene que remar". Si todos no reman, el bote no avanza.

Gustavo: *Quiero hacerte una pregunta que no tiene que ver tanto con tus espectáculos, sino con el teatro chileno en general. ¿Crees que en estos momentos en el campo actoral, sobre todo en la selección de elencos, hay discriminación racial, sexual, religiosa, política, etc.?*

Ramón: Creo que depende para cada época. En estos momentos en Chile estamos en una época de oro del teatro. Hay veintidós escuelas de teatro universitarias y con pleno ingreso; todas tienen una muy buena estructura, con teatro, donde cada sala es un teatro, no es una salita, y los estudiantes tienen acceso a esos teatros. Ahora voy a ser jurado de la muestra de dramaturgia. Hace diez años atrás, cuando hacíamos un concurso de dramaturgia, llegaban diez textos. Hoy día para la muestra, e inéditos, llegaron 187 textos y después, para la muestra regional, ya entran unos cien más. La gente está escribiendo mucho teatro, está haciendo mucho teatro, yo creo que tiene que ver con el hecho de que Chile es un país esencialmente político; al desaparecer la política como lugar de las pasiones—la izquierda engendra una razón de ser—toda esta energía se ha canalizado en el arte, específicamente en el teatro y las artes visuales, y por eso es que hubo esta irrupción en todas las universidades, debido a la demanda. Y además, para apreciar más esto, hay que saber que estas universidades son carísimas, no es ni siquiera porque sean gratis, como en Argentina, donde uno podría pensar que a la gente le da lo mismo hacer teatro que otra cosa. No, aquí la gente tiene que pagar tanto como para asistir a la escuela de medicina. En medio de todo ese auge, lo que es discriminatorio es la televisión; creo que tiene que ver

con la imagen más de Miami, de mercado. Y en este abanico de universidades, cada escuela se ha ido definiendo por estilo y por conceptos teatrales diferentes. He escuchado en otras escuelas de admisión donde se dice "no dejemos entrar tanta gente para hacer teatro chileno", diciendo que no sea ni moreno ni gordito. ¿Para qué vamos a educarlo si no va a tener trabajo con esa figura? Ése es el mecanismo de defensa, que no van a tener trabajo. Entonces que sea bonito, flaco, rubio, etc. porque así van a tener trabajo. Esa discriminación obviamente existe, pero existe más en el teatro mercado y en la televisión, porque estamos en una sociedad clasista. No existe el racismo, pero sí el clasismo.

Gustavo: *Cuando empiezas un proyecto de montaje, ¿cubres algunas etapas fijas? Quiero decir, tienes ya una especie de rutina, en la que haces tal o cual cosa en las primeras semanas, luego te enfocas en otras, etc. ¿O depende de cada proyecto?*

Ramón: Creo que va todo paralelo, trato de ir cumpliendo el avance de la obra en forma paralela, en que la música vaya llegando a medida que la escena se va realizando, que la utilería se vaya agregando, se va construyendo así todo al mismo tiempo.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿trabajas desde fuera del escenario, adentro del escenario, subes, bajas?*

Ramón: Cuando estoy dirigiendo hago de todo, hasta interpreto. *(Risas)* Me muevo por todo el escenario, bajo, subo. Salvo al final, claro, ya no hago esto. Lo que pasa es que tengo más capacidad de explicar visualmente—y por eso mismo casi no hago trabajo de mesa—que de comunicar verbalmente.

Gustavo: *¿Te ocupas de la promoción?*

Ramón: Hoy día es lo que más nos está afectando; incluso saqué un slogan, que en Chile no hay libertad de expresión porque la libertad de expresión no existe sin difusión. ¿Qué sentido tiene sacar a escena una obra, si nadie sabe que esa obra existe? Es una mentira que tenga libertad de expresión. Es lo mismo que alguien escriba una novela, si nadie le habla del libro; aunque lo edite, aunque haga más de cinco mil ejemplares. ¿Quién lo va a pedir en la librería, si nadie sabe que ese libro

existe o si muy poca gente ha escuchado de ese libro? Yo creo que ése es el drama fundamental. La difusión hace que a la mañana nadie sabe que existe *Harry Potter*, y al día siguiente todo el mundo sabe que existe *Harry Potter* y por eso va a ver *Harry Potter*. El problema de la difusión es algo esencial y al cual no estamos teniendo acceso, porque difusión hoy en día no es un afiche. La difusión hoy es difusión mediática. Unos segundos de televisión pueden hacer que una obra tenga mil personas diarias durante dos años. Y el teatro no tiene ese nivel de difusión porque obviamente el teatro no es una industria cultural que pueda tener acceso a eso. Es una situación que me va angustiando más, porque bajo la dictadura nadie le creía a los medios; los medios no tenían poder. No había poder mediático en Chile, bajo la dictadura, porque todo el mundo sabía que todo era censurado. Y tenía mucho más poder mediático un afiche clandestino que aparecía por ahí y llegaba a ochocientas personas. Hoy en día todo el mundo le cree a los medios, al punto que si el medio no habla, no existe, y ya no basta con que hable una vez, porque si el medio no sigue hablando, eso no produce nada. Yo no pongo jamás una obra para un mes; una obra mínimamente debe estar dos años, en virtud del esfuerzo que se hizo. Pero lo difícil es que vuelvan a hablar después, ya que si el medio no sigue hablando—con obras mías o de otros colegas, que al medio no les interesa para nada—sucumben por falta de difusión. De ahí el slogan de que hoy en día no hay libertad de expresión si no hay difusión. Y ahí estamos hablando de quién se hace cargo de ese punto, que no es el Consejo Nacional de Cultura. Por el contrario, dependes de un periodista, depende del tamaño de la foto que te puso el periodista.

Gustavo: *¿Ustedes tienen aquí una Asociación Chilena de Actores?*

Ramón: Sí, tenemos SIDARTE, que es el Sindicato de Actores de Chile. Aquí las obras de teatro pueden hacer convenios, pero la difusión la deciden los señores de los medios, y ellos favorecen las obras de mercado. El convenio existe, pero no es democrático.

Gustavo: *¿Qué pasa con la crítica en Chile?*

Ramón: La crítica es inexistente en Chile.

Gustavo: *¿Te refieres a la periodística, a la académica?*

Ramón: Es inexistente. El crítico de teatro que aparece en la televisión nacional es el mismo que criticaba bajo la dictadura y eso ya lleva 25 años. Ya no existe crítica en él, incluso los espacios de crítica en los medios han disminuido a la nada. Antes podías tener una media página dedicada a un estreno teatral. Ya no. Además, en este momento en Santiago hay como 32 obras al mes y los críticos pueden disponer de un espacio una vez a la semana, por lo tanto hay 26 obras que no se critican. En este nuevo fenómeno mediático, el que habla de la obra es el periodista, es decir, el periodista de espectáculos, que lo trata desde el periodismo, pero no desde la crítica, el poder del crítico. Un periodista de espectáculos conversa con otro en el matinal sobre una obra de teatro; él es en realidad ése que el público normal asocia con un crítico, pero son periodistas y ese mismo periodista de espectáculos al año siguiente puede estar cubriendo deportes.

Gustavo: *Cuando ha habido algún comentario, crítico o periodístico, sobre tus obras, ¿qué es lo que más les ha llamado la atención?*

Ramón: Yo creo que siempre ha llamado la atención la propuesta escénica, el texto, bueno, todo.

Gustavo: *Como estás involucrado también en la docencia, me gustaría preguntarte si te sientes también involucrado en la producción de teoría—cualquier tipo de teoría—, si frecuentas fluidamente ese campo.*

Ramón: En la escuela hay famosos teóricos, se hacen tesis y se hacen investigaciones teatrales. Yo soy sociólogo y entonces escribo muchos ensayos sobre teatro. La gente los lee y ha comenzado a desarrollarse, especialmente en los últimos diez años, el investigador teatral, que no existía antes. Hay muchos chilenos que hacen doctorados afuera, maestrías; y en Chile últimamente han aparecido los post-títulos en investigación escénica. Allí hay todo otro mundo que se ha gestado sobre el proceso del teatro; a nivel de la historia, ellos—los investigadores teatrales—son quienes en realidad están haciendo la labor de la crítica. El crítico, en términos clásicos, desapareció. Todavía no los llaman a la prensa, pero en algún momento los llamarán (*Risas*).

Gustavo Geirola

Gustavo: *En términos muy generales, ¿cómo visualizas el teatro latinoamericano hoy, en estos momentos? ¿Crees ver alguna tendencia estética predominante, crees que se ha generado algún tipo de expectativa o de respuesta nueva?*

Ramón: El término "latinoamericano" no es uno, no existe; yo creo que existe un teatro de cada territorio. No creo tampoco que eso signifique que no hay teatro latinoamericano. Hay siempre alguien que hace un teatro en un país, y desde donde se habla es un lugar. Si alguien hace *Tres hermanas* en Iquique, en el desierto de Atacama, no tiene nada que ver con lo que puedan estar haciendo en Vladivostok. El teatro latinoamericano tiene que ver con las capitales latinoamericanas primero, por lo tanto dejamos el 90 por ciento de Latinoamérica afuera. Tiene que ver con las capitales o ciudades principales. En Argentina sería Buenos Aires, Córdoba, tal vez Rosario. En Chile sería Santiago, Concepción y un poquito Valparaíso, allí se acaba. No es que se acabe, sino que hay teatro, pero lo que realmente existe—al menos en el Cono Sur—es un teatro urbano de las grandes capitales que tienen un proceso bastante diferente. Creo que la imagen que tiene cada país de Latinoamérica de su propio teatro corresponde al teatro de los 70 y de los 60 y no hay una nueva visualidad del teatro de hoy y esto es por los grupos de poder. Así, creo que en el Río de la Plata, los grupos de poder del teatro en los 70 siguen controlando todo, incluso más fuertemente. Por lo tanto, en ese sentido, es más conservador. En Chile, por la dictadura, se quebró el poder del grupo de los 70 e hizo generar que un joven de 22 años dirigiese el teatro nacional, que los dramaturgos jóvenes sean montados, etc. Creo que el teatro andino está muy étnico, tiene una ausencia de escritura. Diría que en Bolivia casi no hay dramaturgos, lo que hay es un concepto que no es el de la escritura contemporánea. En Perú también hay una cosa como de los 70, aunque diferente al Río de la Plata, porque ese teatro peruano es más barbiano. Se trata de los setenta barbianos y, como ves, son cuarenta años atrás. Colombia también fue muy influenciada, como en la zona andina, por la línea Brecht-Barba; últimamente han empezado a aparecer cosas nuevas,

pero todavía nos son desconocidas en términos de escritura teatral. En Colombia y en México el poder de los setenteros sigue siendo fuertísimo. En México—donde los ilustres de los 70, que sería también de los sesenta y si lo miras bien, son de los cincuenta—se realizó una encuesta de público en la que éste les dijo de todo, pero ellos no se inmutan. Es lo que involucra el manejo de los teatros nacionales y todo lo que va con eso. Ese poder de la gran generación de los 70—que si fue una gran generación, lo desconozco—por alguna razón no dejó, no abrió espacios. Los setenteros siguen teniendo todo amarrado y los nuevos tienen que irse a otra parte. No son los directores de los espacios culturales. Eso no pasa con Rodrigo Pérez o incluso conmigo, los directores de los teatros nacionales son incluso más jóvenes que nosotros. Los teatros nacionales pagaron sus cosas. Ese poder de los setenteros ha bloqueado el conocimiento, pero no la existencia o el posicionamiento, de todo lo que puede ser 90 en adelante. Entonces uno sigue manteniendo una imagen del resto de Latinoamérica de este poder setentero, centrado en el CELCIT. No hay, pues, un teatro latinoamericano, hay teatros latinoamericanos. Yo hice un artículo que me pidió Carlos Ianni analizando el fenómeno del modelo setentero. Nunca me lo publicó, me lo censuró. Yo le reclamé y él me decía siempre que iba a salir en el próximo número y pasaron como seis años y nunca salió. Obviamente, cada generación refleja la historia que le tocó vivir. En Chile, la diferencia está en que los setenteros perdieron su poder hace mucho tiempo; siguen teniendo su posición, pero no el monopolio. Los setenteros tenían una operación de monopolio que aquí, por el golpe y luego la dictadura, que terminó en el 90, los desarticuló completamente. Pero en Uruguay, Argentina, en el Tearto Cervantes, donde llega al final Dragún, que era el símbolo de ese poder, junto con Cossa, Rovner, mantienen cerrados los espacios y cuando salen afuera son ellos los que hablan y dicen "el teatro argentino…se murió la dramaturgia….", etc. A lo mejor, se murió la dramaturgia que escribes tú, pero no la dramaturgia. Y en México eso también es fuerte. Hay como un tapón, que impide que uno se informe sobre lo que está

emergiendo. Porque ellos son los que tienen los canales para la difusión artística.

Gustavo: *Habitualmente hay más directores que directoras, ¿tenés alguna teoría sobre eso, alguna opinión?*

Ramón: Uno también podría preguntarse por qué hay más dramaturgos que dramaturgas. Lo que pasa en el teatro ocurre en todas partes. ¿Por qué hay más cineastas hombres que mujeres? En Chile, por ejemplo, la mujer tiene el derecho al voto desde el 53. Todo esto seguramente tiene que ver con la recuperación de espacio que ha ido subiendo y que da por resultado, obviamente, que ahora haya mucho más directoras que hace 15 años atrás; también hay más dramaturgas jóvenes que antes, etc. Es una recuperación de espacio que va lento, pero que tiene que ver con la realidad.

Gustavo: *Última pregunta: ¿hay alguna pregunta que siempre quisiste que te hicieran y nadie te hizo?*

Ramón: No, en realidad no. Sería al revés, porque en realidad la gente que pregunta es más de los medios y allí están las preguntas que uno responde y que nunca te publican (*Risas*). ¿Dónde está esto que dije, tan bonito? Quedó quién sabe dónde, en el archivo. ¡Esa frase tan buena, lo único que había dicho interesante!

Gustavo: *Quiero agradecerte enormemente que me hayas dado esta entrevista.*

ENTREVISTA A ANA HARCHA

Realizada en su casa, Santiago, el 8 de julio de 2004. A causa del frío invierno Ana tenía una gripe muy fuerte ese día y se sentía afiebrada, razón que puede tener que ver con cierta extraña o torpe fluidez en ciertas respuestas.

Ana Harcha Cortés (Pitrufquén, 1976). Es dramaturga y directora teatral. Ha participado en talleres impartidos por Benjamín Galemiri, Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra y Rodrigo García (La Carnicería Teatro). Es autora de *Tango* (1998), *Perro!* (1999, Premio Mejor Dramaturgia y Mejor Montaje en el Primer Festival de Teatro en Pequeño Formato), *Ah, sí, sí, no sé, mejor no, ja, ja, ja* (2000), *Lulú* (2001) y *Asado* (2004). Con Francisca Bernardi escribieron y dirigieron la obra *Kinder*, estrenada en mayo de 2002 y que obtuvo el Premio Altazor 2003 a la Mejor Dramaturgia. Ese mismo año, y también junto a Bernardi, dirigió la obra *Norway.Today* de Igor Bauersima.Ha impartido la docencia en las universidades Uniacc, Finis Terrae, Católica y del Desarrollo. Desde 1999 a 2005 fue investigadora del programa Archivo Iconográfico del Teatro Chileno dirigido por María de la Luz Hurtado en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Actualmente realiza el Doctorado en "Teatro y Literatura Española, Latinoamericana y Portuguesa y Teoría Literaria" de la Universidad de Valencia, en España, para el cual ha obtenido la beca MAEC- AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional-Ministerio de Asuntos Exteriores).

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

Ana: Aquí en Chile no se estudia dirección teatral como carrera en la universidad. Hay dos postítulos en la Universidad Católica de Chile, uno en dramaturgia y otro en dirección teatral, que funcionan hace un tiempo; pero en mi caso no tenía mucho sentido hacer alguno de esos postítulos porque muchos de los profesores que dan las clases son los mismos que dan las clases en el pre-grado, entonces como yo estudié en esa escuela y había tenido clases con ellos ya sabía qué me podían enseñar esas personas. Las escuelas de actuación acá en Chile, en general, tienen como objetivo central formar actores; no todas las escuelas tienen ramas de dramaturgia, y cursos de dirección aún menos.

Sin embargo, mi escuela sí la tenía; yo empecé a escribir allí en la escuela, sin embargo creía que iba a ser actriz la mayoría del tiempo. Salí de la escuela, con un egreso que dirigió Ramón Griffero y salí entusiasmada con la idea de seguir escribiendo teatro. Salí con esa idea pegándome adentro muy fuerte y empecé a tomar talleres de formación de dramaturgia en distintos lugares, porque justo hubo una efervescencia de talleres en ese momento en Chile; Marco Antonio de la Parra daba talleres, Benjamín Galimeri y Juan Radrigán también daban talleres; venía gente de afuera a la Muestra Nacional de Dramaturgia, que se hace cada año y, en esa época, invitaron a mucha gente para que diera talleres. Vino Rodrigo García, que es un argentino que vive en España hace como doce años o más, y dio talleres también. Con Marco Antonio de la Parra estuve como tres años tomando clases; y en un momento ahí se genera la idea de montar textos que se escribían dentro de los talleres, en festivales de teatro de pequeño formato (así le pusimos, copiando la experiencia de Beckett, obritas cortas, cerradas, cíclicas). Marco Antonio contactó a gente que él conocía y consiguió un espacio en la Escuela de Ingeniería de la Chile, un espacio para hacer experimentos teatrales. Lo entregaba una Escuela de Ingeniería, porque una sala de teatro en Santiago difícilmente se arriesga a eso, y organizamos allí con la gente que era del taller, con Marco Antonio y con la gente de ingeniería que tenían muchas ganas de revitalizar el movimiento cultural dentro de la Facultad, el Primer Festival de Teatro en Pequeño Formato. Yo participaba, como todos los demás, ayudando a organizar y etc., pero no tenía una obra breve porque escribía *en largo*, pero bueno, quería estar. Entonces tomé una obra mía, larga, la corté y dirigí por primera vez. Fue una súper buena experiencia, sentí una cosa que ya había intuido antes, cuando había quedado seleccionada para un festival de dramaturgia y el premio era que montaban el texto con actores profesionales y con un director profesional en el Teatro de la Universidad Católica. Allí yo había sentido que mi idea de autor teatral, como autor de textos, era más amplia que eso, que necesitaba ser el cerebro de todo, es decir, del texto y de la puesta. Como había tenido esa idea, este Primer festival de teatro

en pequeño formato era la oportunidad de probar y fue una muy buena experiencia, sentí que había encontrado un rol dentro del teatro que me resultó cómodo, que resultaba ser el rol donde yo sentía que tenía más que decir: más punto de vista, más profundidad en el trabajo, más preguntas que hacerme respecto a eso y allí empecé a dirigir. Después dirigí esa misma obra que había presentado en ese festival, pero ya en formato completo, y desde entonces no he parado de dirigir. Me cuesta imaginarme más pasiva en el teatro, solamente entregando el texto, algo que sólo he hecho en dos oportunidades: la primera con *Tango* y ahora, la segunda vez, con *Asado*, hace poco, en un festival en Estados Unidos. Me gusta ser la armadora de todo el juego teatral; tengo cosas que investigar allí, y no son preguntas que tenía como actriz. Como actriz no había para mí una pregunta que resolver, mi manera de entender ese otro lugar, el de la intérprete actoral, era muy superficial. Me desesperaba una sensación de que había que esperar para ser actriz; en cambio, sentía como directora una energía mayor, una necesidad de moverse sin tener que esperar nada, un movimiento vitalizador de un grupo al ser la generadora de un proyecto y por supuesto vitalizador de mí. Así empiezo a dirigir y coincide que la mayoría de las personas con las que tomo talleres—Ramón Griffero al final de la escuela, Marco Antonio de la Parra y Rodrigo García—estimulaban mucho la idea de ser un autor teatral, la idea de que no hay una sola verdad para hacer el teatro, la idea de que una se inventa un universo; como decía Kantor, el creador es un demiurgo. Se inventa un universo y luego hay que hacerse cargo de eso. Esa idea caló fuerte en la generación que fue parte de estos talleres.

Gustavo: *¿Qué objetivo te propusiste como directora en ese primer proyecto, en esa primera experiencia teatral?*

Ana: Hay objetivos que todavía están presentes de alguna manera, han sido trabajados, pero siguen existiendo. Debido a la formación teatral que predominaba en la escuela donde yo estuve y a otras experiencias que tuve después, cuando todavía pensaba que quería ser actriz un rato más, simplemente le agarré fobia al pretendido realismo psicológico, que tanto machaca la escena teatral, entonces uno de los

objetivos básicos por el que tenía la necesidad de dirigir una obra era ése, escapar del realismo, de ese realismo ñoño, malentendido, que hay, según el cual hay que tomar té y tener vestuarios de época, ese realismo que pide hacer la obra según dice el texto, etc. Me pasaba muy fuertemente que necesitaba el teatro en otra forma, menos lógico, más aleatorio, más lúdico en su manera de entenderse; necesitaba verlo funcionando en relación a esas leyes propias de un espacio en tres dimensiones, que no tuviera que ver con estéticas estudiadas ya anteriormente con tal nombre, con tal "ismo". Sentía que el teatro es el escenario, sucede en el escenario; no voy a creer de verdad que un actor o actriz chilena está tomando té en Moscú; es un juego, por lo tanto lo puedo armar como quiera. Tenía una necesidad gigantesca de armar ese juego libremente, jugando mucho con la idea de lo fragmentario, de lo no lógico, de pasar—como en un zapping—de una cosa a otra sin ninguna justificación aparente. Por otro lado, me parece también que para armar una historia coherente y lógica, tú también seleccionas fragmentos, para que eso pueda construirse; porque la vida no es coherente y menos lógica, existe un montón de ratos en que no pasa nada, súper aburridos, un montón de momentos extraños. A uno no le pasan historias: primero pasó esto, después creció esto, después se terminó esto. Quería jugar con cosas simples. Y también con la idea—una cosa que seguí trabajando—de la reelaboración de los juegos, del infantil incluso, para llevarlo hacia un sentido más agresivo y violento, convertir lo lúdico en algo violento. Esto está muy presente en las cosas que hago. Ha pasado el tiempo pero eso existe desde la primera vez que dirijo.

Gustavo: *Ahora, cuando enfrentas un nuevo proyecto, ¿tienes algunos objetivos diferentes o todavía recurres a aquellos iniciales que se han ido desarrollando? ¿Has agregado otros objetivos?*

Ana: He ido teniendo cada vez más conciencia de los actores. Yo partí trabajando súper marionetísticamente, "hazlo así, hazlo allá". Comencé a dar más espacio a que esa experiencia sea más dialogada. También me resulta eso ahora porque trabajo con gente que está muy

cerca de mí, entonces también es fácil dialogar, porque ninguno tiene que explicarle mucho al otro qué tipo de teatro queremos hacer; hay algo que ya es común. Ya no tengo que ponerme en posición de dar clase sobre el tipo de teatro que vamos a hacer. Han surgido muchas preguntas, por supuesto, durante todo el tiempo que hemos estado trabajando. El año pasado—que fue un año muy productivo—estrenamos dos cosas con el grupo que trabajo, muy juntas además (estrenamos una a mediados de junio y otra en septiembre); terminamos una y al tiro empezamos la otra y esa otra, la segunda, la retomamos ahora este año. Quedamos un poco cansados y por eso paramos. En este momento no estoy haciendo nada porque no tengo necesidad de hacer algo. Pero se han agregado muchas preguntas. Hubo un momento en que yo estaba súper obsesionada, era súper claro que lo que yo quería hacer no era realismo sino otra cosa; ahora ya ni siquiera me interesa esa discusión. Hago lo que quiero y sale lo que sale. Habrá algún momento en que eso tendrá algún nombre. No sé qué nombre tiene, y ni siquiera quiero luchar con lo otro. He ido teniendo más conciencia de los actores. Continúa la idea de trabajar desde lo simple y lo esencial en términos de producción escénica. Eso sucede bastante en Chile; el teatro chileno no es muy espectacular, salvo en ciertos momentos y con ciertas compañías que trabajan ciertos textos y tienen ciertos recursos. Tengo unas preguntas enormes en este momento, por ejemplo: yo he aprendido a trabajar mucho sobre la ironía, porque espontáneamente me nace y tengo la necesidad de trabajar un poco más "seriamente" (así, entre comillas), de ponerme a explorar otras maneras de hablar de los temas, además de lo que sale de la ironía que es como lo primero y espontáneo que me ocurre. La otra pregunta tiene que ver mucho con los espacios teatrales. Aquí tú normalmente montas una obra, te consigues la sala, le pagas a la sala un porcentaje por las entradas o un monto que se acuerda; la gente que va al teatro es gente que pertenece a una elite cultural, porque la persona que puede pagar dos mil pesos pertenece ya a una cierta clase social, accede porque está culturalizada, porque va a la universidad, etc. He hecho todas las obras en ese sistema,

que es el normal, pegar afiches, volantes, dar algunas entrevistas, si tienes suerte anunciar por radio, etc. Y algo me incomoda de todo ese sistema y me está surgiendo una pregunta muy grande respecto al lugar donde se hace teatro. Porque tampoco es verdad que uno vaya a ganar plata haciendo el teatro que hace. Porque igual es un teatro alternativo, ponen la palabra "joven" todo el tiempo. La gente lee "joven" y piensa que "debe ser malo". Hay un prejuicio, una estigmatización por esas cosas. Si pones teatro "clásico", haces entrar a uno y dejas a un montón fuera, le pones "joven" y pasa lo mismo. Entonces tengo muchas ganas—no sé todavía cómo—de trabajar en otros espacios; ya sé que no voy a ganar dinero haciendo teatro, así que qué más da. Las preguntas son grandes, porque no imagino tampoco esa idea tópica de hacer teatro en la calle; un clown bailando con zancos y jugando con una pelotita. Pienso en otra cosa, ahora estoy explorando eso con mis alumnos invitándolos a crear intervenciones teatrales en la calle fuera de esta idea tópica. Ha sido una bonita experiencia. Tengo ahora esas preguntas, que jamás pensé tener y que no sé tampoco cómo resolver todavía. En esta ciudad, así como la ves tú, la gente suele no tener nunca tiempo, eso me parece terrible, afecta a muchas profesiones y oficios, incluso a la que uno hace, que supuestamente es tu vocación, que te debiera brindar placer, pero el nivel de estrés de muchas personas que trabajamos en esto suele ser horrible. Como no se puede vivir del teatro, todo el mundo hace otra cosa. Hace televisión, hace clases, talleres, etc. y, en general, esas cosas son entre ocho de la mañana y seis o siete de la tarde. Entonces los ensayos son entre las siete y las doce de la noche, te quedan seis horas para dormir y eso es tu vida. Eso pasa mucho en muchos planos y no hay conciencia. En los diecisiete años de dictadura en este país, cerraron la conciencia de que la calle se ocupa, como un lugar público que es de todos, en donde pueden pasar cosas que te encuentren con los demás. Nunca hay nada. No hay teatro en el espacio público. Es curioso que no haya, que a nadie se le ocurra hacerlo. Una excepción a esto es el trabajo de la Patogallina.

Gustavo: *A mí me ha sorprendido, de todos modos, que en todos estos días que he estado en Santiago, he querido ir al teatro y no he conseguido entradas. Están todas vendidas. Hay muchas que se están por estrenar la próxima semana, en la que ya no voy a estar en Santiago, y son justamente—como* Psicosis*—las que más me interesan, porque están dirigidas por las personas que estoy entrevistando. El otro problema es que muchas de las obras se anuncian para dos días nada más, jueves y viernes o viernes y sábado. Lo mismo pasa en México, donde si no ves la obra ese día martes, tienes que esperar hasta el otro martes.*

Ana: Hay que tener en cuenta, también, que son salas muy pequeñas, a veces para no más de veinte personas. En el caso de *Psicosis*, está el nombre de Alfredo Castro, que es muy conocido a nivel teatral y además a nivel popular por cosas de otro estilo, porque él trabaja en televisión. Hay un montón de gente que va a ver la obra y no tiene idea de lo que se trata. Van porque está Alfredo, porque *salen los famosos*. Y no saben lo que se van a encontrar. Y aquí en Chile no se acostumbra a hacer teatro más allá del jueves al domingo. Muy extraño encontrar teatro los lunes, martes o miércoles. Muchos ya no ofrecen los domingos y algunos tampoco hacen función los jueves, porque no hay público. Los que hacen funciones más seguidas son los teatros universitarios, que son como los teatros nacionales, funciones que van de martes a domingo. De todos modos, de martes a jueves los que van son los colegios que asisten porque tienen convenios. No es que el público adulto, libre, voluntario vaya al teatro un día martes.

Gustavo: *Otro fenómeno que me llamó la atención es que no todos los periódicos de Santiago publican carteleras. Ayer le pedí al diarero que me los dejara ver todos, para saber cuál tenía cartelera de teatro.* La Tercera *no tenía cartelera y hoy sí* El Mercurio *tenía una. Déjame volver a las preguntas. ¿Cómo definirías hoy el rol del director?*

Ana: Lo primero que me surge con tu pregunta es que el director es el que posee el punto de vista. Si uno se va a parar delante de un grupo como director no es solamente para ser un canal de fluidos, de organización de toda esta otra gente que hace el teatro. El teatro que a mí me enerva es el teatro que no se sabe por qué se hace, que no tiene

una búsqueda que yo vea realizada con conciencia. Creo que un director es un organizador, no creo que sea—como yo lo practicaba en mis inicios—el marionetista dictador del asunto. Pero sí siento que es la persona que tiene la responsabilidad, además de hacer parte del proyecto a las otras personas con las que se crea, tiene que crear una atmósfera de trabajo consciente y eso abarca todos los planos. Yo, que he dirigido sola y que también he dirigido con Francisca Bernardi—que es una muy buena amiga mía—hablábamos un poco de la idea de las mamás, porque una cuida todo, cuida desde si hace hablar al actor resfriado en un ensayo hasta qué estamos diciendo con esta obra, el discurso artístico. El director es el canal que organiza eso como centro, es el responsable de tener consciencia de cómo está funcionando estética y emocionalmente lo que quiere hacer, de qué discurso político carga lo que está haciendo. Es el responsable de hacer que la obra no sea una pieza de museo que no pertenece a ningún contexto. Yo pienso que como directora es demasiado brutal para mí hacer una puesta en escena, un trabajo orgánico con los actores, un cómo se monta ese texto, ya sea mío o de otra persona, olvidando que ese texto será realizado en un contexto, en este país—he dirigido hasta ahora sólo aquí—donde suceden tales cosas y donde decir tal o cual texto o palabra significa esto o lo otro en ese momento. Para uno, no es un textito no más, algo *bonito*. El año pasado a nosotras, a Francisca y a mí, nos invitaron a participar en un festival de dramaturgia europea contemporánea, nos invitaron a dirigir y el texto era muy suizo, muy europeo, *cool*. Intelectualmente los temas se hacían reconocibles, pero el lenguaje del texto era algo casi cursi para uno, por ejemplo la frialdad para hablar y además sumado a eso, la dureza de las traducciones, que encima tienen siempre algo extraño. Teníamos conciencia durante el trabajo de ensayo que este texto tenía que ser montado aquí en Chile, con actores bajos y morenos, que hablan de otra manera. Los personajes eran todos jóvenes de contextura europea. Una actriz que es igual a mí no puede decir esos textos en serio. No cabe. Entonces la actriz decía el texto y luego adoptaba una expresión como si se tratara de una foto, para expresar lo *no* europea que era (*Risas*). Es un

detalle, pero esa conciencia estaba en todo el trabajo. Yo tengo una idea del texto como una parte más del espectáculo y no como el centro del mismo, o algo sagrado que hay que *respetar* contra viento y marea. Creo que el texto es un potenciador de una puesta en escena, pero que esas palabras sin cuerpo no son teatro. Cómo ese texto cobra cuerpo es mi responsabilidad estética y ética. Obviamente, eso lo converso con los actores, aunque hasta ahora no hemos trabajado con la metodología de la creación colectiva, por eso no puedo hablar de que todos hacemos todo. Los proyectos parten y nacen de la compañía que tenemos, pero las cosas que se han hecho han partido de las dos cabezas de esta compañía, Francisca y yo.

Gustavo: *¿Crees que ya tienes un estilo o una marca personal?*

Ana: Hay cosas que se han trabajado, profundizado e incluso repetido, hay cosas que pueden hablar de una marca personal. Si me hubieras entrevistado hace cinco meses te hubiera dicho que "este es mi estilo", pero ya no puedo decirlo. En este momento siento que, de los años que llevo escribiendo y dirigiendo, he encontrado cosas que para mí han sido muy importantes, pero también son cosas que tienen que seguir creciendo, desarrollándose e incluso cambiándose por otras. Dentro de ese estilo o marca personal creo que hay cosas que sí me pertenecen; si le preguntaras a algún espectador que haya visto todos los montajes, seguramente te dirá que hay cosas que son reconocibles, pero no creo que haya cosas inmutables de lo ya encontrado para el trabajo que vaya a venir en el futuro. Eso es imposible. La materia se transforma.

Gustavo: *¿Cuáles son esas marcas que son reconocibles hoy?*

Ana: El texto, por ejemplo, ya que yo parto de la escritura y cuando está listo, quiero montarlo. Es una escritura totalmente despojada, sólo figura en el texto lo que el actor habla, sin una sola acotación escénica, porque como voy a ser la directora de ese proyecto, no tiene mucho sentido poner eso en el texto, si total voy a llegar al ensayo y puedo probar y ver si da resultado.Si no, se hace otra cosa. Me parece que es trabajo innecesario intentar dirigir el texto desde la escritura. Es un texto

totalmente despojado, un texto que conscientemente juega o investiga con la palabra como mecanismo de construcción teatral, como objeto teatral, más allá de la narración de una historia. Como si trabajaras, por ejemplo, con el color en la pintura, más allá de la representación de una figura reconocible. Otra marca es lo fragmentario, la conciencia rítmica de los textos, son textos que permanentemente están haciendo ejercicios entre sí mismos, la manera de entrelazarse entre un actor y otro, textos donde desaparece bastante la idea de personaje. En un texto, por ejemplo, puse "dos hombres y una mujer", pero en uno anterior, *Lulú*, ni siquiera se especifica cuántas personas interpretan el texto, lo que está escrito es una voz, la voz de un discurso, y el texto está compuesto con la estructura de un Cd de música, "track 1, track 2" y cada uno de esos tracks eran fragmentos de un discurso, muchas veces contradictorio, que es donde una voz empieza a convertirse en varias. Cuando lo monté, habían tres mujeres y un hombre, pero no existe la idea de personaje como "mujer de 45 años que…". En el texto se revela un personaje, en lo que él dice. Son personajes tipos, portadores de un discurso más que de una psicología o de una historia de tipo aristotélico. También, otra marca es la ironía. Como te decía antes, ahora voy descubriendo otras cosas. Mi referente mundial, en la primera etapa, es Beckett; lo leía y me moría de felicidad de que alguien escribiera así por nada, por la palabra, por el placer del texto y del lenguaje. Ahí me encuentro, me identifica ese tipo de escritura teatral mucho más que *La muerte de un vendedor*, de Arthur Miller, con todo lo buena que pueda ser la obra. Creativamente funciono en fotitos. Y en la puesta en escena, el sentido de juego es una marca.Todas las obras que hemos hecho son siempre rituales, funcionan dentro de una lógica para el teatro y por el teatro, es evidente que estamos en el teatro. En todas las obras que hemos hecho el teatro se asume como un hecho artificial, hay personajes como apuntadores que corrigen un texto, que están con el texto en la mano, pero deformado, exagerado, llevado a la exacerbación de a lo que tú puedes llegar jugando con otro a algo. Cómo el simple juego se puede convertir en una pelea o en un abrazo apasionado de amor, de adultos. Hay una idea que no la he

logrado hacer muy bien todavía, pero siento que se ha ido metiendo en los montajes y tiene que ver con el deterioro del cuerpo del actor en la manera de enfrentar cómo está en el escenario. Nos resulta muy atractivo que suceda ahí. Por ejemplo, proponemos una escena en la que el actor salta, pero no se trata de que salte una vez, sino que salte cincuenta veces y después hable. Porque le pasa algo al cuerpo después de esos cincuenta saltos. Y si van a correr, que corran por todo el tiempo que sea necesario, no importa que el público se aburra viendo a los actores corriendo cinco minutos arriba del escenario. Me interesa cómo después de ese tiempo corriendo van a poder decir "te amo" o "juicio a Pinochet". Es otra textura. Cuando haces trabajar a los actores físicamente con texto, el texto cobra un cuerpo distinto a cuando es esa actuación desde la voz, que es una forma de hacer teatro también y que es muy válida, pero me interesa esa otra, más orgánica.

Gustavo: *Me interesa mucho esto que estás diciendo. Yo trabajo con estudiantes que no tienen formación actoral, y obviamente, cuando abordan un texto, lo hacen desde la voz, porque eso es lo que traen de la tele o de cierto teatro estadounidense que hayan podido ver, donde, como sabes, hay mucho sofá, mucho teléfono y mucha familia disfuncional. Entonces yo les propongo decir ese texto pero colocando el cuerpo en posiciones de inestabilidad física. Así no es lo mismo decir "servíme el té" con la voz que en un estado de inestabilidad física, en posiciones que uno no usa habitualmente para decir eso, o en estados de alternancia de tensión-relajación o equilibro inestable. Hemos abordado la farsa desde este tipo de ejercicios. Sin duda, esto altera no tanto el realismo, sino cierta imagen del realismo que nos han querido vender. Volvamos a las preguntas. Desde tu perspectiva, más allá del éxito o fracaso de público, ¿cuál fue tu mejor puesta, quiero decir, aquella que te planteó grandes desafíos que lograste resolver óptimamente?*

Ana: A nivel estético y ético, como hablaba antes, la puesta que más me identifica como autora y directora es la que hice el año pasado, *Lulú*. No es la obra más exitosa de todas las que he hecho, pero siento que ahí pude por primera vez verlo y decir "sí, eso era lo que yo quería hacer". Espero que lo próximo que vaya a hacer sea como *Lulú*. En ese momento, siento que se dio una forma de trabajar con los actores, una

entrega de ellos absolutamente de tirarse a la piscina, como "a veces no entendemos, pero vamos a probar". Esto hizo que el trabajo fuera muy fluido, una obra donde no hubo ninguna crisis para trabajar en el sentido de que nos entregamos a ver qué salía, aunque fuera raro. Y en esa obra yo siento que logré trabajar muy libremente en todas esas cosas en las que yo me había embarcado antes, como lo fragmentario, la acción física. Me di el gusto de ver a un actor cinco minutos sosteniendo con el brazo levantado una bola de bowling y el público asustado porque se iba a caer la bola encima de ellos. El teatro que yo trabajo tiene que ver con el contexto actual que yo estoy viendo y viviendo. Me gusta que los actores trabajen desde el escenario lo más parecido a lo que ellos son. Me cuesta mucho—no me interesa creo—toda esa idea de personaje caracterizado. En *Lulú* eran ellos, actuando, porque no son ellos así ni hablan esas cosas en la vida real. Era un juego, pero que se daba muy honestamente, casi puramente.

Gustavo: *¿Y cuál fue la puesta contraria, es decir, que aunque haya tenido un éxito de público, sentiste que no lograste o no te llegó a satisfacer complemente?*

Ana: Han sido distintas cosas. Voy a hacer un breve resumen de todo. Cuando era más chica, tenía como esa idea de lo bueno y lo malo de las cosas. Pero de pronto creces y esa idea del mundo con la estructura del *Señor de los Anillos*, los buenos y los malos, unos siempre buenos, otros siempre malos, simplemente no da. De todo lo que he hecho, he aprendido distintas cosas, por eso me cuesta un poco decir "éste es el más malo". Cuando dirigí *Perro!*, en versión completa, a mí me gustó mucho el montaje que salió de ese texto, sin embargo me costó mucho trabajar con los actores, que eran personas que yo conocía y nos caíamos muy bien, pero no teníamos idea de qué tipo de teatro nos gustaba a cada uno. Por eso, fue un tanto duro el proceso de ensayo. Entendíamos el teatro desde otros lugares. Entonces había que convencerse para llegar a una solución y eso era agotador. De hecho había momentos en que no sólo era agotador sino bloqueador. Me hacía sentir a veces que yo estaba obligando a alguien a hacer algo y eso es muy desagradable para trabajar. Entonces, por más que me haya gustado

como quedó, eso otro no me gustó nada. Luego con *Kinder* fue increíble el proceso de trabajo, el fluir creativo de todas las personas que estábamos implicadas, la obra que hicimos nos provocó mucho placer, ha sido como la más exitosa de todas, muy bien recibida; sin embargo, hoy, mirando las cosas con más distancia, había cosas en la puesta que no me gustaban mucho. Pero al mismo tiempo hubo allí cosas interesantes: fue muy importante para mí volver a entender el proceso creativo como algo relajado y en comunión. El montaje era muy entretenido, la gente lo pasó la raja—"la raja" significa 'muy bien' en Chile—pero se volvió como mucho más festivo de lo que yo creía que iba a ser. Y para el momento en que sucedió estuvo bien, pero ahora yo no quiero hacer una obra como ésa. Luego viene *Lulú*, que es donde yo siento que pude cuajar estéticamente, e incluso temáticamente por el nivel de profundidad con que se trataban los temas, y también en términos de la relación actor-director en una forma más madura, más consciente y no dejándose llevar por la mala onda o por la buena onda, sino trabajando más serenamente. Y luego viene ese pedido de que dirigiéramos con la Francisca esa obra europea que fue un buen ejercicio para mí, ya que aquí tuve que tomar un texto de otro—lo que no había hecho nunca—y que además adaptamos bastante; con Francisca cortamos un montón de cosas, reescribimos otras (porque Francisca también escribe, de hecho es la otra autora de *Kinder*), ya que nos parecía que era cháchara y que dilataba; fuimos a la esencia, generamos unos monólogos de los personajes que nunca existieron en la obra original. Ese montaje me gusta cómo funciona estéticamente y nos ha ido bien con él también, en términos de la recepción del público y en nuestro trabajo. Pero también me ha llevado a la pregunta de si quiero o no trabajar un texto extranjero. Me surgió la pregunta sobre qué palabras son las que quiero usar para hacer el teatro que quiero hacer. No porque mis textos sean mejores o peores que un texto europeo, pero me parece que me siento más inclinada a montar mis textos. Porque quiero contar mi versión de los hechos, porque quiero ocupar el tiempo y la energía

que gasto haciendo teatro en contar la historia que me pertenece, como persona inserta en un contexto histórico, político, social.

Gustavo: *¿Qué género es el que más sobresale en tus trabajos? ¿A qué género crees que tiendes: la comedia, lo trágico, el grotesco….?*

Ana: Me cuesta hablar por géneros. Yo trabajo en investigación teatral también y siempre me encuentro con que es difícil hablar de género en el teatro contemporáneo. Usaría la palabra "drama" en el sentido de que tiene ironía, pero también tiene lugares de dolor. Creo que me costaría hacer algo que fuera solamente de un color.

Gustavo: *¿Qué arte ha influido más en tu trabajo como directora, no como dramaturga: la música, la pintura, la danza, la arquitectura, etc.?*

Ana: Las artes plásticas. De hecho siempre he tenido la dicotomía entre artes plásticas y teatro, incluso mientras estudiaba teatro, en un momento pensaba que ya no podía más con el teatro, porque no soportaba tanta subjetividad emocional de la dinámica de una escuela de teatro, que es bastante atroz sobre todo mientras más pendeja es una, y pensaba que me tenía que cambiar a estudiar arte, donde entre otras cosas las personas podrían ser más controladas emocionalmente (no tengo idea de si eso sea así o no, pero eso pensaba) y además la creatividad se trabajaba en general en modo más solitario, menos dependiente de un grupo. No soportaba esas especies de catarsis colectivas del proceso grupal del teatro. Las artes plásticas han sido un referente brutal, sobre todo en lo que tiene que ver con los espacios. De hecho creo que entiendo el teatro, el objeto escénico, desde ese lugar. Lo que siempre sueño y me he imaginado hacer es una instalación donde pasen cosas. Sin haber hecho nunca nada en danza, creo que sirve para lo que quiero trabajar. Con la música todavía tengo una relación más lejana, con menos preguntas. Me gusta el arte híbrido. Por eso hago el teatro que hago, me gustan esos cruces extraños, como la danza teatro, una instalación que es como una escultura, pero que a la vez no es una escultura, que puede haber un cuerpo vivo, decirse un texto, con video, con elementos de la performance, etc. Esos géneros, como medio

híbridos, como de varias naturalezas, son los que me interesan como referentes.

Gustavo: *¿Qué directores te parecen referentes, tanto en el caso de Chile, como de la región latinoamericana y luego de la escena internacional?*

Ana: Muchos. Imposibles de nombrar. Nacionales, internacionales, vinculados o no al teatro. Siempre se me quedaría algo o alguien afuera. Pero de base eso que ya dije. Los híbridos. Los sin receta. Los que no pararon o han parado de buscar. En Chile, desde siempre, el trabajo de Griffero, desde que pude empezar a verlo—yo no soy de Santiago, soy de provincia, entonces nunca vi mucho teatro, vi bastante poco en verdad, por no decir que nada. Empecé a ver teatro de arte aquí en Santiago, porque en provincia cuesta mucho. Griffero me representa mucho, me siento vinculada y entiendo el rol con el que él se ha instalado en esto del teatro: autor-director, pero en los estudios que he realizado últimamente en mis trabajos de investigación, también, me ha interesado mucho el trabajo de Andrés Pérez, la metodología, el cómo llegar a las cosas. Como directores, a nivel nacional, creo que esos dos son los que me han impactado más fuertemente. Galemiri, dramaturgo, tiene textos muy buenos y ahí también hay cosas que me interesan. Son muy diferentes entre sí, pero me estimulan desde su trabajo, por diferentes razones.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión?*

Ana: No.

Gustavo: *¿Te interesaría?*

Ana: Sí, digo, lo del cine; en verdad no tengo ninguna onda con la televisión.

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

Ana: Tener toda la responsabilidad es lo que más me gusta y tener toda la responsabilidad es lo que menos me gusta. (*Risas*). Hay puntos del trabajo del director que tienen que ver mucho con la organización práctica del funcionamiento de marketing, de la producción de la obra y todo eso para mí es un ejercicio que me cuesta mucho realizar bien.

Necesito tener un asesor al lado para toda esa lata. Porque aquí hay algunas compañías que funcionan haciendo todo, todos hacen un poco todo. Y no hemos podido trabajar nosotros con buenos productores. Entonces, todo ese trabajo termina cayendo en nosotras como directoras. Ese trabajo me cansa. Es una parte inmadura en nuestro trabajo, ha resultado todo pero ha sido como pegando parches para ir salvando situaciones, más que una idea de un proyecto de producción y eso me cuesta.

Gustavo: *En relación con el público, ¿crees que ya tienes seguidores? Si ése es el caso, ¿qué crees que ese público espera de ti?*

Ana: Nosotros hemos podido comprobar que, además de los amigos que uno invita, tenemos un grupo que nos sigue. Yo no podría identificarlos, simplemente vienen. Cuando hicimos la última obra, la gente se acercaba y nos decía "yo ya he visto tal o cual obra". Lo que esas personas esperan, yo creo, es demasiado diverso; hay gente que vio una obra y espera ver más de cierta cosa de esa obra en la otra. Lo que en general pueden esperar es una cosa que yo siento—no solamente en lo que nuestro grupo ha podido entregar a la escena de este momento—que tiene que ver con una libertad y una frescura para trabajar en el teatro, sobre todo en relación a lo que se entiende conservadoramente por teatro. Siento que la gente que ha enganchado con el teatro de nosotros se ha sentido identificada, porque ha sentido que lo que pasa en las escuelas no los identifica expresivamente. En todas las escuelas es distinto, pero en muchas todavía sigue ese afán por el realismo, por lo que Stanislavski dijo, sin ver que hay mucha más gente, aparte de Stanislavski, que también ha hecho cosas muy importantes, en unas escuelas ése es el tótem, en otras existen otros tótems, a lo que voy es que sigue existiendo esa cosa absolutista en ciertas escuelas y a mi parecer eso sólo cierra la experiencia de aprendizaje. Y bueno, mucha gente se cansa y busca otras cosas, como creador, como espectador. Una de las cosas que nuestro público aprecia es ver al grupo haciendo teatro como uno lo quiere hacer, liberado de lo políticamente correcto para trabajar en teatro, en la actuación, en la manera de relacionarse con el

público, etc. Hay una generación cercana a la mía, que no lo hace igual que nosotros, pero que también juega con esos aspectos. Y eso tiene que ver con renovar un lenguaje del teatro, en un país, en un momento. Porque la generación fuerte que viene antes de nosotros, esa otra que vas a entrevistar seguramente—la de Alfredo Castro, la de Rodrigo Pérez, la de los directores como se ha llamado—ha marcado una estética en un momento, pero después de ellos, hay varios años en que lo que aparecía era "copia de" y, como muchas copias, no tenían tanta fuerza como el original. Pero la generación que vino después, que es la mía y un poco más chicos, no teníamos estos padres directos a quién imitar. Entonces, uno dijo "puta, estamos solos", no vamos a esperar que Griffero, Goic, Castro, R. Pérez, A. Pérez u otros, tenga el tiempo de prestarnos atención a todos en medio de las múltiples cosas que estaban haciendo. Así que decidimos hacerlo solos. Eso generó libertad, porque no había modelos.

Gustavo: *Cuando diriges, cuando preparas el proyecto, ¿tienes en mente la figura del espectador, se te presenta un cierto perfil de espectador, su figura?*

Ana: En general, hasta como he trabajado ahora, no. Porque he trabajado en sala, con esa idea tan clásica de la sala, donde el espectador está aquí y acá está el cuadrado donde pasan las otras cosas. Sí hay una tendencia en todas las obras de hablarle al espectador. Las obras que hemos hecho son frontales, directamente interpelando al espectador, incluso muchas veces con juegos de preguntas que parecieran estar dirigidas al público. No existe en mi trabajo ese artificio de *la cuarta pared*, quizás a ratos puede estar, pero no por demasiado tiempo, no. Con lo que te hablé antes, del espacio público y el teatro, esa pregunta que tengo en este momento sobre el espacio, me lleva a pensar más concientemente en el espectador: quién es, cómo mira, desde dónde mira, cuánta plata tiene en el bolsillo, qué es prioridad para ese espectador: comprar comida o ir al teatro.

Gustavo: *Una pregunta casi ineludible, porque viene de la historia del teatro. ¿Qué es lo que más te interesa: instruir, deleitar, reflexionar, alienar, distanciar,*

entretener, iluminar, interpretar? Puedes poner la palabra que quieras; yo hice esta lista con las que más se han canonizado en los debates teatrales.

Ana: Mi primer impulso fue molestar, medio punk mi primer acercamiento, algo como "imbéciles, despierten", incluso como media gurú, también. Pero hoy en día es menos violento, en el sentido de que no quiero 'epatar', sino que, de acuerdo a como he trabajado y trabajo en el teatro, y con mi trabajo con los alumnos, me interesa hacer un teatro para que el público no se entretenga solamente. Me interesa que tome conciencia sobre ciertos temas que son angulares en la vida como individuo dentro de una sociedad, como un ser humano que se entienda como un actor político desde sus más mínimas acciones. Es difícil para la generación a la que yo pertenezco creer en los partidos políticos o en la política. Uno ya está inscrito y vota, porque no hay otro sistema, pero ese gesto tiene mucho de convivir con el mal menor más que de creer que se generará una revolución, todos sabemos en el fondo, en este momento, que las cosas no cambiarán demasiado con la persona que esté arriba porque lo que sigue de base igual es el sistema económico, neoliberal en el que queramos o no tenemos que vivir. Que el que esté arriba sea más o menos de izquierda, más o menos humanista, determinará más o menos libertades en aspectos de derechos humanos, o en temas de igualdad social, pero el sistema económico no va a cambiar. Y allí estamos. Viendo como se convive con eso. Hasta dónde te sumas, hasta dónde transas, hasta dónde te mantienes al margen. A mí me interesa hacer un teatro que plantee que un individuo que en su vida es político, que no le da lo mismo gastarse cien dólares en ropa cada fin de semana o ir a plantar cien árboles, o estimular el desarrollo y valoración de la cultura indígena. Esas cosas aportan a cierto discurso, para un lado o para el otro. Me interesa que el espectador tome conciencia de eso, que es un individuo que tiene sus problemas en su casa, íntimos, familiares, pero que también piense que hay una cosa que se llama mundo en el que uno está metido y que no te es indiferente.

Gustavo: *¿Has salido con alguna obra fuera del país?*

Ana: Con montaje, no. Con textos, sí.

Gustavo: *¿Has salido fuera de Santiago, a las provincias con algún montaje?*

Ana: Sí.

Gustavo: *Cuando sales, ¿tienes muchas exigencias fuertes para mover la pieza o llegas y te adaptas a lo que hay?*

Ana: No, porque trabajamos muy limpiamente. Nuestras escenografías son siempre utilitarias, no son decorativas. Lo que está, está porque se usa, no para que se vea bonito. Por lo tanto hay siempre muy pocas cosas. La sala donde trabajamos, también. No has podido ver las salas de teatro aquí en Santiago, pero "no son salas". La obra que ibas a ir a ver es en una casa que están arreglando, que seguramente está alumbrada con cuatro tarros. No tienen mucha estructura técnica; en general el teatro que se hace aquí no se piensa desde lo técnico o desde todo lo que voy a poder hacer, porque nunca hay. Son propuestas simples y se pueden adaptar. Nosotros hemos trabajado muchas veces con la ley de las mínimas exigencias. La idea es siempre adaptarse.

Gustavo: *¿Has dirigido una misma obra durante tu trayectoria, con bastante tiempo entre ellas?*

Ana: No.

Gustavo: *¿Has trabajado con productor?*

Ana: No ha funcionado mucho y siempre ha sido una persona diferente. No hay un productor que haya estado siempre con nosotros. Nunca ha cuajado esa relación, porque en realidad el tema de la producción es muy básico aquí en Chile, en general, los productores que hay son personas que autodidactamente se han empezado a dedicar a la producción teatral y no hay estrategias de producción. Por instinto, unos son mejores productores que otros. Tampoco hay redes sociales, gubernamentales o ministeriales para generar una cadena de producción teatral. Todo el sistema de producción es artesanal.

Gustavo: *¿Tienen alguna asociación de actores, hay alguna intervención del gremio? Intervención en cuanto a contratos y otros controles.*

Ana: Aquí, donde se hacen contratos, es en los teatros universitarios de la Universidad Católica, de la Universidad de Chile y en el teatro comercial. Me imagino que en los teatros de obras muy

comerciales tienen que tener un sistema más oficial, porque hay mucho dinero que entra ahí, en obras, por ejemplo, como los *Monólogos de la vagina*, pero el resto es la ley de la selva. El teatro independiente lo más que hace es un contrato entre el director de la compañía y la sala, y lo demás funciona como cooperativas, que se reparten el dinero en partes iguales, pero que nunca o muy pocas veces está normado. Ha pasado en el último tiempo que hay una asociación internacional para velar por los derechos de autor y eso sí está más ordenado.

Gustavo: *¿Has dirigido en instituciones oficiales?*

Ana: Lo del año pasado, el festival de dramaturgia del Goethe Institute, del Centro Cultural de España y el Instituto Chileno Francés.

Gustavo: *¿Sentiste alguna diferencia entre tu trabajo artesanal habitual y el trabajo en una institución?*

Ana: No mucho, porque el festival era bien precario. Técnicamente no, y encima éramos el grupo más joven al que se le había asignado dirigir un texto y, por lo tanto, teníamos menos privilegios. No podíamos pedir mucho y además lo que había ya lo habían pedido otros que tenían prioridad.

Gustavo: *Hay una estética llamada del teatro pobre. Pero también esta frase ha tomado en América Latina un sentido económico. ¿Crees que eso determina el teatro que vos llamaste, hace un rato, artesanal, donde se trabaja con lo que tenemos, de qué podemos partir, a qué podemos aspirar? ¿Eso te parece una fatalidad, una determinación, un desafío, una estética?*

Ana: Me parece que se convierte en estética porque no queda otra posibilidad. No me parece una fatalidad, porque a nosotros nos resulta cómodo trabajar así y me gusta que lo que pase, PASE, porque están las personas en el espacio. Pero me parece una fatalidad en el sentido de que no se pueda decidir voluntariamente, libremente, cuando NO quiero que sea así de simple y de vacío. Cuando en verdad quiero poner una proyección de un acuario gigante y no tengo el acuario gigante ni la proyección ni nada; ahí es una fatalidad. Hay aquí un fondo, el FONDART, que es una vez al año. Uno manda el proyecto, mandas el ideal de lo que quieres hacer y si es aprobado, te dan la plata para que

hagas todo. Pero el porcentaje de gente que obtiene el FONDART es muy menor al porcentaje de gente que hace teatro, es como sacarse la lotería. Me parece fatal que no se pueda decidir voluntariamente. Por suerte, en las cosas que he hecho no me molesta mucho no tener miles de recursos técnicos, pero igual creo que, como sistema cultural, es una carencia, porque uno debería poder querer hacer un teatro operístico y poder hacerlo porque existen los recursos.

Gustavo: *O llegar a una sala en la que hay doscientos reflectores y tú optas por usar solamente dos.*

Ana: Eso te da una libertad creativa. Nosotros, el año pasado, la obra europea que hicimos, requería de cámaras de video y otros recursos técnicos. ¿De dónde? Los actores lo hacían todo con su cuerpo y una luz recortada que proyectaba una luz blanca cuadrada, no había ningún elemento parafernálico de proyección ni de nada y fue como "¡qué hermoso, cómo solucionaron todo!". A mí me gustaba que quedara así. Pero también me gustaría poder usar video u otra cosa si lo necesito. Como nunca se puede acceder a esos otros elementos técnicos, cada vez que aparecen en el teatro chileno aparecen como un acontecimiento visual que no constituye lenguaje. La gente no puede trabajar con eso, y descubrirlo y convertirlo en un elemento orgánico de la representación.

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

Ana: En general, sí. Se organiza el proyecto con fechas precisas, aunque se puede correr unos días. Nunca hemos trabajado con la idea de que estrenamos cualquier día.

Gustavo: *El día del estreno, ¿vas?*

Ana: No sólo voy, pongo la música; voy a todas las funciones.

Gustavo: *¿Vas ajustando o cambiando cosas mientras el espectáculo está en cartel?*

Ana: Como estoy siempre allí, voy corrigiendo cosas. Si algo se estiró, se puso lento, entonces se ajusta. No he agregado cosas, pero sacado sí lo he hecho.

Gustavo: *¿Te preocupó el tema de la traducción en esa experiencia de la obra suiza? ¿Recurriste a alguien para ver si te daban alguna traducción mejor?*

Ana: Trabajamos con la traducción que nos dieron. Nosotras la pasamos a un castellano menos tenso. Fuimos adaptando esa traducción, no sólo porque sacamos escenas o las reescribimos, sino que en cada línea buscábamos hacer propio el lenguaje, para que no quedara demasiado extraño. No tuvimos tiempo de cuestionarnos más acerca de la traducción, porque este trabajo hubo que hacerlo muy rápido.

Gustavo: *¿Les comunicas a tus actores desde el inicio los objetivos de tu proyecto de puesta o prefieres que ellos lo descubran en el proceso?*

Ana: En las primeras reuniones les decimos lo que vamos a hacer y el que quiere se suma. Se plantea como un objetivo general. Para *Kinder*, por ejemplo, se presentó un proyecto al FONDART y esperamos a ver qué pasaría. "Si sale, lo hacemos con plata y si no sale, ¿lo hacemos igual?" Decidimos que sí, que lo hacíamos igual y empezamos a trabajar. El proyecto fue aprobado y todos contentos. En general siempre trabajamos con las mismas personas. Para *Lulú*, nos reunimos, les conté que no tenía un peso y que ya era tarde para presentar algo al FONDART. Acordamos ver cómo solucionábamos las cosas en el camino y así lo hicimos, por amor al arte.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Ana: No hay ningún amigo mío que no haya trabajado conmigo (*Risas*). Trabajamos con la gente que está cerca emocionalmente, laboralmente, estéticamente, de amistad. Nunca jamás se me ha ocurrido hacer una audición para encontrar a alguien. Tengo buenos amigos, que son buenos actores, que están cerca y quieren jugar a lo mismo.

Gustavo: *¿Qué tipo de relación estableces con el actor?*

Ana: Es una relación bastante paralela. Como directora, propongo hacer tal cosa. En general, mi manera de trabajar es que tengo el texto, imagino una manera de resolver ciertos fragmentos del texto y lo propongo, a probar, a ver si resulta. A veces ni siquiera el texto, a veces son solamente acciones. Se prueban, y cuando resultan es tan evidente que no hay más que hacer. Cuando no resultan, asumimos todos que no resultaron y empezamos a buscar entre todos otra cosa. Es una relación de diálogo, de paralelo, de carne.

Gustavo: *¿La relación con los actores es diferente que con las actrices?*

Ana: No, y además son, en verdad, mis mejores amigos, todo es tan cercano, tan en confianza, es muy difícil que por sexo yo esté más lejos o más cerca de alguno. A veces me enojo más con uno o con otro, no nos entendemos; esta confianza que da la amistad es un punto complejo. De repente uno tiene demasiada confianza. Pero luego se pasa, se conversa, se hace una broma y ya está, es normal.

Gustavo: *¿Cómo definirías el rol del actor? ¿Qué esperas del actor?*

Ana: Espero un actor abierto a probar, un actor que no sepa qué es el teatro, que es como yo me paro también como directora. Alguien que quiera descubrir ahí qué es lo que pasa. Para mí lo más frustrante como experiencia ha sido la negación a hacer cosas arriba del escenario antes de probarlas. Hay un montón de cosas que yo propongo que no funcionan, no hay ningún problema en asumir eso, pero lo que me bloquea es proponer algo y que un actor me diga que no lo va a hacer. Esa actitud para trabajar no sirve, bloquea un trabajo. Necesito un actor humilde—en el sentido de que se atreva a probar algo que no está en lo que él conoce—y que proponga también, yo soy muy receptiva a propuestas de actores. No me interesa un actor sumiso, sino que tenga ideas y que quiera, que se relaje, que juegue responsable, ya grande, con otras reglas (un juego infantil que puede disolverse por nada), pero que esté jugando.

Gustavo: *¿Hay alguna escuela, método o formación actoral con los que te sientes más identificada? ¿Trabajas más cómoda con gente que tiene cierta formación específica?*

Ana: Tanto como me gusta lo fragmentario como forma, tengo una cabeza demasiado tutti-frutti, demasiado potpourrí, de diversas formaciones. Y me interesa que tengan también esas mezclas. Me sería muy difícil trabajar con un actor que solamente hace cierta técnica y que, si no hace eso, está incómodo. Quizá ese actor me serviría o podría trabajar con él para ponerlo específicamente en una parte en que quiero eso, dentro de un todo. Me gusta la heterogeneidad de fuentes en las personas, de historias, de lugares de donde vienen, de técnicas que

conocen, porque encuentro que son más herramientas de un puzzle para jugar; desconfío de un actor puro que si no hace eso, no puede hacer otra cosa.

Gustavo: *¿La disciplina tiene un rol importante en tu trabajo?*

Ana: Sí, somos—uso el plural porque siempre trabajo con el mismo grupo—etariamente muy cercanos, entre los 24 y los 30, todos en general bastante sanos en cuanto al estilo de vida. Hay rigurosidad en los horarios de ensayo; en general, cuando ya nos ponemos en proyecto, tratamos de ser muy organizados en el cómo y dónde ensayar. Nunca hemos trabajado de forma tal que un día se ensaya en una casa, otro día en un parque, etc. Hay una conciencia de tener un lugar para hacer el proceso. Hay training en un momento del trabajo, no siempre. Hay un integrante de la compañía que se niega a hacer training, porque dice que le hace peor y yo no lo obligo. En verdad, creo que si un actor antes de actuar tiene que hacer un cierto training vocal inspirado en tal o cual función, porque eso le sirve, bien; si el otro se fuma un cigarro porque eso le sirve, bien. Ahora, si el que se fumó un cigarro, sube al escenario y tiene un rendimiento vocal o un timbre espantoso ya verá él cómo se hace cargo de eso. No creo que haya que forzar a un actor para hacerle entender que el training le sirve. Hay actores que funcionan desde distintos lugares. Mientras que hagan lo que tienen que hacer, está bien.

Gustavo: *Esta pregunta no está relacionada con tu grupo en particular, sino con el teatro chileno en general. ¿Crees que hoy hay en Chile discriminación sexual, racial, religiosa, política, social, en cuanto a la formación de elencos, selección de repertorios, etc.?*

Ana: Me encuentro en un momento en que me siento bastante frustrada de la condición teatral general del teatro chileno, porque siento que ha habido en ciertos grupos jóvenes—como el mío y otros más—mucha energía puesta en re-encantarse con la manera de hacer el teatro y que, por diversas razones, hay como una cosa del sistema del teatro que te lleva a escapar de eso. Por un lado, te lleva a tratar de convertirte en un ser oficial lo más rápido posible para que no fastidien más, para que ya no sea algo nuevo, sino que sea pronto lo que llamamos teatro

nacional (normal, sin el apelativo de joven o algo así). Luego entras a trabajar, a formar parte del teatro nacional y entonces tienes que jugar con "sus" reglas. Y ahí los lenguajes, tan fuertes y puros en su alternativa, pierden fuerza. Creo que hay un estado general de las cosas que te lleva a acomodarte, a sentirte cómodo y eso es lo que te quieren estimular, por debajo. Nadie te estimula diciéndote "sé radical", "inventa otra forma", "hazlo como tú quieres". Hay, en cambio, esta otra forma de decirte "ven para acá, para el teatro oficial". En parte está bien, porque uno también se cansa de estar en el otro lado. Pero hay algo que me huele a piloto automático y que me pone fóbica. Por otro lado, en Chile pasó una cosa que me imagino que está pasando en otros países latinoamericanos. Me refiero a esa idea liberal de economía, de mercado y tan vinculada a cierta manera de funcionar de medios de comunicación, que es aterrorizante. Hoy en día en Chile no hay dictadura de gobierno, pero hay una dictadura de pensamiento en términos del discurso que emana de los medios de prensa que tienen mucho poder en este país—el cuarto poder—que está generando—yo tengo todo un tema y un discurso con esto—una cosa que no es nada inocente. Por un lado, si observas un rato, te das cuenta que la mayoría de los medios más masivos que se distribuyen en todo el país son todos de la derecha, algunos usan el lenguaje más culto que puede aparecer en un diario, como *El Mercurio* y otros usan un lenguaje ultrapopular, como *La Cuarta*, pero es lo mismo, el mismo discurso. Obviamente, hay un par de periódicos alternativos (que no se reparten a todas partes) y que surgen porque ya es demasiada la unilateralidad del discurso, pero que la mayoría no los lee, entonces acaban quebrando y saliendo de circulación. Uno sabe porque uno está en lo intelectual, en lo cultural, como que *una es artista conciente de izquierda rodeada de otros artistas conscientes de izquierda*. Pero la mayoría de la ciudadanía no ve esto, no lo llega a valorar o conocer por la saturación de información sedante que vomita la derecha desde todos sus puntos del cuarto poder. Y este cuarto poder de la derecha te estimula todo el tiempo una cultura de lo superficial, de la belleza metida en un canon de niña 90-60-90 rubia teñida, de que lo que

importa es lo que pasa en televisión. La televisión reafirma ese discurso y mucha gente se lo cree. Siento que la gente está siendo como drogada, y entre la religión Opio del pueblo y la televisión Opio del pueblo no vamos a llegar a ningún lado. La poca profundidad con que se tratan las cosas, la cantidad de tonteras que se tratan millones de veces, todos los días. Hay un diario entero que sale mañana con todo lo que pasó hoy en día en la televisión. Tenemos ese discurso del poder, mucha gente cree que se tiene que preocupar de eso, mucha gente no está pensando en qué está viviendo, en qué está haciendo ni para dónde va la micro. Yo siento que también este virus se mete en el teatro, no a todo el teatro, pero a un cierto lugar del teatro, a ese teatro que tiene que ver con hacer un teatro correcto, con *guapos* actores y, en el caso de los teatros universitarios, además muy académico. Al teatro comercial yo lo salvo porque es evidentemente eso, no trata de hacer otra cosa: soy una obra divertida que voy a llenar de gente la sala, voy a ganar plata y voy a hablar de sexo. Hay cierta pereza en el otro teatro que también parece alternativo, y la cosa con lo extranjero es muy patética todavía. Viene un texto de afuera, un Heiner Müller—al que yo encuentro muy respetable—pero que por ese solo hecho se convierte en un lugar, que hay que ir a ver aunque no se tenga idea de lo que es. Pero, ¿por qué lo voy a ver? Porque lo hace gente que sale en la tele. Esto es raro, hay como una incoherencia del discurso que me perturba un poco. Como artista—y me lo digo a mí misma también, por las cosas que ya he hecho, que están bien, que estoy tranquila, en función de mi pregunta para lo otro que voy a hacer—falta ser más radical en el por qué uno hace teatro. Yo lo pienso así, no le pido a todo el mundo que lo piense así, pero a mí me hace falta eso en el teatro: hacerlo por algo más que lo talentoso de los actores, o lo bueno del texto, o la ingeniosa escenografía. Quiero, necesito que haya más. ¿Y sabes por qué necesito ese algo más? Porque el discurso es demasiado—como dije anteriormente—demasiado lo mismo. Necesito entender las cosas desde otro lugar.

Gustavo: *Es que la información se hace repetitiva hasta justamente no informar nada. Como en las películas, ese aparatito que hace sonar los pulsos indicando que el enfermo todavía respira, que el corazón todavía late y que, de pronto, se torna un silbido continuo, que es la muerte. De la promoción, según me dijiste, se preocupan Uds. ¿Vos o Francisca?*

Ana: Francisca, yo o la productora que toque en ese momento y a veces también los actores, que ayudan. Vamos todos repartiendo volantes o pegando afiches, es campaña de todos. La prensa, en general, la suele hacer la productora de turno, que llama a los diarios. Incluso participan los escenógrafos.

Gustavo: *Los técnicos, los escenógrafos, ¿están desde el inicio del proyecto?*

Ana: Desde el inicio del proyecto. No van a todos los ensayos, pero están ahí.

Gustavo: *¿Qué ha planteado la crítica de tus espectáculos? ¿Hay algo que les llama más la atención, algo que repite, que sea recurrente, aparte de "joven valor"?*

Ana: Tengo una relación súper indiferente con la crítica, porque la crítica teatral en Chile es un chiste; no es crítica teatral, es el gusto personal de alguien que va a ver y le gusta una cosa porque le gusta a él, porque se parece a lo que él entiende por teatro y le pone que sí o que no. A favor o en contra. No es que uno lea una crítica y diga: "ah, este tipo se preocupó de entender qué es el estilo de teatro que, por ejemplo, este grupo quiere hacer". La mayoría de los críticos van a ver las obras con la idea realista de entender el teatro. Y cuando no cabe la obra que ven en todo ese discurso que tienen, encuentran todo malo. Obviamente mis obras, desde un punto de vista realista, son pésimas, porque no tienen nada que ver con esa lógica. Me han tocado críticas buenas de los críticos más jóvenes, más influidos por otra percepción de las cosas, personas que crecieron viendo videos musicales, que jugaron juegos de computadora. Esos críticos se encuentran en mi teatro, porque hay una lógica con la que ya están familiarizados. Pero la crítica más antigua no se encuentra. Y yo lo que estoy haciendo con la cuestión fragmentaria no es el último descubrimiento del mundo, es algo que hace mucho rato que pasa en el teatro. Es difícil entender la crítica en este país; es

dogmática, es visceral y muchas veces descalificadora, con titulares terribles, como "Montaje Inmundo". Eso no es serio. Ese título lo puso una vez un crítico que hay acá que trabaja en El Mercurio, que se llama Pedro Labra, para hablar del montaje de una compañía que ahora no recuerdo. Ese tipo de acciones son la radiografía de una actitud dogmática, histérica. Bastante risible, por lo demás.

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

Ana: Nunca pensé en eso cuando empecé a dirigir: yo quería dirigir y empecé a hacerlo. Y de repente alguien me preguntó si era difícil para mí ser mujer y directora. Y yo me dije: "¿por qué va a ser difícil para mí?" No había pensado en eso, pero creo que es una cosa cultural macro de la humanidad. Si uno piensa en la lista de escritores y de escritoras, hay muchos más hombres que mujeres. Y en lo local es lo mismo, porque la cultura chilena en todos los planos es machista, pero ese machismo está generado no por los hombres, sino por el sistema que se ha dado de relaciones entre hombres y mujeres. Gracias a las luchas de las que lo vivieron más duramente, hoy en día una ya se para sin preguntarse eso, como una igual. Pero también estoy consciente de que es por un proceso anteriormente vivido. Personas que dirigieron a fines de los ochenta o principios de los noventa, seguramente se encontraron con un territorio masculino más duro para insertarse. Hay una cosa como que las mujeres son "solamente" emotivas, medio peyorativo también. Yo no pensé en ese tema cuando decidí dirigir, porque tiendo a la autosuficiencia y también a ser dominante, entonces todo pasa por cuánto me importe lo que quiero hacer, si vale la pena intento hacerlo, contra viento y marea.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que como directora nadie te ha hecho y que siempre deseaste que te hicieran en una entrevista?*

Ana: Nunca he pensado en eso. Lo que en general me pasa es que deseo que me pregunten, como hiciste tú ahora, más profundamente, cómo se entiende el acto teatral más allá de la eventualidad del montaje que se está haciendo, siento que faltan espacios para no dar la entrevista

y decir "la obra se trata de esto y actúan tal y cual", sino para reflexionar cómo sucede el hecho teatral en Chile, para una y en general.

Gustavo: *Ésa es la franja que yo estoy intentando cubrir con estas entrevistas. Probablemente podría haber más preguntas, podría haber respuestas más largas y desarrolladas, pero creo que de todos modos se cubre un área de cuestiones que yo no podía encontrar en las bibliografías donde, como vos bien decís, se entrevista a los directores con motivo de su último espectáculo y la conversación se centraliza en eso.*

Ana: Se busca el anecdotario.

Gustavo: *Eso es parte del juego de la crítica, del poder al que te referías. La idea de que ese espectáculo surge de la nada—incluso así también nos quieren hacer apreciar a los directores extranjeros, como geniales, que surgen de la nada. Abolir la idea de la historia: el espectáculo surge de la nada, sin un antes y sin una proyección al futuro, como si no tuvieran una inserción en el contexto en el que trabajan. La crítica corta esos lazos. Sobre todo la crítica periodística, porque también estaría la pretensión de una crítica académica, que muchas veces tampoco existe por esa moda de engolosinarse con los modelos de turno: el estructuralismo, la semiótica, etc. Los textos o espectáculos vienen a ejemplificar un modelo o aplican ese modelo a la obra de Ana Harcha, pero el interés reside en el modelo. La crítica académica muchas veces se obsesiona por confirmar el modelo, no por plantear preguntas sobre lo que realmente pasa en el teatro de Ana Harcha.*

Ana: Y eso tiene que ver con por qué no funciona la crítica de una manera que uno se lo tome en serio, porque el crítico hace lo mismo, va a ver la última obra y evalúa respecto a eso. No hay un análisis. Yo no puedo evaluar con la misma mirada el trabajo de Griffero frente al de Andrés Pérez. Son distintos trabajos. Esa mirada proyectiva sobre el trabajo artístico es débil aquí y sobre todo en las entrevistas. Sólo se interesan por alguna cuestión de algún actor más o menos conocido, sobre si eres mujer, pero falta esa interrogación sobre cómo una piensa el teatro, cómo una ve lo que está pasando en tu generación con respecto a la de antes. El teatro que hago no es *una* obra que yo hice, es todo, desde que decidí estudiar teatro hasta hoy y lo que vendrá y más aún para adelante y para atrás. Se entrevista también otra vez en relación al éxito o fracaso y no se atiende a las cuestiones del proceso, ¿cómo

alguien puede hacer algo bueno, algo sólido, algo profundo, si no va a experimentando en la práctica? Este experimentar es con todo: con público, con sala. Siempre pongo un ejemplo, que es el de andar en bicicleta: cuando uno empieza a andar en bicicleta se cae miles de veces y después ya no se cae tanto y luego ya no te caes y andas, y pedaleas, pero eso no te libera de que te puedas caer de nuevo. Mirar sólo el momento, como hace la crítica, es limitado.

Gustavo: *Te agradezco mucho, Ana, que me hayas dado esta entrevista tan interesante, y sobre todo que me la hayas dado a pesar de este resfrío y esta gripe que te aqueja.*

ENTREVISTA A ANGEL LATTUS

Realizada en el Apart Hotel Colón, Puerto Montt, el 9 de julio del 2004 de 18:30 a 19:30 y el día 11 de julio del 2004 de 11 a 11:45.

Actor, director y maestro en la ciudad de Antofagasta. Es profesor en la Universidad de Antofagasta y director artístico del Teatro Universitario. Ha participado como actor en muchos espectáculos y se ha presentado en muchos festivales nacionales e internacionales. Formó parte del Teatro Itinerante del Norte. El Teatro Universitario que dirige ha ganado varios premios, especialmente en el Festival Temporales Internacionales de Teatro de Puerto Montt. También ha organizado el Festival de Teatro Zicosur, que se realiza anualmente en la ciudad de Antofagasta.

Gustavo: *Maestro, ¿cómo llega usted a la dirección teatral?*

Ángel: Llego más o menos por casualidad, en el sentido de que yo soy un profesor primario con apetencia de hacer arte y la única facilidad en la cual me he podido desenvolver es el teatro; siempre buscando como un elemento de diversión, de niño y de joven y después me empecé a codear con alguna gente que hacía teatro en una forma mucho más intensa y, al mismo tiempo, muy seria. Y ahí fui aprendiendo con ellos y algunos profesores amigos que me guiaron a leer libros, a seguir cursos, algunos cursos esporádicos de algunas de las disciplinas del arte teatral: de la actuación, expresión corporal, el maquillaje, escenografía. Fui conociendo cuáles eran los lenguajes. Cuando hacía todo eso, me acuerdo, un poco como un profesor primario rural, en el campo chileno, empecé a hacer teatro con mis alumnos. Antes en la normal, cuando me estaba formando como profesor, teníamos un teatro juvenil con piezas fáciles, llevado por un profesor de castellano, quien algo me abrió también los sentidos frente al arte teatral. Después de ese período de más o menos cinco o seis años en el campo, me acerqué a la ciudad y allí encontré algunos profesores que también tenían inquietudes e hicimos algunas puestas, que eran muy malas. Después hicimos una con la que tuvimos éxito cuando fuimos a Iquique, un sainete de Rafael Frontaura y

Carlos Cariola, autores chilenos antiguos, que se llamaba *Quien mucho abarca*. Estuvimos en Iquique e hicimos reír a muchos profesores. Y allí felizmente estaba en Antofagasta el padre del teatro universitario chileno, que era Don Pedro de la Barra, actualmente fallecido. Él fue mi maestro en lo posterior; junto a sus discípulos Mario Tardito y Carlos Núñez, había otros profesores que estaban en contacto con él en los cursos prácticos. Ellos le dijeron que había otro profesor, que podría ser un actor principiante. Y él les dijo que me trajeran y así fue como me entrevisté con él. Confieso que en ese tiempo yo era un ignorante del teatro chileno, no conocía a nadie de la envergadura de Pedro de la Barra, no conocía la existencia del Ituch, no conocía la existencia de los teatros capitalinos—cuando llegaba a Santiago me iba al cine o al Picaresque a ver todo ese teatro liviano. El teatro serio no lo conocía, ni siquiera me cabía en la mente que existía un teatro de tal compromiso, de estudio, de tener mucha documentación. Cuando lo conocí a él, para mí fue un gigante que tenía frente a mí, una persona inalcanzable, y lo empecé a conocer humana y artísticamente. Ya me quedé en el teatro. En Antofagasta me encontré por casualidad con él. Tenía que regresar después de diez años de ausencia, de estudio en la Escuela Normal y de trabajo en esas partes rurales. Regreso a Antofagasta con la intención de ser médico—porque quería entrar a la Universidad, dar mi bachillerato en aquel tiempo, dar las pruebas en la Escuela de Medicina y ésa era mi vida—pero me encontré con esta cosa que me gustaba, me apasionaba y más me encontré con Pedro de la Barra, encontrarlo a él, quien me integró a la compañía—siendo yo un estudiante en ese entonces de un centro universitario, ya que aún ni era sede de la Universidad (era un centro universitario con algunas carreras chiquititas, como servicio social, matemáticas, biología, ésas eran las tres disciplinas más o menos sólidas). En esas carreras había gente a la que también le gustaba el teatro y formamos un grupo estudiantil de muy buena calidad, que entusiasmó al director del centro universitario. Ellos, los alumnos, pidieron un profesor que los guiara, porque ellos querían hacer teatro seriamente, sin chacoteos, no un teatro para entretener, sino un teatro de

calidad dirigido a la comunidad. Estaba Pedro de la Barra—en ese entonces ya había salido del Ituch y del Teatro Universitario Concepción—y se va a Arica a fundar una escuela internacional de teatro. Allá parece que están las cosas más o menos mal, no había fondos y la escuela estaba muy a maltraer por el poco apoyo de la Junta para el Progreso de Arica y lo invitan a Don Pedro de la Barra a que viniera a ver este grupo de jóvenes que estaban haciendo teatro. Don Pedro llega, hace algunos ensayos, presenta alguna obra, les pule un poco, hacen su estreno y se forma realmente el teatro universitario con el nombre de Carro al Desierto. Don Pedro así empieza a funcionar con ellos y empiezan a invitar más gente y allí entro yo. Me quedo con él con un papel en una obra infantil en reemplazo de uno de los alumnos que ya se recibía de arquitecto y le tomo el reemplazo y parece que di mis puntos. Ya de allí empecé a caminar en la formación como actor; empiezo a caminar con don Pedro, aprendiendo las técnicas de cómo hacer un personaje, qué era el teatro, los propósitos del teatro, las historias del teatro, es decir, tantas cosas que aprendimos con él. Me fui consolidando como actor, fui tomando papeles de mayor envergadura, de mayor responsabilidad, hasta que por el año 1976, ya el maestro se va, después del 73, después del golpe militar lo echan. El grupo ya está consolidado, nos hicimos profesionales. En ese entonces yo renuncio al magisterio, renuncio al Ministerio de Educación y me dedico totalmente a estudiar teatro con él, en el rigor del escenario, haciendo lecturas y rindiendo exámenes solamente con las propuestas que uno hacía como actor en el montaje respectivo. Y ya me quedo allí. En ese año 74, Don Pedro se ha ido, han pasado otros directores, han hecho crecer el grupo dándole algunas otras técnicas, estudiando más profundamente; se consolidan varios actores, entres ellos yo, y ya me quedo allí. Ya tenía cierta intención, cierta inclinación por dirigir. Me ponen de director artístico de la compañía de teatro, porque ya no hay más quien lo dirija, porque algunos se han exiliado por el golpe militar, otros que eran compañeros de ruta terminaron sus estudios, tomaban su cartel y se iban, entonces iban abandonando el grupo. Nosotros nos quedamos y

teníamos la intención de ser profesionales, de dedicar nuestra vida al teatro y hacer lo que más pudiéramos por él. Entro con una dirección, digamos que me atrevo, porque yo era el director artístico pero sólo para elegir obras. Yo no había dirigido, no tengo en ese momento la capacidad o el estudio necesarios. Así que empiezo a hacer análisis primero de lo que yo intuitivamente consideraba que era la dirección y de los ejemplos que había recibido de mi maestro Pedro de la Barra, de algunos compañeros que habían dirigido. Estudio algunos escritos, cosas muy elementales, y me atreví a tomar la compañía de teatro haciendo una dirección de una obra infantil que se llama *El día en que los ángeles se comieron a los pájaros de cucú*, cuyo autor era Jorge Díaz, otro famoso dramaturgo. A mí me gustaba mucho porque, en primer lugar, yo era muy niño, entonces me gustaba ese título. Esa obra la dirigí con mirada de niño y allí empecé a conocer mi relación con los actores, cómo tenía que instruir a los actores para que tomaran sus papeles, cuál era mi idea, cómo transmitir lo que queríamos decir; actualmente, cuando tomo una obra, la hago igual. Lentamente fui tomando otras responsabilidades, había una adaptación que un compañero había hecho de una novela que se llamaba *La cena de la fieras*—yo le puse *El cumpleaños de Briggite*—en donde los amigos se reúnen frente a un cumpleaños de una de las señoras en un París en guerra, con estado de sitio y toque de queda, donde los alemanes allanan el edificio, lo cercan porque han muerto a dos ciudadanos alemanes. Al no encontrar a los culpables, empiezan a tomar rehenes. Irrumpen en la reunión de amigos y todo se transforma en algo muy cruel. Yo creo que acerté allí, que hice un buen trabajo. Después fui tomando otras obras de mayor envergadura, una obra latinoamericana, ver qué podíamos decir de los 500 años, como es *El jaguar azul*, de Jorge Díaz, con algunas ideas de lo que había leído de Barba y otras cosas más que había leído. Los conceptos que había tomado, los metí allí y empezamos a hacer un teatro más o menos corporal, un teatro danza, sin abandonar el valor del texto. Hicimos una muy buena propuesta que sale elegida en 1994 como una buena obra; la toma el Ministerio de Educación y nos nombra el Teatro Itinerante del

Norte. Después empecé a promover que otros compañeros que estaban como actores llegaran también a hacer direcciones. Mi señora era mejor directora que yo, tiene más estudio, ha estado en los Estados Unidos en el Tecnológico de Florida, estudiando dirección por un año; de ella también aprendí. Trabajé con ella como actor y aprendí un poquito de dirección. Además de ser director artístico de la compañía, tengo que ser director administrativo y también director productivo, es decir, tengo que buscar los recursos, administrarlos y al mismo tiempo dar alguna orientación artística. Es una tarea bien complicada para una persona que no ha tenido estudios regulares como director; como dice Peter Brook, con la pura intuición se empieza y después empezamos a buscar las cosas académicas. Ésta es la historia, muy resumida, de cómo llego a la dirección.

Gustavo: *¿Cómo definiría usted hoy el rol del director? ¿Ha cambiado desde sus inicios hasta hoy?*

Ángel: El concepto que tengo de director es que el director es un guía. Nunca he sido autocrático. Tengo una idea de la obra, la estudio, primero veo qué quiere decir, qué me dice a mí como ser humano, si el tema me sirve a mí, qué pensamiento, qué actitud mía como hombre va a cambiar y si esa idea la puedo proyectar hacia la comunidad. Cuando tengo más o menos claras esas ideas, se las expongo a los actores. Elijo a los actores que van a trabajar conmigo, les digo "ésta es mi idea" y conversamos al respecto, discutimos muy democrática y muy respetuosamente, sin sobrepasar la autoridad del director tampoco, porque ellos saben que no puede ser así. No voy a imponer mis ideas pero, cuando estoy convencido, voy a intentar concretarla en alguna actuación. Conversando las cosas puedo—como un maestro, como un profesor—promover en ellos una inquietud. El director tiene que ser como un maestro, como un profesor que dicta a sus alumnos una clase, pero que llegan al conocimiento a través de actividades que les puedo proponer. Para que ellos se sientan que "yo hice esto". Yo sé adónde tengo que llegar con la obra y por eso llevo a los actores de tal manera que ellos vayan creyendo que sale de ellos o, a veces, van tomando el rol

de creadores. No puede ser, como decía Gordon Craig, que el actor sea como un títere; el actor tiene que ser un ente activo que contribuya al motivo de la obra. No sé si durante estos años eso ha cambiado, pero por la experiencia que tengo, pienso que así tiene que hacerse. Especialmente cuando uno ve que hay tantas maneras de expresión artística, en donde hay dirección con actores o dirección colectiva; no creo que haya cambiado mucho, si es que ha sido, como yo creo, una cosa interactiva.

Gustavo: *Desde su perspectiva, ¿cuál considera Ud. fue su mejor puesta, no por el éxito de público, sino aquélla en la que se propuso ciertas cosas y logró resolverlas convenientemente?*

Ángel: Hay dos. La primera es *El jaguar azul*. Me propuse demostrar a América entera que no debería existir ese rol tan discriminante de la religión sobre los primitivos. También el ser que se propone como pensante, como culto, no podía tampoco influir y destruir la cultura de gente que considera inferior en las etnias originales de un país. Los 500 años aquí de esa conquista española tan fuerte sobre nosotros, están muy bien planteados por Jorge Díaz. Quise dar ese énfasis, entonces valoramos algunos aspectos, había algunas escenas muy audaces. Creo que hicimos un buen trabajo, porque la obra logró un éxito grande. En algunas ciudades, sin embargo, no fue aceptada. En una ciudad de Chile, como es Ballenar, algunos se sintieron ofendidos, especialmente los marianos, porque no les gustó que pusiéramos a la Virgen María embarazada y con los pechos desnudos. Recibimos, en general, muchas felicitaciones. Creo que en esa puesta logramos cumplir nuestros propósitos, salvo esa crítica adversa que tuvimos en Ballenar. Es una obra en contra de España y yo personalmente no tengo nada en contra de España, tengo allí muy buenos amigos, que nos han ayudado mucho a estudiar y a aprender como con el grupo de la Universidad Carlos III, de Madrid. La otra puesta fue *La reina Isabel cantaba ranchera*, que es una adaptación de un libro famoso de un escritor nortino como es Hernán Rivera Letelier. Hicimos una adaptación con un periodista, artista, como es Pedro Arturo Zlatar. En el trabajo del equipo se utilizó la misma

técnica, fue un trabajo armonioso, democrático, logramos dar una puesta que nos identificaba mucho, sobre todo el trabajo de los mineros del salitre, donde hay una explotación de la mujer. Hay allí un personaje femenino, una prostituta, con una enorme valentía, muy aguerrida. Es una mujer sola, que ejerce su profesión sin que nadie la proteja, vive con varios hombres en una pieza y tiene que defenderse de todas las inclemencias del ejercicio de su profesión; discriminada totalmente por la población de los obreros, por la administración, por los carabineros, por la justicia. Había muchos valores pampinos que yo conocía, que yo viví. Esto es lo malo que tiene la pampa y esto es lo bueno, pero también afirmemos de que a pesar de que el obrero del salitre, que en aquella época fue explotado, fue castigado, a pesar de todo era feliz, tenía una vida placentera, reía y estaba muy bien con su familia y con sus amigos. En ese tiempo, en una oficina salitrera como María Elena, con casi ocho mil habitantes, todos se conocían con todos, se ayudaban entre todos. Ahora todo eso ha cambiado. María Elena es la última oficina salitrera que queda ya en el mundo, el último campamento que queda, ya está por morir, no tiene más de tres o cuatro años más de vida. Esas son las puestas que a mí me han gustado mucho. Me ha gustado mucho también Jorge Díaz en lo infantil. Hay una obra que estamos haciendo desde el año 90, que no ha muerto y que ya han visto varias generaciones de niños. Se llama *La pandilla del arco iris*, montada en una forma muy circense, muy interactiva, con canciones. Hicimos otra, en la que utilizamos un poco la luz negra, tratando de hacer un mosaico de película de Walt Disney, con pinturas fosforescentes, animalitos en el bosque y con una brujita que se llamaba Abracadabra-patas-de-cabra.

Gustavo: *¿Y cuál es desde su perspectiva la que considera su peor puesta, otra vez no por el éxito o el fracaso de público, sino porque usted cree que no logró lo que se había propuesto?*

Ángel: He fracasado, creo, en una obra llamada *Pedro, Juan y Diego*, porque cuando la volvió a remontar Teresa, lo hizo mejor que yo. A pesar de que tuvo éxito, yo creo que no reflejaba bien lo que yo quería decir como obrero revolucionario que está haciendo protestas sobre el

maltrato al que lo sometía la dictadura. Ésa es una. Y la otra que resultó muy mala fue una llamada *Los maridos se engañan de 7 a 9*, del argentino Pondal Ríos; fue mi primera comedia y yo, sin tenerlo claro, la monté como un sketch, la escenografía fracasó, no teníamos el dinero para hacer una casa preciosa, había malas ejecuciones del Nocturno de Chopin, etc. Yo creo que la más mala es ésa.

Gustavo: *¿En qué género se siente usted más cómodo dirigiendo? ¿Comedia, drama tragedia, farsa?*

Ángel: A mí me gusta la comedia y me gusta basarme solamente en un argumento atractivo; yo creo que si hay un argumento atractivo, sale una buena dirección. Es importante buscar lo que pueda ser divertido para la gente y no caer en cosas chabacanas y de mal gusto. Eso lo cuido bastante, pero en general me siento bien con la comedia. Las de tesis, en cambio, me cuestan un poco porque yo soy un poco corto de entendimiento; hay cosas filosóficas que no puedo afrontar, no estoy acostumbrado a la abstracción y además soy muy malo en matemáticas, yo me equivoco siempre; al ser muy mal matemático, no tengo poder de abstracción. Y para poder analizar, digamos, argumentos superiores en una obra de tesis, me es imposible. A mí me cuesta entender *Esperando a Godot*, por ejemplo.

Gustavo: *Cuando usted dirige, ¿qué arte cree que influye más en su trabajo: la pintura, la música, la danza, la arquitectura? ¿Cuál es el lenguaje con el que se siente más afín?*

Ángel: Creo que la literatura, sea la prosa o el verso; me atrae el buen decir. También me atrae lo plástico, los pintores, porque allí están los trajes, allí está la época, hay que retrotraerse a toda esa pintura, ir al Medioevo, a los que más conocemos, a un Velásquez, a un Renoir, Modigliani, y todos los pintores clásicos de los que uno va tomando, y entonces encuentra los colores, las actitudes de los cuadros. Nosotros estudiamos mucho esto. Nunca he montado un Shakespeare, pero cuando trabajamos con *Otelo*, vimos mucha pintura isabelina. Es una aventura por el color y la forma, las actitudes dicen mucho, especialmente cuando veíamos gestos de los personajes malos, la forma

en que miran. Un cuadro dice mucho. Los actores somos los únicos que buscamos el sentido de vida que tiene un cuadro.

Gustavo: *¿Con qué directores chilenos, o bien latinoamericanos o a nivel internacional siente más afinidad?*

Ángel: Por formación y por toda la influencia que tenemos de más de dieciocho años que estuve con don Pedro de la Barra, su sistema es para mí infalible, en el sentido de que es un guía que toma de la mano al actor y lo lleva hasta la comprensión de saber qué está haciendo. Yo no conocía a Stanislavski y cuando comencé a leer sus escritos uno por uno y pude investigar un poco, fui reconociendo lo que decía el maestro. Don Pedro estaba muy identificado con Stanislaviski. Creo, sin ser un especialista, que tengo algunos conocimientos que de repente no los sé explicar pero que cuando estoy frente a alguna situación inmediatamente me doy cuenta que "eso lo decía don Pedro". Últimamente ha caído en mis manos un libro—y creo que no hay otro en Chile, según la mexicana que me lo regaló—que se llama *Ética y disciplina*, en donde se ve cómo el último Stanislavski les daba muchos consejos a sus actores. Es un libro precioso. Lo leo, lo repaso y cada vez me emociono más porque pareciera que estuviera conversando con don Pedro. ¡Pero si estas cosas las decía don Pedro, pero si estas cosas las hago yo! Por ejemplo, mantener la ropa limpia, los objetos bien cuidados. Yo hacía eso porque don Pedro lo enseñaba, pero yo no sabía que Stanislavski lo hacía. Entonces me doy cuenta que estoy haciendo cosas que ya venían haciendo los actores desde hace siglos. Yo admiro mucho a don Pedro, me identifico con él. Y también, aunque conociendo un poquito, ahora admiro a Peter Brook y a Eugenio Barba. Y otro que me apasionaba y que era muy amigo de don Pedro era Atahualpa del Cioppo. Ellos hacían ese teatro visceral, que es lo que hago yo, un teatro de mucho compromiso interior que rebota en la manifestación corporal.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que nunca dirigió y que siempre soñó con dirigir?*

Ángel: Me gustaría dirigir el *Peer Gynt*, de Ibsen y, al hacerlo, cumplir el sueño de don Pedro. Algunos de sus discípulos lo han hecho, como ese actor que está ahora en Argentina.

Gustavo: *¿Chileno?*

Ángel: Sí, Franklin Caicedo, hizo la obra de Ibsen en un unipersonal. Caicedo cumplió el sueño porque tiene más capacidad que nosotros.

Gustavo: *¿Ha dirigido la misma obra en dos momentos distintos de su carrera, con mucha diferencia de tiempo entre las dos puestas?*

Ángel: Sí, *La reina Isabel cantaba rancheras* la he remontado tres veces.

Gustavo: *¿Cambió la puesta? ¿Cambiaron sus objetivos?*

Ángel: No, no creo, los objetivos no cambian. La primera vez que la remontamos hicimos una puesta idéntica, con la misma gente, fue una cosa muy rápida, había que remontarla y lo hicimos. Este año teníamos la exigencia de reducir el elenco, porque no teníamos para pagarle a la gente. Había muchas prostitutas en la pieza y tuvimos que reducir el número de participantes. A mí siempre me ha gustado dirigir obras de masa, porque tengo esa habilidad para mover la masa, moverla en escena sin que se me desequilibren los cuadros. Cambiamos eso y también cortamos algunas cosas porque nos dimos cuenta que eran muy reiterativas; fue doloroso sacar gente. Lo importante era hacer cambios sin que le restaran calidad a la obra y que tampoco le restara entretenimiento. La obra está funcionando igual, se llena la sala en virtud de la popularidad que tiene. Y esto a pesar del vocabulario soez, pero que se suaviza con la intencionalidad que tiene.

Gustavo: *¿Ha hecho alguna vez televisión o cine?*

Ángel: He hecho cine como actor, como director nunca.

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

Ángel: Lo que más me gusta es guiar al grupo y lograr con ellos una armonía en cuanto al pensamiento de la creación.Todos somos diversos, pero lograr una universalidad en la puesta, cuando se logra, eso es lo que más me encanta, cuando no hay nadie que se oponga. Me gusta que esté todo consensuado. Me gusta mucho cuando el equipo marcha en la creación en una forma unida en la producción y en la explotación de la obra. Y lo que no me gusta es cuando tengo que echar a alguien o

cuando tengo que retarlos, cuando tengo que decirles "mira, esto esta mal, porque hay que cuidar esto" o "te voy a echar si no llegas a la hora", cosas de ese tipo. A mí me pone muy nervioso cuando un actor no llega a tiempo, especialmente cuando estamos en funciones. Al dirigir, otra cosa que no me gusta es hacer ensayos parciales. A mí me gusta dirigir con todo el elenco allí, si son cuarenta, los cuarenta tienen que estar allí en el ensayo, porque los cuarenta tienen que ver, los cuarenta tienen que criticar, los cuarenta tienen que entender. Y no puede entrar uno a escena media hora después, en frío y no sabe lo que viene pasando, porque la obra es una sola.

Gustavo: *Después de todos estos años de trabajo, supongo que Ud. ya debe tener su público. ¿Qué cree que ese público espera de Ud.?*

Ángel: Nosotros hemos formado—en Antofagasta, por lo menos, que es nuestra región—un público de teatro y en este momento es una muy buena plaza donde el público es idóneo. El público es capaz de aceptar y rechazar una obra con fundamentos; no digamos que nosotros le hemos enseñado, pero como siempre hemos trabajado en forma seria dándole un teatro de calidad, siempre han estado atentos a eso. Creo que ese público espera que, cuando nos vayamos, el teatro siga vivo. La pregunta de siempre es "Y cuando se vaya Ángel Lattus, ¿quién va a seguir haciendo teatro en Antofagasta?". Pareciera que en un gran número de los antofagastinos, se ha despertado esta necesidad de ver estas manifestaciones en nuestras salitas humildes, pero bien cuidadas, que hemos construido con nuestras manos.

Gustavo: *Cuando usted está dirigiendo, ¿piensa en esa figura del espectador como algo latente que de alguna manera determina gran parte del proyecto de puesta?*

Ángel: Claro, realmente aprendí a hacer teatro de esa manera, no hacer teatro para mí, sino cómo va a llegar al público eso que yo estoy haciendo, cómo se lo vamos a entregar. Siempre tenemos presente de que si lo que estamos haciendo allí en el escenario lo entendemos nosotros, estamos atentos a ver si lo entiende el espectador. De lo contrario, hay que cambiar la forma. Tenemos que ser cuidadosos con eso, porque para llegar a este público nuestro, puede ocurrir que no lo

vaya a entender, porque todavía no está preparado. La presencia del espectador está siempre latente mientras trabajamos. Si tenemos que llegar, tenemos que llegar claros, precisos, para que surta el efecto de lo que queremos hacer.

Gustavo: *Cuando ustedes van a un festival, como en este caso que ha venido a Puerto Montt, ¿tienen muchas exigencias, montan la obra tal cual la han hecho en su sala en Antofagasta, o bien llegan y se adaptan a lo que les dan?*

Ángel: Nos adaptamos al espacio físico, la obra de por sí cambia. Esta obra que vamos a presentar aquí requiere de un escenario con una pronunciada pendiente, pero aquí la vamos a ser con la pendiente que ya tiene el escenario. La propuesta, claro, la mantenemos. Eso es lo que nos pone nerviosos porque no sabemos lo que va a pasar. Es más rico estar con ese nervio de saber qué va a pasar.

Gustavo: *¿Ustedes trabajan con producción, digamos, es un teatro con subvención oficial?*

Ángel: Tenemos subvención oficial de la Universidad de Antofagasta, que no es mucha, pero las obras de nosotros son de muy bajo nivel económico, de bajo costo. Eso se compensa con todo lo que voy acumulando, se fichan cosas, se registra escenografía, se registran trajes. Al mismo tiempo está la comunidad que, aparte de lo que nos dé la universidad, colabora y auspicia.

PAUSA

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

Ángel: Sí, porque como somos dependientes de un organismo fiscal estatal como es la Universidad de Antofagasta, hay que diseñar un presupuesto que a veces es un tanto rígido. Este presupuesto es lo que contiene los recursos económicos para realizar la temporada teatral anual y, por lo tanto, hay que cumplir con fechas, si bien es cierto que no son tan inamovibles. Como se trabaja con fechas fijas, hay que planear muy bien las puestas, no dejar cosas para después; antes de hacerlo hay que pensar el colectivo, que a su vez se nombre a uno de ellos como representante ante el concejo directivo del teatro, que son tres o cuatro personas. Estoy yo como director, Teresa Ramos como subdirectora,

hay también un jefe técnico y hay un delegado actor. Entre los cuatro planificamos el montaje o elegimos el título, lo damos a conocer, se discute en el colectivo y se acepta. Después de aceptada, se asigna la dirección o la toma alguien que haya propuesto la obra. Como ya tiene algo adelantado de edición, hace el plan y lo expone; al exponer el plan de montaje ya se fijan fechas, como la parte de preparación de los actores, los estudios de mesa, los estudios previos más lo diseños que se van también desarrollando junto con la puesta; y a veces se llega justo a las tres cosas que van caminando juntas. Se utiliza una planificación muy rígida, pero esto no nos impide hacer un poco de experimentación y búsqueda en lo que queremos hacer.

Gustavo: *¿Cuántas obras hacen por año?*

Ángel: Empezamos haciendo—debido a nuestra inexperiencia—unas cuatro o cinco obras, con la frescura del aficionado. Pero a medida que fuimos tomando el teatro en serio, como un arte real, que hay que estudiarlo y prepararse para hacerlo, entonces fuimos dándonos cuenta de que hacer cinco era como una locura. Empezamos a restringir y actualmente lo hemos reducido más, ahora llegamos a dos obras y a veces tres, pero dentro de las tres, sin menospreciar, tomamos un montaje infantil. El teatro infantil también requiere de mucha profundización y estudio.

Gustavo: *¿Qué hace el día del estreno?*

Ángel: Generalmente, el día del estreno me doy una vuelta por el teatro, reviso algunos escritos que haya hecho, hago un resumen de todo el trabajo desde que iniciamos hasta cómo está la puesta del show, para comparar qué hay de la imagen con lo que se ha estado produciendo hasta el último ensayo general. Y empiezo a pensar qué va a suceder, qué va a pasar con esto y después de eso me dedico a observar a los actores cuando empiezan a llegar. El día del estreno nos desperdigamos un poco. Algunos empiezan a llegar tempranísimo, se dedican a preparar sus cosas. Como yo dirijo y—como somos tan pocos—también, en general, actúo, tengo un personaje; generalmente, el que dirige la obra también actúa; actualmente estamos tratando de separar eso un poco.

Como yo debo recibir las autoridades ese día, se organiza toda la parte protocolar en función de las autoridades, de los invitados y del público en general—que es el que más nos interesa. Después de cinco o diez minutos, al finalizar esos actos, nos reunimos en el camarín, una vez terminados el maquillaje y el vestuario, ahí nos decimos las últimas palabras y el consabido "mierda, mierda" con los abrazos y algunos intercambios de regalitos chicos, pequeños, que estimulen el trabajo que vamos a hacer frente al público.

Gustavo: *Después que la obra se estrenó, ¿siguen ajustándola o ya la dejan así?*

Ángel: Se sigue ajustando en algunas cosas que nosotros creemos que están un poco desarticuladas. Hay cosas que no expresan lo que nosotros queremos. A veces surge del colectivo de los actores cuando plantean cosas como "me siento mal en esto, hay algo que esta fallando acá" o, por último, por la observación como director, cuando tiene la posibilidad de ver algunas escenas, ve que están fallando algunas intenciones. Entonces el grupo se reúne, se conversa y se ensaya esa parte y se juzga si está bien o si está mal, y se corrige. Ya avanzado un poco en el tiempo, los actores se entregan y empieza ya la confianza y el entendimiento de todo, del por qué y del para quién es la obra, se conversa y se decide dejarla en cierto punto, pero reservándonos otras ideas para el caso de que la volvamos a poner en otra ocasión. Allí sí podremos introducir todos los nuevos aspectos, porque ya no es posible cambiar todo lo que tenemos ahora.

Gustavo: *¿Cómo llega la obra a sus manos, cómo eligen las obras?*

Ángel: Las obras realmente surgen del interés de lectura que tenga cada uno del grupo. Yo soy como un ratón de biblioteca donde hay muchos libretos; me meto por allí buscando por todas partes, eligiendo, buscando e investigando. Ahora es más fácil por esta cosa moderna del Internet, uno aprieta una tecla y le sale todo. Se puede buscar allí lo que nos interese. Alguien a veces dice que encontró algo en el Internet y lo leemos. Hay también un comité de lectura que va leyendo e investigando sobre los clásicos, hacia atrás, buscando desde atrás, desde la prehistoria

hacia el presente. A los autores modernos se los encuentra bien en el Internet; también investigamos en las bibliotecas y algunas obras nos llegan de parte de la gente que nos quiere, que nos admira en Antofagasta, sea que las hayan leído o las hayan visto en alguna parte. A veces nos traen obras que nos resulta imposible montar, sea por situación de elenco o preparación. Hay que hacer, además, un análisis. Nosotros decimos que hay que tomar unas píldoras de "ubicaté", hay que ubicarse porque hay cosas que podemos alcanzar, otras que no las podemos hacer. Como director, ¿puedo abordar esta obra o me faltan conocimientos técnicos y culturales? Es importante darse cuenta cuándo yo no la puedo abordar y el colectivo tampoco. Vamos desechando hasta que llega una obra que nos llena de todas estas condiciones y que vemos que somos capaces de presentarla, sino dignamente, al menos bien, que se note que hay un estudio y que hay seriedad. Se seleccionan varias obras y luego se vota. La que gana, se hace, con el compromiso de todos, nos vamos enamorando de a poco de ese huevito, hasta que nace la puesta.

Gustavo: *Cuando trabaja con algún dramaturgo vivo, alguien que esté cerca de Uds., ¿le interesa que asista a los ensayos?*

Ángel: Como director, no, pero como actor, sí. Hay una obra chilena—que fue un estreno nacional, fue la primera compañía que la hizo—de un autor muy popular, llamado Luis Rivano. Él es como chovinista, a todos los chilenos les gusta, especialmente los de clase media baja, donde está el lumpen. Es muy dado a eso. Nosotros estábamos montando una obra suya, *Los matarifes*, y allí estuvimos con el dramaturgo y también con una directora de mucha experiencia—que murió hace mucho tiempo. Allí tuve la ocasión de observar cómo reaccionaba el autor. Para Rivano todo lo que nosotros hacíamos era fantástico.Él estaba descubriendo la manera de cómo los actores trabajábamos, cómo creábamos los personajes, cómo le íbamos preguntando a él las características de algunos personajes y a él le encantaba eso. Él se admiraba de verme hacer el padre, Don Belisario, y que yo era un actor que lloraba en el escenario, que me corrían las

lágrimas. Defendía muy bien sus estructuras, las que había puesto, y se quejaba cuando algo no estaba como él lo había planeado, o también si cambiábamos una palabra. La directora, que era una persona adorable, alguien que no peleaba con nadie ni hacía concesiones, era muy maternal para dirigir y para tratar con él, pero a veces se ponía enojada y le decía: "Tú, Paco, no sabes técnica literaria del drama, tú estás haciendo esto por intuición y porque te nace; déjame ordenarla". Se peleaban un poco, y yo veía los encontrones. Yo no he trabajado con dramaturgos y como director, pero sé que algunos se ponen muy pesados, en el sentido de que lo que ellos han escrito hay que respetarlo ciento por ciento, que es imposible moverle una letra o un cuadro.

Gustavo: *Cuando trabaja con un texto, ¿le gusta respetarlo completamente o, por el contrario, se toma algunas licencias, le gusta cortarlo o modificarlo?*

Ángel: Es una de las cosas que nosotros tenemos, no sé si para bien o para mal: siempre hemos sido muy respetuosos del texto y de las expresiones ideológicas, políticas, sociales del dramaturgo. Así nos han enseñado: Don Pedro decía que el autor no es dios, pero hay que respetar su propuesta. El autor, a través de nosotros, está exponiendo sus ideas y nosotros estamos a su servicio. Pero yo me encontré, en una oportunidad, cuando monté con mucho respeto *El jaguar azul*, de Jorge Díaz, en cierta situación difícil. Él vio, le encantó la puesta, le gustó mucho nuestro trabajo como equipo, pero "lo único—nos dijo—que no me gusta, es que Uds. son demasiado respetuosos con el autor". Eso nos golpeó. Jorge Díaz pensaba que el autor tenía que tener flexibilidad para acceder al pensamiento del grupo, porque para él el texto no es una cosa rígida. Hay diferentes maneras de enfrentar este problema. Actualmente, siempre siendo respetuosos, a veces logramos—como se dice—torcerle la nariz a algunas ideas de algunos dramaturgos. Pero siempre respetando, porque para nosotros el autor es esencial. Nosotros empezamos con esa idea del maestro don Pedro de la Barra de que en el teatro de autor, el autor es primordial y ése sigue siendo nuestro objetivo, ya que en nuestra región, Antofagasta, tenemos que formar

dramaturgos. Es decir, formar un dramaturgo que necesita de nuestra manera de hacer teatro, de nuestro estilo.

Gustavo: *¿Ha trabajado con obras que fueran escritas originalmente en otra lengua que no sea el castellano?*

Ángel: Sí, en algunos casos hemos tenido también asesoría para la traducción. Por ejemplo, tuvimos una vez la asesoría de una monjita que era erudita en idioma inglés, erudita en teatro, en el sentido de que tenía estudios muy avanzados y sobre todo especialista en nuestro gran William Shakespeare. Ella conocía la obra en inglés y la comparó con la traducción que nosotros le presentamos; no tuvimos grandes dificultades y la traducción estuvo muy cerca de lo que nosotros pensábamos.

Gustavo: *Cuando Ud. empieza un proyecto de dirección y tiene ciertos objetivos, ¿se los comunica a los actores en el primer ensayo o prefiere dejar que ellos los vayan descubriendo a lo largo del proceso?*

Ángel: Por lo menos en la manera mía es la que Ud. nombra al final, es decir, tengo mi objetivo pero no lo doy a conocer; como yo soy profesor uso siempre el método inductivo, y voy guiándolos hasta que ellos lleguen y concuerden. A veces mis objetivos o conceptos iniciales varían de acuerdo a lo que me va dictando el colectivo. Yo estoy muy apegado al trabajo de grupo, me gusta que el colectivo opine y yo también participar allí guiando, pero no imponiendo. En las obras que yo he dirigido eso se nota, porque todos han puesto algo, y no se trata de que haya que hacer algo porque "Ángel dijo". El acuerdo es más valioso. Me gusta la universalidad, unidos siempre en la diversidad, pensamos distintos, pero nos unimos en esta idea.

Gustavo: *Cuando está ensayando, ¿cuándo considera que una escena está terminada y ya siente que puede pasar a otra?*

Ángel: Cuando se acerca un poquito a la dinámica del personaje de acuerdo al objetivo de la escena, cuando las acciones realizadas confluyen hacia ese objetivo. Y luego cuando hay un atisbo de que está comprendida la situación en el accionar de cada uno. Ahí la dejo para madurar y después la tomo, ya que el actor se queda pensando en todo lo que hemos conversado más concretamente en el objetivo planteado.

Eso madura, porque hay un momento de reflexión que se hace íntimamente. Cuando uno se va de un ensayo, con todas las opiniones que allí surgen, sabe que toma un camino, y ese camino lo prueba el director y entonces uno se da cuenta que eso queda, que hemos llegado. A veces el objetivo puede ir variando con el trabajo en el ensayo, entonces eso, que al principio a lo mejor estaba un poco oscuro, lo sigo pensando y lo aclaro. Entonces varío un poco la expresión o el sentimiento para abordar eso en una forma más productiva. Eso se retoma, se prueba. Por eso me gusta trabajar con un actor que proponga, que diga "encontré esto, me parece que lo que estábamos haciendo está equivocado". Vamos probando en la misma escena para ir encontrando un consenso.

Gustavo: *¿Ud. le da la misma importancia a lo verbal y a lo no verbal, entendiendo por no verbal lo musical, lo visual, etc.?*

Ángel: Nosotros hemos sido formados en un teatro de texto, pero con todo lo que hemos experimentado, con todo lo que felizmente hemos visto—algunos hemos tenido oportunidad de salir, ya que el flujo teatral es muy poco a Antofagasta y las posibilidades que nos hemos dado de traer gente de Santiago (no podemos afrontar traer gente de más lejos) más las salidas esporádicas que hemos tenido al Festival en Ecuador y Argentina (en Salta y Jujuy) y el encuentro mismo de nuestro festival—nos ha dado otra visión, una nueva perspectiva para ver el teatro. Hemos aprendido del maestro de la Barra que todas las artes deben estar integradas en la expresión del teatro, todas confluyen, en sus escritos dice que "el teatro es el resumen de las artes". La música y la plástica son importantísimas. En cuanto a la escenografía, yo creo que las cosas que están en el escenario tienen que cumplir una función, porque están diciendo algo, en algún momento es un punto de atracción a la actuación. La música, además, no sólo como música, ya que también está en las palabras, en el gesto, en el movimiento, cuando las cosas se acompasan. Allí surge una música que uno crea, aunque, obviamente, el fondo musical suave a veces ayuda mucho.

Gustavo: *¿Cómo selecciona el elenco?*

Ángel: Antes lo hacía por lo que en Chile conocemos como "tincar", y de ahí, me decía "éste me tinca". No leíamos bien la obra, sólo captábamos el argumento, y lo hacíamos de acuerdo a lo que nosotros creíamos que eran los personajes. Pero ahora antes de seleccionar el elenco hacemos un estudio profundo de cada uno, qué dice, cómo es, y entonces vamos viendo las características de la gente que esté más cercana a lo que hemos pensado. A veces, no obstante, nos caemos. Pero de acuerdo a lo que nos dice el libreto, a lo que uno saca de los datos que allí da el dramaturgo y, de acuerdo a eso, vamos buscando las personas. Y aquél que esté más cerca (en edad, en físico, etc.), lo vamos probando y colocando. Tratamos que nunca un personaje esté muy lejano, pero cuando está lejano—lo que nosotros llamamos "a contrapelo"—advertimos al actor que ese personaje va a ser difícil para él, porque va a tener que hacer una transformación total en lo físico, en lo anímico y en lo intelectual del personaje. Le advertimos que va a tener más trabajo que aquel otro que ya, de alguna manera, tiene las características requeridas por el personaje, porque éste ya *es* en sus características biológicas, psicológicas, etc. Es muy importante tener la capacidad de hacer buenos repartos.

Gustavo: *Cuando Ud. dirige, ¿siente la misma afinidad con los actores que con las actrices?*

Ángel: Todo igual. Somos un equipo muy bueno, en ese sentido, nos conocemos mucho, yo sé bien dónde está cada uno.

Gustavo: *¿Qué tiene que tener el actor para que Ud. pueda trabajar con él?*

Ángel: Eso es difícil, pero el actor que quiere trabajar conmigo, antes que nada, tiene que amar al teatro por sobre todas las cosas, tiene que estar dispuesto a entregar mucho de su tiempo. Tengo que comprobar que el teatro está en él. Y si yo compruebo eso, el trabajo con él se torna muy agradable. No me gustan los actores que están tratando de lucirse en el escenario. Me gusta trabajar con artesanos, con sacerdotes y no con payasos, como dice Stanislavski.

Gustavo: *¿Hay alguna escuela o método actoral que facilita su tarea, alguna formación de sus actores que ayudan a sus proyectos?*

Ángel: Lo que más "conocemos" nosotros (entre comillas) es Stanislavski, porque es el método que nos enseñó nuestro maestro don Pedro de la Barra. Todos los problemas lo resolvemos según este método. Nosotros no hemos logrado practicar otros métodos, tampoco hemos tenido ejercicios continuos. Tenemos una enseñanza más bien libresca que de experiencia o de vivencia. Algunos aportan algunas cosas que aprendieron en talleres. Y cuando el método no nos aporta, cuando uno no ve soluciones para algo que está haciendo, entonces lo mejor en esos casos es jugar. Para mí como profesor se trata de tomar al actor y proponerle un juego, que haga una regresión, como si fuera un niño, y que juegue. Es algo empírico orientado a resolver problemas.

Gustavo: *¿Han trabajado con el método de la creación colectiva, hasta lograr Uds. un texto?*

Ángel: No, no hemos trabajado en eso. No lo hemos hecho para lograr un resultado, pero sí lo hemos hecho como experiencia, a fin de comprobar qué es la creación colectiva en sí. Hice alguna experiencia como actor también, pero yo nunca he dirigido una creación colectiva.

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

Ángel: Importantísimo. Es una de las cosas que a mí me pone en contra o en contraposición con el grupo. Para mí es esencial respetar las horas, estar concentrado, estar dedicado ciento por ciento.

Gustavo: *Una pregunta que ya no está referida a su grupo o a su tarea como director, sino más general, sobre el teatro chileno.¿Ud. cree que hoy hay discriminación racial, sexual, política, religiosa, en la conformación de elencos, de los repertorios, en la selección de obras, etc.?*

Ángel: Yo creo que hay bastante discriminación. Pienso que en Chile hay un teatro en donde están las grandes figuras, que tienen como una capa donde eligen a sus actores. Hay figuras que no las voy a nombrar, porque podría darse el caso de que yo esté equivocado. Yo siento que hay grandes figuras que están dominando esos grupos y solamente eligen a la gente que les interesa de acuerdo a los conceptos que tienen del desarrollo del teatro. Y a los demás los disgregan, los discriminan en todo sentido. Una cosa que me duele mucho es cuando

no se deja avanzar a la juventud, y sobre todo a la juventud que se lo merece, porque hay gente que está trabajando en los grupos más conocidos en Chile que no se merecen estar ahí. Y hay gente que tienen talentos y yo no sé por qué no los ven. Creo que porque están discriminándolos de alguna manera, sea porque son homosexuales o comunistas, o son de la derecha o son morenos, o porque tienen una mancha y ven eso, no ven el talento. Hay jóvenes que en este momento se están perdiendo en Chile, se están perdiendo en proyectos esporádicos, mal financiados, lo que hace que con el tiempo no tienen para comer, se aburren y matan el teatro. ¿Qué es lo que hacen? Con el tiempo se van a la docencia. Y si no hacen docencia para formar actores, se van a las escuelas, donde les pagan poca plata y viven amargados. Y eso es lo que tiene muerto al teatro en Chile.

Gustavo: *Cuando empieza con un proyecto, cuando comienzan los ensayos, ¿tiene algún tipo de metodología ya fija, quiero decir, etapas ya estipuladas que se van sucediendo durante el proceso?*

Ángel: Yo tengo el tradicional. Primero, mesa, y luego pasamos al escenario y allí se va armando escena por escena.

Gustavo: *¿Siempre trabajan con el formato a la italiana o les gusta experimentar con la distribución de los espectadores, creando nuevos espacios?*

Ángel: A veces cambiamos el espacio. De todos los años que venimos trabajando, a veces nos aburrimos de estar al frente, también nos gusta alcanzar al público de otra manera. He pensado siempre que el público que va al teatro no debe ser un ente estático, tiene que estar en actividad y ojalá lo hiciéramos interactuar. En el 99 hicimos una obra para niños que expresa muy bien lo que yo siento. Todavía vive, es una obra muy interactiva y hecha para los niños; los niños participan mucho. Esa obra no ha muerto, los personajes no han perdido su línea; la obra en sí tampoco ha perdido nada, porque los niños y los actores la crean de nuevo. Y la cuidan dentro de las líneas que hemos dado.

Gustavo: *¿Ensayan en su propia sala? Muchos grupos tienen que ensayar en cualquier lado y los últimos días pasan a la sala.*

Ángel: Ése es un mal generalizado. Nosotros felizmente—según nos han dicho los extranjeros que nos han visitado en nuestro festival—somos "los privilegiados del teatro mundial". Tenemos un teatrito chiquitito que hemos construido nosotros. Allí tenemos salas de ensayo, taller de costura, tenemos taller para hacer la escenografía, y ensayamos cuando y como queremos, sin que nadie nos cobre un peso. Y encima tenemos un mecenas tan bueno que les paga todos los meses el sueldo y, además, cuando llegamos a viejitos, nos podemos acoger a la jubilación y les sigue pagando. Somos privilegiados, por eso siempre les digo a mis compañeros que hay cuidar mucho esto.

Gustavo: *Ayer, en la obra de Uds., me sorprendió el hecho de la cantidad de cambios de luces. Pensé que debía responder, seguramente, a que Uds. pueden manejar sus propios equipos. En Estados Unidos—por razones de seguridad y de costosos seguros—nosotros no tenemos acceso a los equipos. Los últimos días vienen los técnicos de luz y sonido, ponen todo, e ingresan todos los cambios a las computadoras. Yo no sé poner luces, pero a mí me gusta mucho manejar el sonido, dar el ritmo y los matices con la música, cuando la hay. Pero no siempre puedo hacer eso. Entonces siento que se me va la obra de las manos.*

Ángel: Al revés de nosotros. Yo peleo con el técnico que tenemos, porque él no quiere que los muchachos toquen los equipos. Yo creo que tienen que tocarlos, tienen que aprender a manejarlos. Yo no lo sé programar. No quiero que los actores que nosotros estamos formando sean iguales que yo, cuadrados, que no soy capaz de tocar una tecla y programar una iluminación. Mi posición es que si él ama el teatro, pues lo técnico hay que aprenderlo porque es una parte del teatro. Todo lo que es útil hay que aprender a manejarlo y a cuidarlo.

Gustavo: *El cine, el video, la televisión, ¿han influido en su trabajo?*

Ángel: Creo que no. En primer lugar, nunca me he metido a estudiarlo y, cuando me han invitado, he trabajado en cine y televisión como actor. No creo que haya influido en mí, pero la curiosidad me ha llevado a participar de algunos programas televisivos, reality shows. No me encanta, no me quita el sueño.

Gustavo: *Cuando Ud. dirige, ¿lo hace desde fuera del escenario, sube y baja, o siempre se queda sobre el escenario?*

Ángel: Soy hiperkinético, me encanta dar vueltas. Me meto por todas partes. A veces me subo a abrocharles un botón. Me gusta estar entre actor y actor, porque de repente, de lejos, no veo los detalles. A lo mejor el actor me está engañando con un guiño de ojo. Hay algunas cosas que delatan la concentración y me voy acercando hasta que lo pillo que está mirando para otro lado. Son cosas de vigilancia (*Risas*).

Gustavo: *¿Cuándo entran los técnicos en el proceso? ¿Están desde el comienzo, desde el trabajo de mesa, o entran mucho después?*

Ángel: Nuestra costumbre es que ellos tienen que estar en todos los ensayos, desde la primera lectura, desde el trabajo de mesa, hasta el final, porque ellos tienen que saber por qué y cómo, ya que eso es necesario para que puedan construir la escenografía. Así ellos se sienten partícipes de la obra. Lo más práctico, como ellos estuvieron durante todo el proceso de enamoramiento nuestro, ellos también logran comprender el sentido de lo que estamos haciendo.

Gustavo: *¿Cómo hacen la publicidad de la obra? ¿Ud. se ocupa de eso?*

Ángel: Tenemos que andar en todo. No tenemos un equipo en la Universidad que se encargue de la publicidad, de modo que tenemos que hacerla nosotros. Tenemos no sólo que hacer la publicidad, sino conseguir los auspicios para hacer la publicidad. Los actores también participan, algunos más que otros.

Gustavo: *¿Han tenido crítica periodística?*

Ángel: Sí, hemos tenido mucha, pero no nos quita el sueño. Echamos de menos a Yolanda Montesinos, una crítica que desapareció de Chile, que está muy enferma. Fue una de nuestras maestras que nos quería mucho—y nos quiere mucho—pero también nos pegaba duro. Nosotros la invitábamos a los estrenos y allí, después, ya reunida con nosotros, nos pegaba más duro. Para nosotros sus comentarios fueron siempre muy útiles. En estos momentos, la crítica no nos influye cuando es negativa y tampoco nos influye mucho cuando es positiva. Sabemos que hay equivocaciones por los dos lados. Sabemos acatarla porque el

maestro de la Barra nos advirtió: "si Uds. van a ser profesionales, la crítica es una guía, una fuente de nuevos conocimientos para ser mejor".

Gustavo: *¿Hay algo que los críticos hayan visto a lo largo de su carrera como director, algo que repetidamente hayan señalado como una característica del grupo?*

Ángel: Sí, la característica del grupo es que es muy visceral para trabajar, que está muy comprometido con lo que hace y que lo hacemos con mucha honradez y personalidad.

Gustavo: *Anoche, durante la función, me llamó justamente la atención la integración del grupo.*

Ángel: Es algo que siempre hemos cuidado y, además, no es algo impuesto. Lo interesante de nuestro grupo es que se trabaja con una disciplina no impuesta. Se trabaja con mucha comunicación.

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

Ángel: Porque las mujeres no deben querer ser directoras (*Risas*). En esto yo no discrimino. No sé cómo explicarlo, porque las mujeres son brillantes en todo sentido. Soy feminista. Tengo una mujer que es un ejemplo, porque es una trabajólica, empeñosa, y una muy buena directora. A lo mejor hay más directores porque el talento se ha cargado durante algún tiempo más por el lado de los hombres. Y ahora eso se está yendo para el otro lado, para el lado de las mujeres. Cuando la mujer toma una dirección, la hace mejor que los hombres y con mayor autoridad. Las mujeres son más autoritarias que nosotros. A Teresa, cuando dirige, nadie le discute nada, y no porque ella sea soberbia, sino porque tiene una claridad en lo que está haciendo que nadie se atreve a discutir nada.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre ha deseado que le formulen como director y nunca se la hicieron?*

Ángel: Mi trayectoria como director no ha llegado a tal punto como para que me hagan preguntas. Al contrario, me gustaría que no me hicieran preguntas porque en algunas respuestas que pueda dar, no haría más que revelar la ignorancia que uno tiene. Mejor es prepararse bien. Una vez que tenga conocimientos más profundos, estaré listo para que me hagan las preguntas que quieran.

Gustavo: *¿Tiene algún proyecto para el futuro?*

Ángel: No. Sin embargo, como yo soy pampino, nací en el desierto en las oficinas salitreras, soy hijo de obreros salitreros, por eso el gran proyecto mío es hacer algún día la gran epopeya al hombre, a las mujeres y los niños del salitre. No en el sentido de hacerlo muy cargado a las luchas de las reivindicaciones políticas y salariales, sino para enfocar esa vida tan estoica—esa vida fraguada en el sufrimiento, en medio del desierto, privados de muchas cosas, pero intentado ser feliz, siempre con una sonrisa en los labios y nunca dar a conocer el sufrimiento que se lleva en el alma cuando es aplastado por el calor, la tierra y las inclemencias del desierto. Ése es uno de los proyectos que he tenido siempre, pero vamos a ver qué armas puedo desarrollar para poder algún día plasmarlo en el teatro con actores que entiendan la intención de uno.

Gustavo: *Maestro Lattus, muchas gracias por darme esta entrevista en medio de su ferviente ocupación durante este festival de Puerto Montt.*

ENTREVISTA A ALBERTO KURAPEL

Iniciada en Bogotá el 15 de abril de 2006 y completada el 2 de mayo de 2006 por medio del correo electrónico.

Poeta, actor, director de teatro, dramaturgo y cantautor. Desde 1974 vivió en exilio en Canadá. En 1996 retorna a Chile en donde continúa su exilio. En 1976 es ganador del Concurso Internacional "Verso il Futuro" de Avellino y recibe el prestigioso Premio Especial "F. de Santis Per La Poesia", en Italia. En 1981, funda en Canadá "La Compagnie des Arts Exilio", primera compañía de Teatro-Performance latinoamericana de Canadá. Desde entonces, participa en muchos festivales internacionales en Canadá, Africa y Europa. En 2001, ya en Chile, recibe "El Premio del Consejo del Libro y la Lectura", por *10 Obras Inéditas de Teatro-Performance*. En 2002 publica *Cantos del Forastero*, su décimo disco. Se ha desempeñado como profesor de Actuación, Voz y Dirección Teatral en varias universidades chilenas.Ha dado seminarios en muchos países relacionados con el performance.

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

Alberto: Mientras estudiaba teatro en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, estando en segundo año en 1967, me llamaron de la Gratitud Nacional, en Santiago, donde fundo el Grupo de Teatro TEGNA, dirigiendo una obra con ellos. Más tarde, egreso de la Escuela de Teatro en 1969 y soy contratado inmediatamente como actor en el DETUCH, (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile): allí actúo en numerosas obras, entre ellas: *Viet-Rock* de Megan Terry, *El Degenéresis* de Edmundo Villarroel, *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre, *Chiloé Cielos Cubiertos* de María Asunción Requena, *Jorge Dandin* de Molière, etc. Después del golpe de Estado de 1973, llego exiliado a Canadá en mayo de 1974. Viviendo en Montreal, después de seis años cantando por todo el país, Estados Unidos, Francia, España, domino ya el inglés y el francés como para poder expresarme teatralmente. Comienzo a escribir teatro, a dirigir y actuar en mis propias obras (desde los once años escribía poesía y componía canciones de raíz folklórica). Fue la necesidad de decir lo que ocurría a todo un

continente, plagado de campos de concentración, casas de tortura, y en donde cada día desaparecían más y más prisioneros políticos. Comencé entonces a dirigir mis obras para poder crear un teatro 'de' exilio y no un teatro 'en' exilio. Esto respondía a la necesidad de poder expresarme como artista de teatro en Montreal, en donde, por aquellos años, los exiliados e inmigrantes latinoamericanos eran mil veces mejor recibidos como trabajadores de la construcción, cargadores, encargados de la limpieza de oficinas y hoteles, cosechadores de tabaco o manzanas, sin que nadie pudiese imaginarlos o aceptarlos como artistas, menos con una expresión propia que se alejara del exotismo o del folklorismo. Con todo esto a cuestas fundé en 1981 La Compagnie des Arts Exilio.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y qué objetivos tenías en ese momento?*

Alberto: La primera vez que dirigí fue en 1966, *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún. Era un grupo de estudiantes de una escuela pública que quería hacer teatro. Monté *Historia de un Flemón* y *El Hombre que se convirtió en Perro*, excelentes obras muy conocidas en toda América Latina y que desgraciadamente conservan su vigencia desde que tengo uso de razón hasta hoy. Mis objetivos eran dar a conocer a través de una expresión netamente artística el sufrimiento de un gran estrato de la sociedad latinoamericana y acercar a Chile a un pueblo digno y valiente como el argentino, rechazado por el chauvinismo y nacionalismos propios de nuestro país, creado por los gobernantes de turno que han inventado problemas limítrofes como poderosa distracción de los graves problemas internos, amasados por las manos usureras y usurpadoras de la oligarquía criolla. ¿Lo logré?..... ¡No!

Gustavo: *Desde tu experiencia, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Alberto: El de un creador escénico, que con una visión alquímica construye un mundo determinado o por determinar en relación con su experiencia cultural, sin olvidar jamás que los actores, en estrecha relación con él, serán los senderos inesperados que mostrarán en su interpretación los intersticios desconocidos de la oculta vida del ser humano.

Gustavo: *¿Crees hoy que tienes un estilo o marca personal?*

Alberto: Creo que sí, me lo impuso el azar, el exilio, la tristeza y la alegría de saber que existo en el interés de los que aprecian mi labor artística.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál ha sido tu mejor puesta, no por el éxito de público, sino porque se te plantearon grandes desafíos y sentiste que los había sabido enfrentar y resolver?*

Alberto: Podría decir que es la que va a venir. No sé qué puesta en escena ha sido la mejor; además son tantos los desafíos y obstáculos que se me presentan al crear, que aún no he tenido ni la cuarta parte de los medios para poner en acción obras, como son mis deseos.

Gustavo: *Dentro de la misma perspectiva, ¿cuál fue tu peor puesta, no por el éxito o fracaso de público, sino porque sentiste que no llegaste a redondear el proyecto, a darle una resolución más favorable?*

Alberto: Después de aparentemente finalizadas, creo siempre que cada una de mis obras es la peor, pero me hacen vivir aquellos teóricos inteligentes que, leyéndolos, exponen mis obras desde inusitadas perspectivas. A todos ustedes siempre agradezco las horas de vida que me obsequian.

Gustavo: *¿Qué género es el que más te interesa o con el que tienes más afinidad: la comedia, el sainete, la tragedia, etc.?*

Alberto: Me gustaba mucho la comedia y el vaudeville hasta 1973; a partir de ese asesinato institucionalizado durante diecisiete años del gobierno dictatorial en Chile, fue la comedia y vaudeville con sangre y aullidos los que me invadieron. Siento afinidad con la tragedia, el drama, pero como afortunadamente no existe la pureza, todos los géneros se mezclan, se mezclaron en mi Teatro-Performance, y he escuchado que mis obras tienen una gran dosis de humor negro, de erotismo, violencia, vulgaridad, comicidad, nobleza, egocentrismo, delicadeza y, por supuesto, tristeza.

Gustavo: *¿Qué arte o artes crees que más han influenciado tu trabajo como director: la pintura, la música, la arquitectura, etc.?*

Alberto: Todas las artes. Soy particularmente vulnerable a la pintura, la escultura, la música y el arte de fabricar instrumentos. Las veo, las escucho en todas partes y me emociono más allá de mí cuando contemplo un grabado de Goya, o de Gustav Doré, las pinturas de Roberto Matta, o del gran pintor haitiano Jean-Claude Garoute, las de Eric Fischl, David Sage o las de Lucas Cramashder Jüngere. Me conmueven las esculturas de Hans Arp, Gian Bernini, Alexander Calder, Jean Robert Iposteguy, Ernesto Concha, Juan Egenau, Hernán Puelma, por supuesto las figuras hechas por los Chibchas de Colombia, las esculturas en piedra de jabón de los esquimales y las esculturas chinas de la dinastía Ming. Adoro las sinfonías de Brahms, los madrigales de Monteverdi, las cantatas de Bach, Haendel, las misas de Palestrina. Qué decir de Rameau, Scarlatti, Carl Maria Von Weber, R. Schumann, Xenakis, Berg, Luigi Nono, R. Wagner, Demetrio Strattos, las baladas napolitanas cantadas por Massimo Ranieri, el Fado de Amalia Rodrigues, Atahualpa Yupanqui, Las Diosas del Vallenato, Phil Ochs, Woody Guthrie, Miles Davis, Roberto Parra, Víctor Heredia, Giovanna Marinni, Amparo Ochoa. Ejerce en mí una especial fascinación ver construir instrumentos y por supuesto admirarlos ya finalizados, me vienen a la memoria los laúdes italianos, turcos, chinos, los violines Stradivari, los Guarneri, las guitarras Ramírez, Hauser, Torres, los charangos Orozco, los salterios de caja de fines del seiscientos, las quenas, las zampoñas y las trutrucas.

Gustavo: *¿Qué directores han impactado—no quiero decir influenciado—tu trabajo? ¿Podrías nombrar algunos a nivel internacional, nacional y a nivel regional latinoamericano?*

Alberto: Roman Polanski en la *Metamorfosis*, William Oliver, Agustín Siré, Joseph Chaikin, Otomar Krejez, Josef Svoboda.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre te ha interesado dirigir y que, por diversos motivos, nunca pudiste hacerla?*

Alberto: *El Malentendido* de A. Camus.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

Alberto: Sí.

Gustavo: *¿Has montado alguna obra tuya? Si ése es el caso, ¿qué te pareció la experiencia? ¿Qué facilidades o dificultades te planteó?*

Alberto: Comencé a montar mis obras en exilio. En los años 80, los latinoamericanos en Canadá éramos catalogados ciudadanos de tercera categoría, "subversivos" y "comunistas". Recuerdo, y esto está escrito en mi libro *Station Artificielle* (publicado en francés en 1994, por las Ediciones Humanitas, Montreal, Canadá), la vez que fui a pedir una subvención para realizar un montaje: *"Un día fuimos a pedir una ayuda económica a un Ministerio. Allí nos recibió una funcionaria que habló todo el tiempo sin mirarnos a los ojos mientras se limaba las uñas con una terriblemente hermosa pierna sobre la otra, también terriblemente hermosa. Después de exponerle mi proyecto, sonrió y me dijo que mis planes eran: "como siempre, demasiado ambiciosos para venir de un inmigrante". —Exiliado—le corregí. No me escuchó. Continuó diciéndome que tendría ayuda inmediata si hacía espectáculos de danza folklórica con ponchos, guitarras y quenas, o si organizaba "sketches de teatro latinoamericano" con "comidas típicas". Nos hemos visto obligados a crear dentro de la "marginalización" y esto provoca un rechazo total en el espectador. Las sociedades influenciadas fuertemente por la ideología del confort norteamericano se resisten a acudir a ver las manifestaciones artísticas de una Compañía que crea con desperdicios y que muestra dentro de sus propuestas estéticas / éticas las dificultades sociales de un proceso creador".* Fue dificilísimo montar mis obras en Québec. Con Susana Cáceres (productora, actriz, encargada del audiovisual), recogíamos desperdicios, basura, para fabricar las Instalaciones. Después yo montaba las obras en galpones abandonados, basurales, mataderos, teniendo como iluminación una consola hecha con un pequeño motor de barco encontrado en el Puerto de Montreal a la que conecté diez linternas, las que amarrábamos a nuestros cuerpos, iluminándonos los actores-performers unos a otros, condicionándonos, dentro de una curva dramática, a adoptar posiciones no convencionales para iluminar y ser iluminados. Cada montaje era una voz que me susurraba lo que Pitágoras dijo alguna vez: "*El hombre es mortal por sus temores e inmortal por sus deseos".*

Gustavo: *¿Has actuado y dirigido en la misma obra? Si ése es el caso, ¿qué te pareció la experiencia? ¿Qué facilidades o dificultades te planteó?*

Alberto: Dirigir y actuar en la misma obra es una experiencia que implica placer y mortificación, porque significa una nueva forma de mirar el fenómeno teatral preformativo. Desde ya no son sólo los ojos que tenemos en el rostro los que pueden ver una obra de arte o una expresión artística—esto lo digo para los directores y espectadores—sino aquellos ojos invisibles que existen en el torrente sanguíneo, en la médula espinal, en los desconocidos hijos del porvenir, en el hemisferio derecho del cerebro, en las líneas de las manos, en nuestros ancestros. El director tiene ciertas pupilas más acostumbradas a ver el conjunto de la obra y su curva dramática, mientras que el actor, dentro de esa visión de conjunto, se especializa en ver su parte, en relación con los demás personajes, las instalaciones, la iluminación, el vestuario. Dirigir y actuar significa crearse, despertar cada día con nuevos ojos y hacerlos ver significados y realidades muy difíciles de descubrir.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión? Si ése es el caso, ¿qué diferencias o similitudes encontraste con la dirección teatral?*

Alberto: No.

Gustavo: *¿Has dirigido la misma obra en dos momentos diferentes de tu carrera? ¿Cambió el proyecto o repetiste lo anterior?*

Alberto: Sí, muchas veces y sin duda que el proyecto varió. La esencia no, aunque…perdón… ¡no!..., creo que sí, la esencia se modifica, porque está constituida por infinitas características imprescindibles que son activadas según el espacio, las condiciones anímicas, sociales o geográficas. Quiero decir que una obra de *teatro-performance*, que es como denomino mi expresión escénica, debe escuchar la voz de los espacios donde ésta se presenta y así como cada uno de nosotros, como un árbol, como un guanaco, ésta crecerá y se comportará de manera diferente según el lugar y los performers que en ella participen. La obra es como un ser vivo constituida por células activas (los actores-performers), por lo que afortunadamente estará siempre en continua transformación. Jamás he repetido la misma obra en momentos diferentes de mi carrera, quiero decir que cada día el ser humano se va transformando y un período no es igual a otro, mantengo sí la premisa de dirección y el

núcleo de la obra, sus conflictos, sus personajes, pero las cotidianas experiencias que me alegran o martirizan, mi enriquecimiento o empobrecimiento, mis certezas (poquísimas) o dudas, se ven plasmadas en una nueva mirada sobre el universo y esta mirada modifica ciertamente el tejido, y el comportamiento de la expresión artística. Si cada seis meses, sabemos, el ser humano renueva todas sus células, significa que con estas células en continua evolución estoy dirigiendo la obra, y ésta como un ser viviente también muta con el tiempo. No olvidemos que el tiempo somos nosotros.

Gustavo: *¿El espectador, su función, su perfil, juega un rol importante al momento de la toma de decisión sobre la puesta en escena de una obra dirigida por ti? ¿Tiene peso durante los ensayos?*

Alberto: El espectador es fundamental en la expresión escénica y como lo digo en *Station Artificielle*: *"Es interesante observar cómo el espectador trae su espacio social y lo delimita fuertemente, no queriendo salir de él. En este caso, cuando no es capaz de traspasar las barreras, éste juega un papel muy secundario en la Performance Teatral. Los muros que este tipo de espectador erige, son los de la cotidianeidad. El público que después de todos estos años ha seguido nuestro recorrido, ha comenzado a entender la artificialidad de nuestra expresión/ situación social. (…) Sé que existe otro público; un pueblo con deseos de cambiar los horizontes, pero ese público, ese pueblo está completamente censurado; "protegido". A ese público, a ese pueblo quebequense me presento en mis Performances Teatrales. Igualmente me presento para aquellos latinoamericanos que luchan por conocer el por qué de sus vidas actuales, para desde allí cambiarlas por una sociedad humanizada. Al público se le prepara día a día, año tras año para aceptar todo lo expuesto en vitrinas. El actual sistema social tiene ya una organización eficaz que selecciona, computa y vende sus productos"*. Pero, durante los ensayos, para mí el público no tiene incidencia porque si no sabe los objetivos nuestros, y no asiste a *todos* los ensayos, su opinión no tendrá validez como para pesar en el montaje.

Gustavo: *¿Trabajas con productor? Si ése es el caso, ¿cuáles son tus exigencias?*

Alberto: Sí, y es la persona que conociendo las necesidades artísticas de la obra, se encarga de organizar, planificar, concretar y

traducir en actos concretos todos los requerimientos y exigencias de la performance-teatral, conseguir el dinero (que siempre es exiguo) o los aportes alternativos, haciendo que se cubran todas las necesidades de producción, sala, vestuario, maquillaje, audio-visual, promoción, etc. Mis demandas son numerosas; fundamental es, por supuesto, un lugar de ensayo y en lo posible que todas las prácticas se realicen en éste, quiero decir en un mismo lugar. Que los actores sean tratados como seres humanos privilegiados. Se fija una fecha de estreno aproximativa. El mes anterior veo si estamos en condiciones de estrenar; si la obra no está lista, se aplaza hasta el momento en que para mí haya alcanzado las condiciones óptimas para ser estrenada. Sólo en ese momento se fija la fecha de estreno. Toda esta forma de trabajo se debe a que una obra de teatro-performance es para mí una expresión que toca puntos sensibles y desconocidos del alma humana y somos responsables de la felicidad, enriquecimiento o heridas que se puedan infligir a un público que se entrega humildemente. Existe un intercambio tácito de emociones, sentimientos, sensaciones en cualquier expresión artística y le otorgo el mismo valor e idéntica importancia que a la de un médico, éste puede matar si es incompetente. La obra de teatro también puede asesinar razonamientos, visiones, emociones, sanarlas o enriquecerlas y esto incidirá inevitablemente en la sociedad y su comportamiento. Por esto para mí toda expresión artística es política.

Gustavo: *Mientras la obra está en cartel, ¿haces ajustes?*

Alberto: No, al estrenar una obra quiero que todo el público vea la creación tal como la entregué el primer día, pensando, creyendo, que estábamos dando el máximo de sí cada uno de los participantes. El público entonces podrá disparar libremente sus dardos o lanzar sus perfumadas flores inequívocamente, aunque como siempre digo, todo se transforma cada segundo.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos?*

Alberto: Leo mucha novela, poesía, libros científicos, historia y por supuesto teatro. Soy una persona muy curiosa, pero además creo que siempre y más aún, en el 2006 no puede existir un artista que no esté al

tanto de todo lo que está ocurriendo en este maltratado mundo por el que nos tocó deambular.

Gustavo: *Cuando empiezas un proyecto, sea a partir de un texto o de una idea, ¿qué es lo primero que viene a tu imaginación, de dónde partes, del espacio, de una imagen, de un ritmo, de un color, etc.?*

Alberto: No existe en mí una forma establecida (metódica) para los inicios de un proyecto, de una obra, de una dirección o de un personaje. A veces es de una frase, como en la obra *Reciclaje* de 1985, "¡No le cabía al animal tanta risa en el cuerpo!", de *El gran Burundún Burundí ha muerto*, de Jorge Zalamea, o la muerte a lo bonzo de Sebastián Acevedo luego que el 9 de noviembre de 1983 se registra la detención de sus hijos, por civiles armados que no se identificaron y que pertenecían a los organismos de terrorismo institucionalizado creados por la dictadura militar, que aparece en *Off-Off-Off ou Sur le Toit* de Pablo Neruda. O el personaje de *La Pianista*, de esta misma obra, que surge de la lectura de la tercera estrofa de La Letrilla Satírica 143 de Francisco de Quevedo, o de los zapatos empapados de una joven de Montreal, entrando a un bar de Saint-Denis, o de la memoria, siempre de la memoria besando impúdica, indestructible al presente. De alguna canción de Alfredo Zitarrosa, María Elena Walsh o de algún Canto a lo Divino de Don Feña, o del grito de la negra Rosario, vendedora callejera de pescado frito (en *Prometeo Encadenado*), o de los Minuets de Teleman, o de la última hoja cayendo de una higuera y posándose en el lugar donde enterré a mi perro cuando yo tenía 16 años, o de las manos de Ricardo diciendo adiós rumbo al Campo de Concentración de Chacabuco, más que de su mano, de su sonrisa, de la incógnita de saber si era sonrisa o una mueca indescriptible que tenía yo desde antes de nacer… De la impresionante milonga *El Ahorcado* por Amor de Juan Gelman y Juan Cedrón, que tan gentilmente me la cedieron cuando se las pedí para mi obra *Mémoire 85/ Olvido 86*.

Gustavo: *Cuando trabajas con obras traducidas, ¿te importa mucho la traducción, la controlas, la cotejas, etc.?*

Alberto: Por supuesto, ¡cómo me gustaría saber todos los idiomas existentes! El texto escrito en su idioma original posee las imágenes

precisas, la sintaxis justa, las metáforas exactas para trasmitir las situaciones que el dramaturgo desea compartir. Sólo puedo leer italiano, francés, inglés y castellano, pero qué maravilloso sería leer a Eurípides o a Esquilo en sus idiomas, o a Brecht en alemán, o a Wietkewich en polaco, sin olvidar a Chejov, a Ibsen, o Kanze Motokiyo Zeami. En diversas obras traducidas me hago asesorar por dos o tres traductores, un poeta, un traductor profesional y una persona de teatro, luego trabajo solo y trato de unir estos tres criterios. Una vez terminada la etapa, comienza mi labor (no me gusta usar la palabra trabajo en la creación artística), de comparación con otras versiones ya traducidas para lograr una fidelidad máxima. A partir de allí puedo sentirme libre para interpretar esa obra.

Gustavo: *Cuando vas a empezar los ensayos y reúnes a los actores, ¿les comunicas tus principales objetivos—aunque después se modifiquen con el trabajo actoral—o prefieres no hablar mucho y dejar que ellos los vayan descubriendo a lo largo del trabajo? ¿O bien no vas al ensayo con objetivos?*

Alberto: Siempre me ha sido imprescindible comunicar a los actores mi visión completa de la obra, les planteo, por supuesto, mi Premisa de Dirección, mis Objetivos. Luego trabajo con ellos en sus Metas, sus Unidades. En cada ensayo hay una hora de expresión corporal, otra de voz y el resto es actuación. Es para mí imprescindible mostrarles en qué lugar escénico-existencial-ontológico y dentro de qué concepción artística vamos a crear. No creo que un actor pueda descubrir un personaje si no tiene claro el planteamiento del Director y el análisis exhaustivo de la obra. Hay infinitos gestos, pensamientos, gestus, objetivos, vías negativas, interculturalidad, para que el actor pueda descubrir al azar, qué rumbo quiere el director dar a la obra. Es por esto que para mí es fundamental el *conocimiento*. No creo que un "sexto sentido" sea una inspiración llegada desde el cielo; el sexto sentido es el sentido más agudo del conocimiento, pongo un ejemplo: un jinete va cabalgando de noche por una zona pre-cordillerana desconocida. No hay luna.De pronto el caballo frena bruscamente y se niega a avanzar un metro más. El jinete lo fustiga hasta el cansancio

haciéndolo sangrar con sus espuelas. El caballo no se mueve. El jinete decide desensillar y dormir a la intemperie hasta el amanecer. Apenas empieza a aclarar el hombre se levanta y divisa a la luz del día, a diez metros de distancia un precipicio abismal. El "sexto sentido" de la bestia es el conocimiento que ésta tiene del lugar o el conocimiento que le trasmitieron los diferentes elementos del precipicio de ese paraje. Hay ciertas plantas que sólo habitan a orillas de los precipicios, éstas desprenden un aroma particular que solo los animales perciben, quizás el animal divisó el sutil matiz del color de un precipicio en la noche. Tal vez escuchó el sonido o el canto de ciertos insectos que viven solo a orillas de los precipicios. Si el caballo no conocía ese lugar específico hizo asociaciones de conocimientos que le hicieron saber que estaba a diez metros de un precipicio. Si a este animal se le presenta la misma situación en el planeta Venus, lo más probable es que siga avanzando haciéndole caso a su amo, cayendo ambos al precipicio. Considero la creación a partir del conocimiento, de una cultura, (me refiero a la cultura como un referente aprehendido a través de todo el ser, esta referencia puede ser oral, académica, analfabeta, no me importa, lo fundamental es que haya sido incorporada). Mientras más conocimiento del director, de su plan de puesta en escena, de su concepción del personaje, más profundas, significativas y ricas serán las improvisaciones, el acercamiento y la estructura del personaje dada por el actor. La inseguridad no es creativa, la ignorancia no es creativa, la incertidumbre no lo es, el sufrimiento no es creativo, la infelicidad no lo es; desgraciadamente actualmente se crea, especialmente en Chile, *a pesar* del maltrato que dan las autoridades al artista teatral, a pesar del desprecio, a pesar del castigo, a pesar del hambre, a pesar de la pobreza, a pesar de las enfermedades de cada actor; y creo firmemente que esto corresponde a una política cultural de los gobiernos, el someter al artista teatral al despojo, al castigo, a la precariedad. Un mundo feliz cuestiona, discute, argumenta, y las autoridades lo impiden porque le temen. Por eso doy la mayor comodidad interna y externa a la creación. Creo en la felicidad de ser mejor.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Alberto: Realizo audiciones y luego trato de mantener una compañía, es decir actores con un objetivo de creación común. Por supuesto con divergencias, contradicciones y discusiones; pero lo más importante es que tengan un gran talento, que sean seres humanos dispuestos a aprender, abiertos a todas las artes y que sean inteligentes. Tengo un pavor indescriptible al tonto. Del malo uno sabe y espera la traición, la mentira, la hipocresía. Del tonto nunca se sabe dónde ni cuándo hará, sin querer, la zancadilla, el empujón o la herida mortal.

Gustavo: *La relación que tienes con los actores durante el proceso de ensayo, ¿es igual o diferente a la que tienes con las actrices? ¿Hay mayor afinidad con unos o con otras, o es todo igual?*

Alberto: Podría decir que con todos es igual, las afinidades son tan misteriosas, pero obviamente, sin saber por qué siento siempre una mayor simpatía ya sea por un actor determinado o por una actriz en particular, pero me esfuerzo al máximo, y creo que lo logro, el no demostrar esa preferencia sentimental injusta. Tengo gran respeto por todo ser humano y una admiración profunda por todos aquellos titanes de la experimentación artística, teóricos, investigadores, actores, escenógrafos, directores, iluminadores, productores de teatro y de todas las expresiones creadoras. La delicadeza, el respeto, la admiración que expreso por los actores y actrices no la trabajo, fluye espontáneamente y el comunicárselos a ellos me compensa la discriminación y la marginación de la que soy objeto.

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

Alberto: Sí, el misterioso talento.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de formación actoral, de metodología con la que te sientes más afín, como por ejemplo el método de Stanislavski?*

Alberto: Creo que si existe un gran maestro que nadie puede negar y que muchos tratan, ya sea confeccionando "nuevos" *métodos*, inventando insospechadas relaciones de ciencia y arte relacionando diversas escuelas del pensamiento socio-político, mítico o religioso, etc.:

es Constantin Stanislavski, único maestro que se dedicó a investigar con gran éxito el mundo interno del actor y su expresión escénica. Los demás son grandes hombres de teatro más preocupados del espectáculo teatral que de las vías expresivas del complejo discernimiento actoral. Lo sorprendente y maravilloso que la poética stanislavskiana, con sus Premisas, Objetivos, Unidades, Fuerzas Motrices, etc. se aplica perfectamente a un Maeterlink, Calderón de la Barca, Ionesco, Valle-Inclán, Beckett, Pankowski, Müller, Bond, Gao Xingjian, Arrabal, Botho Strauss, Sara Kein o David Mamet, porque de una u otra manera, estos dramaturgos presentan *Seres Humanos* que deben ser interpretados por *Actores* en un lugar *Artificial* como es el *Espacio Escénico* y para esto no existe otro procedimiento más claro y exacto como el stanislavskiano que guíe al actor por este espacio artificial que es el Teatro (lo que es también válido para el Teatro-Performance). Porque es evidente que el Teatro no es la Vida y por ende en escena el comportamiento de un actor debe ser teatral, preformativo y nunca cotidiano.

Gustavo: *¿Siempre diriges con el diseño de la sala a la italiana o te gusta mucho experimentar con los espacios y la distribución del público? ¿Te interesan los espacios no convencionales? ¿Por qué?*

Alberto: Me interesan todos los espacios, y no tengo problemas de diseño en montar obras. Me interesan sí, los espacios que corresponden a la mirada del ser humano contemporáneo. Después de la Invasión a Irak, del asesinato de palestinos en las calles, escuelas, hospitales, después de la impunidad otorgada a los dictadores por los Tribunales de Justicia, después de los miles y miles de desaparecidos por las dictaduras latinoamericanas, después del campo de concentración actual de Guantánamo, mantenido cínicamente por los Estados Unidos, después del alzamiento de los postergados latinos en USA, no podemos seguir expresándonos como si todo esto no hubiese ocurrido y nuestra expresión artística no estuviese siempre en movimiento con sus lenguajes, su voz, instalaciones, iluminación y espacio. No rechazo los museos, también tienen su razón de ser, pero la creación escénica (artística) es un movimiento continuo de memorias llevadas al presente,

al presente que somos y como tal debe expresarse. Quisiera inventar nuevos espacios.

Gustavo: *¿Has trabajado con el método de la creación colectiva, o por lo menos lo que se entiende por eso en América Latina?*

Alberto: No en el sentido de La Candelaria, Santiago García, Patricia Ariza o Enrique Buenaventura. No relaciono la creación artística con ningún método, afortunadamente ninguna expresión artística se logra siguiendo normas y si hubo un error en los grupos que trataron de emular la "creación colectiva" de La Candelaria, fue el de sistematizar o metodificar las metáforas teatrales. Si existe una expresión artística que de ninguna manera aceptaría sistemas es la expresión teatral preformativa, donde confluyen todas las artes, todas las filosofías, toda la historia, es decir la poesía. Fue malentendida esta manera de expresar teatralmente al mundo y su injusticia. Todos los grupos de creación colectiva que he visto han seguido una huella dogmática, sectaria, disecada y quedándose petrificados, a excepción de la Candelaria y de los creadores que nombré anteriormente.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del "teatro pobre" en sentido en económico, no tanto en el sentido de Grotowski. ¿Crees que eso es una determinación, una fatalidad, un desafío, una estética?*

Alberto: El teatro grotowskiano fue variando siempre, desde sus inicios hasta llegar como sabemos al Performer. Fue aberrantemente mal entendido en gran parte del mundo y creo que paradójicamente este mal entendimiento ayudó mucho a su propagación. Grotowski hacía una cosa y los grotowskianos lo contrario, creyendo o haciéndose pasar por discípulos de Grotowski. Toda moda en el arte es patética y despreciable. Copiar, utilizar el nombre de Grotowski, fue una fatalidad para todos.

Gustavo: *En la historia del teatro, algunos han dicho, en las preceptivas especialmente, que el teatro es para deleitar, instruir, iluminar, distancias, entretener, etc. Tengo una colección de esas palabras. ¿Cuál sería, en este sentido, la palabra que más representa tu propósito como director?*

Alberto: Renacer.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina durante el proceso de montaje?*

Alberto: Un rol fundamental. La disciplina es la raíz de toda vocación. El respeto es la trascendencia de la disciplina, el cariño es la disciplina del respeto. ¿Cómo podría haber creación teatral sin disciplina? La disciplina artística es el cariño fundamental del quehacer poético, de la entrega teatral.

Gustavo: *En términos generales, ¿tienes algún tipo de etapas—más o menos fijas—que cubres en cada proceso de puesta en escena, como por ejemplo, empiezas con trabajo de mesa, etc.?*

Alberto: Todo depende de la obra que voy a montar y la disposición o afinidad de los actores con la obra. A veces son conversaciones sobre las características, estilo o contexto de la obra en el lugar donde habitamos. Otras veces comenzamos con improvisaciones de acercamiento a los personajes. Otras son lecturas que tocan uno o varios aspectos de la obra, u observación de pinturas, esculturas. A veces escuchamos ciertos trozos de música, ya sea conciertos, música popular, cantatas de Bach o el sonido específico de algún elemento natural (el viento entre las ramas de un árbol, la lluvia cayendo sobre las piedras, el torrente de un río, el caminar de peatones de una gran ciudad), siempre con la idea fundamental de lo que es para mí la obra, lo que deseo expresar con ella y el por qué la elegí o escribí.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Alberto: El ideal es que se esté con todo el equipo desde los comienzos de los ensayos. Si por circunstancias especiales no se puede, hablo con ellos planteándoles mis puntos de vista, pero siempre deben asistir a los ensayos y conocer la obra por lo menos un mes antes de su estreno.

Gustavo: *¿Cuándo está terminada una escena?*

Alberto: Nunca; pero comienzo a estar menos intranquilo cuando existe una relación íntima entre las escenas y cada una contiene en sí

toda la obra, quiero decir cuando me imagino al verla que presentando únicamente una escena, se podría ver y sentir en ella la obra completa.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿lo haces desde la platea o subes y bajas del escenario?*

Alberto: Lo hago desde la platea, jamás muestro lo que deben hacer los personajes, rechazo tajantemente la imitación de los gestos que acompañan mis indicaciones, quiero por el contrario que a partir de ellas los actores creen mundos con sus mundos. Subo o me introduzco en la escena cuando veo que un actor o actriz necesita un acercamiento físico, emocional distinto para poder sentir o comprender lo que pido. La distancia física en toda conducta y más en el teatro es importantísima, por esto para mí, este tipo físico de relación es fundamental en la dirección. La mirada, el habla. El gesto varía ostensiblemente si se hace a diez, veinte metros o a sesenta centímetros del actor.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

Alberto: Pocas veces lo he hecho. En tres ocasiones he trabajado con asistentes de dirección. La tarea que le asigno después de un análisis exhaustivo de la obra con él y los actores, es la de preocuparse de continuar mi trabajo con algunas escenas previamente vistas y elaboradas poniendo el acento en algunas carencias de actuación, dejándole tareas concretas para mejorar inexactitudes, y por supuesto dándole la libertad de improvisar o planificar dentro de los objetivos ya estudiados y llegar así a un resultado concreto. Después de cada ensayo me quedo a solas con el asistente y después de un análisis de los resultados obtenidos, planificamos en conjunto las tareas para el día siguiente y continuar trabajando el resto de la pieza, mientras yo me preocupo de ciertas escenas o unidades en forma individual.Diariamente nos juntamos y discutimos las falencias, los logros y las indicaciones de dirección que pondremos en práctica en los próximos ensayos.

Gustavo: *¿Te involucras mucho en la promoción del espectáculo? ¿Te importa?*

Alberto: No tengo talento para la promoción de la obra. Ese trabajo lo dejo totalmente en las manos del productor (Susana Cáceres). Me importa la publicidad pero no es mi preocupación fundamental, no

sé si es porque no estoy capacitado para esto, o como dije no estoy capacitado porque sé que no es mi preocupación principal.

Gustavo: *La crítica periodística—no incluyo la académica porque parece que no existe en América Latina—¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Alberto: La crítica periodística no me interesa en absoluto. No así la crítica académica (que como bien dices, parece que en América Latina no existe), ésta me interesa mucho, quizás por un afán egoísta ya que me hace avanzar, vislumbrar nuevos rumbos en la creación o ratificar lo que he hecho de positivo. He tenido la suerte de ser estudiado por eminentes teóricos norteamericanos y europeos. En este sentido veo una feliz interrelación entre la teoría y la práctica donde ambas reflexiones se complementan y enriquecen. No puedo dejar de mencionar aquí a grandes teóricos, investigadores que han marcado positivamente y enriquecido mi creación teatral-performativa: Fernando de Toro, Alfonso de Toro, Wladimir Krysinki, Gustavo Geirola, Daniel Castillo Patrick Imbert, Ramón Alcántara, Alan Filewood. A todos ellos quiero manifestar mis eternos agradecimientos.

Gustavo: *¿Por qué crees que históricamente ha habido más directores que directoras?*

Alberto: Esta pregunta por su profundidad, importancia y trascendencia merecería un extenso ensayo. La contestaré sabiendo lo limitada que será mi respuesta en este contexto. Estando consciente de la sociedad patriarcal que ha regido desde hace milenios las sociedades del planeta, donde las jerarquías han sido impuestas por un pensamiento y un poder masculino, aquellas labores, expresiones, actividades, pertenecieran a un centro o a una periferia, estaban regidas por la masculinidad, por un proceso histórico sociológico que no viene al caso analizar aquí, pero que todos hemos sufrido. La mujer ha sido relegada a la marginalidad con todo lo que esto significa. Dentro de esta pirámide de poder, las clasificaciones de dominadores y subyugados poseen variadas e inextricables aristas. He visto a través de mis andanzas, expulsiones y presentaciones, una macro-jerarquía donde un hombre,

tortura, mata, hace desaparecer a miles y miles de hombres y también mujeres. En las empresas, los dueños empotrados en los poderes ejecutivos donde también hay algunas mujeres, explotan, roban y esquilman a muchísimos empleados hombres y mujeres. En los hogares se mantiene el mismo patrón, donde el dueño de casa maltrata a los moradores esposa, hijos, hijas, empleadas, mientras el jardinero repite el mismo esquema. Al interior de este modelo hay un nivel de exclusión mayor de las mujeres pero creo que se iguala a la exclusión de los hombres analfabetos, a los sin casa, a los piqueteros, a los enfermos, mendigos y cesantes. Al interior de la expresión artística y del teatro vemos que como actividad social fue siempre condenada, a excepción de la tragedia ática y del teatro medieval (épocas donde el teatro cumplía funciones religiosas a favor de victorias guerreras y del cosmos divino, y más tarde a favor de la Iglesia Católica). En la larga y penosa historia de la cultura, vemos que los actores fueron los parias inmorales de la sociedad y tanto hombres como mujeres fueron encadenados al desprecio y a la condición de saltimbanquis, entretenedores de turbas enajenadas o de realezas magnánimas. Sabemos que la labor o la categoría de director aparecen solo alrededor del siglo XVII, es decir hace poco. Tendremos que esperar muchísimos años para desembarazarnos de una cultura milenaria con conceptos y preceptos dictatoriales e hipócritas impuestos a sangre y fuego en la ontogenia, es decir en la memoria celular social de cada ser humano.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñaste que te hicieran como director y nunca te han hecho?*

Alberto: Sí: ¿Siendo usted director, actor, dramaturgo, necesita comer todos los días?

Paraguay

Gustavo Geirola

ENTREVISTA REALIZADA A JULIO SALDAÑA

Realizada en su casa, Asunción, el 15 de julio de 2005, de 10 a 12.

Actor, director teatral y maestro de extensa trayectoria en su país de origen y en América Latina. Muy ligado a los acontecimientos políticos y teatrales de la región, desde fines de la década del 60 ha sido miembro de importantes grupos latinoamericanos, muchos de ellos ligados a la metodología de la creación colectiva. Trabajó en Libre Teatro Libre (Córdoba, Argentina), realizando con ellos giras internacionales por América Latina y Europa. Más tarde, desarrolla una labor muy intensa en México y posteriormente se une a la Revolución Nicaragüense, en la que desarrolla una intensa labor.

Gustavo: *¿Cómo llega Ud. a la dirección teatral?*

Julio: Yo llego un poco a experimentar el trabajo de dirección un poco a partir de la experiencia del trabajo como actor durante muchos años y también como docente. Son los dos perfiles iniciales que desarrollé. Y después la dirección en función un poco también de lo que fue mi experiencia de trabajo con directores y lo que yo quería de un director, cosa que no tuve de algunos. (*Risas*.) Es que yo empiezo con el trabajo de director un poco más tarde, porque mi trayectoria tiene mucho que ver con lo que ocurre a finales de la década del 60, principios de los 70, lo que se ha dado en llamar el movimiento grupal y de creación colectiva y todo eso. La experiencia grupal tiene el hecho de no necesitar dedicarme a la dirección como tal, puesto que ahí, de alguna manera, se va ejerciendo el perfil colectivamente. Ya llevo alrededor de veintidós años desarrollando la labor de director. Sobre todo a partir de que me vi involucrado en una experiencia en la cual había que transmitir mucho la parte formativa, por un lado, y concretarlo en resultados artísticos, por otro lado. Eso hizo también que se incrementara. Anteriormente había hecho algunas cosas, pero muy esporádicamente, lo que yo no considero como parte del oficio de director. Pero tengo siempre los tres perfiles: actor, docente y director.

Gustavo: *¿Qué estudios realizó antes de llegar a la dirección? ¿Fueron estudios formales?*

Julio: Yo hice más o menos los dos tipos de estudio. Primero, una labor práctica a través de una práctica grupal y por otro lado con un sinnúmero de talleres, algo que es muy común en toda América Latina. Más o menos a los cinco años de estar en una práctica profesional, surge en Córdoba—cuando yo estaba viviendo en Argentina—la posibilidad de desarrollar un plan de titulación que establece la Universidad de Córdoba para los teatristas activos, es decir, que pudieran demostrar una labor profesional permanente. Eso lo utilizo un poco como un complemento en la parte formativa y accedo a la licenciatura de arte dramática por esa vía. La mayor formación no proviene necesariamente de talleres, sino de comenzar a reflexionar sobre la propia práctica y el quehacer teatral que uno va observando y enfrentando día a día. Yo creo que el aprendizaje mayor proviene de allí. Y de muchos estudios personales que uno tiene que hacer. Creo que en eso radica la parte formativa de cómo yo llego a la dirección.

Gustavo: *Teniendo en cuenta, como me acaba decir, que hubo ciertos proyectos esporádicos, ¿cuál considera Ud. como su primer proyecto de dirección? ¿Recuerda cuáles fueron sus objetivos para esa puesta?*

Julio: Al principio, los primeros proyectos los empecé a realizar con jóvenes y la principal motivación era la de tomar el teatro como un medio de comunicación, como un medio de transmisión de experiencia o de discusión de temas y cosas así. El teatro, si bien era una cuestión artística, no tenía lo artístico como la principal finalidad, sino más bien lo pedagógico, lo didáctico, lo social. Era gente que realmente estaba empezando a hacer teatro, no era gente con mucha experimentación. Esos fueron las primeras cosas. Después ya empecé a trabajar, cuando me dediqué un poco más, en el teatro profesional, dirigiendo un poco dentro de los grupos que estaba conduciendo porque era, de alguna manera también, la persona impulsora de esos grupos, junto con mi esposa. Nos propusimos una serie de proyectos de trabajo, ya concretamente profesionales.

Gustavo: *¿Hasta qué fecha estuvo en Argentina?*

Julio: Yo soy paraguayo; yo aquí hice mis primeras experiencias de trabajo, con un grupo de Paraguay, se llamaba El Tiempo Grillo, que surge en el año 69, más o menos. Ese grupo tiene después la oportunidad de hacer una gira y entonces tomamos contacto con grupos de afuera. De ese grupo inicial, el teatro parece ser que caló mucho, porque muchos de los directores actuales aquí en Paraguay fueron antiguos integrantes de ese grupo. Además, fue un grupo de ruptura en esa época. A partir de esos contactos, un grupo de Córdoba me invita a mí a trabajar con el Libre Teatro Libre de Córdoba y me traslado allá. Paso a vivir y a trabajar como un miembro más del elenco, hasta que viene el golpe militar en Argentina. Después tenemos que salir un poco, porque nuestro trabajo tenía mucho que ver con un compromiso social. Permanentemente vivíamos un poco amenazados y además el espacio que a partir de ahí se había generado en Argentina no permitía ya desarrollar esa labor profesional. Salimos, hicimos una extensa gira tomando como punto de referencia algunos sitios como México, España, Colombia—donde estuvimos más tiempo—y después el grupo voluntariamente se desintegró porque como grupo ya no tenía más posibilidades. Individualmente cada uno, en cambio, sí las tuvo. Yo volví a México, estuve un año y medio allí, y a partir de esa experiencia en México, tomé contacto con artistas de Nicaragua. Entonces cuando triunfó la Revolución Sandinista en Nicaragua, me invitan a hacer un trabajo allá y paso once años en Nicaragua. Y desde allí es que yo regreso a Paraguay después de dieciocho años. De hecho no podía volver a Paraguay porque tenía una orden de captura aquí; estuve preso acá y un montón de cosas. Volví en el 91 y ya me integré a mi medio original. Pero más o menos hasta el 76 estuve en Argentina. Esa fue la época.

Gustavo: *A lo largo de toda esta trayectoria, ¿qué cree que aprendió como director? ¿Hay algo que fue decantando en cada una de estas etapas?*

Julio: Para mí el principio fundamental es el actor en todo momento del teatro. Algunos consideran que la genialidad proviene del director; yo creo que es una complementación de muchas partes que

confluyen en un resultado bien exitoso. Nunca el éxito, en un arte tan colectivo con el teatro, es unilateral. De todos modos creo, como actor que soy, fundamentalmente en el teatro de actor, donde lo fundamental sigue siendo la labor del actor. Sí considero que el texto es muy importante, pero históricamente está demostrado que con o sin texto el centro de la producción teatral, de la creación artística sigue siendo el actor. Para mí la preocupación fundamental como director es cómo hacer para que los actores con los cuales yo trabajo logren dar el máximo de su creatividad, de su capacidad expresiva y logren relacionarse de manera armónica con los demás y conmigo como director. Es un trabajo complejo porque no todos los actores tienen la misma predisposición; hay gente que quiere que la dirijan verticalmente, hay gente que le gusta que le den pequeñas pautas y desarrollarlas. Entonces hay que descubrir las posibilidades en el actor, pero le corresponde al director hacerlo. Hay que saber un poco cómo combinar. De todos modos creo que las mejores experiencias de trabajo como director que yo he tenido han sido—y como resultado también, por la crítica, por la opinión de la gente—aquellas experiencias en donde se ha logrado crear esa conexión, esa comunicación entre actor, director y texto, e incluso personaje. Eso sigue siendo válido: el teatro del actor. No descarto el teatro como un espectáculo y que, como tal, debe también nutrirse de una riqueza de imágenes y cosas así, pero sigo creyendo en que si lo que sucede en escena es verosímil para el actor y no es simplemente una imagen que va creando, sin que haya nada que lo sustente emocional o racionalmente, entonces el actor pasa a ser un elemento secundario. Creo más en el teatro de actores; yo no me considero para nada un montajista. Hay muchos que lo que buscan es deslumbrar y sorprender, y yo creo que ese deslumbramiento, ese sorprender tienen que darse a partir del trabajo del actor, de la actuación.

Gustavo: *¿Qué experiencias básicas cree usted que debe tener una persona para ponerse a dirigir?*

Julio: Ante todo ser muy paciente, tolerante y comunicativo, como cualidades generales, porque el director que no puede transmitir cosas a

los actores, es muy difícil que saque cosas de ellos. Para mí eso, básicamente. Debe poder tener un nivel de apertura para que se puedan combinar las riquezas que hay en cada parte. Yo creo que en un texto hay una riqueza aportada por un autor, cuando se trabaja con un teatro de autor; en un actor hay una experiencia, una riqueza vivencial y expresiva que también tiene que volcarse sobre la creación de un personaje; y el director tiene que ser un poco el hombre capaz de hacer la síntesis de ese proceso. En ese sentido es muy importante el nivel de comunicación; el nivel de análisis también en cuanto a lo que va a hacer, al tema que está tratando. A mí me gusta convertir cada proyecto en material de investigación. Hace unos cuatro años hice un espectáculo, que nada tenía que ver con una labor profesional—en cuanto a director sí, pero no en lo demás. Un movimiento cristiano, católico, de aquí—te aclaro que yo no soy creyente—me llamó un día para hacer una obra de teatro. Les recomendaron mi nombre. Me tocó trabajar con 45 actores aficionados, solamente uno de ellos había tenido experiencia de escenario. Me tocó trabajar, además, sobre la figura de una persona que era el fundador de ese movimiento. Resulta que me tocó conocer a esta persona: leer libros y libros de él. Me di cuenta que en el fondo era un tipo revolucionario, un tipo fuera de lo común dentro de la iglesia y, entonces, como tal, lo quise presentar así. Tuve enfrentamientos con los coordinadores del movimiento. Pero al final los logré convencer en el sentido de que lo importante era—porque todo este proceso de la obra era en vías a presentar propuestas en torno a la canonización—presentarlo en forma humana. Cuanto más humana se presentara a la persona, más posibilidad tenía—creo yo—de ser más divina. En cuanto más humano lo presentemos, con sus debilidades, con sus contradicciones, con sus problemas, con sus ideales y con su ámbito, la gente va a creer más en él, la gente lo va a conocer mucho más. Surgió un proceso muy interesante y salió montado con 45 actores, una locura, con combinación de video, de movimiento, de luces, un montaje grande y fue una cosa apoteósica para toda la gente. Hoy, de ese grupo, hay cuatro que están metidos en una escuela de teatro, otros dos más que

están metidos en el trabajo que quieren seguir desarrollando profesionalmente. Para mí fue una experiencia donde yo partía de cero en el tema, no sabía ni jota del tema, pero me tocó investigar muchísimo. Yo creo que eso tiene mucho que ver con el pasado de la creación colectiva, nosotros teníamos ese criterio de documentarnos mucho. Eso me ha quedado como hábito frente a todos los montajes.

Gustavo: *¿Cree que tiene un estilo personal?*

Julio: ¿Artístico?

Gustavo: *Sí, su estilo personal artístico, su estilo como director.*

Julio: No me gusta definirme en un estilo, porque creo que eso me limita un poco. Me gusta asumir cada trabajo nuevo como un reto nuevo, como un desafío nuevo, en la medida de lo posible, con propósitos nuevos de manera que haya realmente una exigencia de creación frente a eso. No simplemente el montaje de un texto. Ahora, por ejemplo, no estoy descubriendo el agua tibia, pero sí me puede interesar hacer un trabajo, como el que estoy iniciando, en el cual trato de incorporar el elemento danza como elemento de expresión en lo teatral. No es danza-teatro. Al contrario, lo que quiero es que la danza influya al teatro desde dentro del teatro. Sobre todo desde el punto de vista de danza contemporánea, o sea una cosa que tenga algo que decir hoy mismo. Y estoy trabajando con dos coreógrafas, que a su vez se entusiasmaron y van a participar del montaje. La obra lo permite, es un texto que yo hice sobre un poema de Bertolt Brecht, el poema que originalmente era para una ópera-ballet, *Los siete pecados capitales*. Le di un parámetro más teatral. Y eso motivó un poco a esta gente. La idea era cómo trabajar manejando esos lenguajes, experimentando el cruce de estos dos lenguajes. También la obra tiene mucho que ver con la música, es casi un musical, pero mi interés en este momento no es tanto el elemento musical, sino el elemento danzado, de expresión, que incremente la expresión del actor en escena, las situaciones dramáticas y ese tipo de cosas. De qué otra manera se pueden decir las cosas en el teatro, y que el actor lo vaya comprendiendo. Esto tiene que ver también, con un propósito que tengo desde hace más o menos cuatro

años; mi interés proviene de un interés frustrado. Cuando vine a Paraguay quise promover la formación de algún grupo, de alguna compañía y esas experiencias cayeron tanto en la dependencia hacia mí que dije "no, no es éste el tipo de grupo que yo quiero hacer". Yo quiero hacer un grupo más colectivo. Me dije: "no voy a volver a tomar la iniciativa en ese tipo de grupo, sino ir creando experiencias comunes con un grupo de gente con la cual se vaya compartiendo, trabajando en conjunto, con los que los que están egresando de Escuela, que son alumnos míos, con profesionales del medio que yo considero muy buena gente. Estoy poniendo a trabajar en conjunto gente nueva con gente de trayectoria. Me he hecho a la idea de generar una experiencia de trabajo en ese sentido, pero con un criterio más de participación, más de iniciativa, de mayor autonomía de parte de los integrantes. Que el proyecto pueda venir de parte de cualquiera, no solamente tiene que venir de parte mía. Ese tipo de cosas. Se está dando un núcleo interesante. Esto tiene que ver con la parte de danza, tiene que ver con ese tipo de proceso de comenzar a ubicar a los profesionales en el trabajo con ellos.

Gustavo: *Desde su perspectiva, ¿cuál fue su mejor puesta, no porque haya sido un éxito de público, sino porque usted sintió que la presentaba ciertos desafíos que Ud. supo superar favorablemente?*

Julio: Creo que fue una puesta de hace tres años, porque representa a su vez la madurez en todo esto que he hablado sobre el teatro del actor y la dirección de actores. En este caso fue una experiencia también de trabajo con gente joven, con dos jóvenes y fue en el montaje de *Caricias*, de Sergi Belbel. La hicimos en un lugar no convencional y el lugar nos determinó sobre la puesta. Eran cuatro habitaciones; se habían sacado todas las paredes y se había hecho un salón largo. Había que pensar en función de ese espacio. Y la experiencia de relación con los actores fue muy productiva. Todos ellos sintieron que crecieron enormemente porque aportaron mucho. La obra tiene ese elemento. No todos los textos son aptos como para hacer este tipo de trabajo. Me he encontrado

con dos autores españoles últimamente que dan esas posibilidades, Sanchís y Belbel.

Gustavo: *¿Y cuál fue la peor puesta, aunque haya sido un éxito de público, en la que Ud. sintió que no había logrado resolver todos los problemas que la obra presentaba, que se sintió frustrado?*

Julio: Creo que fue un espectáculo, no con profesionales, sino un espectáculo de escuela, donde no se logró esa comunicación de la cual hablamos antes. Con unos alumnos de tercer año del Instituto Municipal de Arte hicimos *La fierecilla domada* de Shakespeare, una adaptación que yo había hecho para adecuar el lenguaje y el montaje, en un espacio no clásico, no tradicional. Era un grupo especial, en el sentido de que coincidió en ese grupo que el 80% de los muchachos eran muy dependientes, muy dependientes de que les dijeran hacé esto o aquello. Para mí fue frustrante porque yo sugería imágenes y no salía nada; había, en cambio, que decirles "hacé así". Y eso es lo que yo detesto; detesto que se haga conmigo eso como actor y detesto como director hacerlo. Allí hubo cortocircuito. Y, sin embargo, el espectáculo gustó, pero para mí fue frustrante desde ese punto de vista.

Gustavo: *¿Qué género le interesa o le ha interesado más dirigir: la comedia, la tragedia, la farsa, etc.?*

Julio: Yo tengo una predilección especial para el humor. Hago más comedia e incluso a las cosas dramáticas les trato de encontrar el humor, porque creo que la risa es un clavo que penetra y que deja más huella que una cosa triste. *Caricias* no tenía nada de comedia, sin embargo era un texto muy lindo. Pero lo que más me gusta es la comedia, la investigación del humor, el humor como lenguaje, el descubrir en cada cosa el humor.

Gustavo: *¿Qué ha influido más en su trabajo: la pintura, la música, la arquitectura, la danza?*

Julio: La arquitectura; he hecho unos estudios de arquitectura y después me incliné por el teatro. La arquitectura me dejó muchas cosas. Pero depende del momento. En los últimos años, por ejemplo, de repente me gustaba mucho recopilar música, que de alguna manera es

una música muy expresiva y que puede servir para el teatro. Estoy recogiendo material que un momento dado lo utilizo, me gusta y lo utilizo. De repente hay algunos autores y trato de conseguir todo de algunos compositores y lo utilizo. Yo creo que la música últimamente es algo también que me gusta mucho en relación al trabajo del actor.

Gustavo: *¿Qué otros directores le han interesado más a nivel internacional, a nivel latinoamericano y a nivel nacional? Me refiero a figuras que pueden haber impactado su trabajo.*

Julio: A nivel nacional hay dos directores; como puestista—aunque también era un hombre que trabajaba mucho, que trabajaba de todo—pero siempre sus montajes son muy imponentes, en cuanto a la envergadura de los mismos; me estoy refiriendo a Agustín Núñez. Y el otro, es menos pretensioso en relación al montaje, pero mucho más eficiente con relación al trabajo con actores, es Miguel Gómez. Son los dos directores, con dos líneas un poco diferentes, pero que son buenos directores y en los cuales uno puede confiarse como actor; con ambos he trabajado como actor, con ambos he trabajado en proyectos conjuntos en la dirección. A nivel internacional, creo que el teatro colombiano tiene muestras muy buenas de lo que es un teatro latinoamericano. Gente como Santiago García o como Enrique Buenaventura ha dado mucho a nuestro trabajo. A nivel internacional, conozco gente en España; aunque no es una persona muy conocida, creo que en él se condensan varios perfiles y eso hace que sea bueno en cada uno de ellos; me refiero a José Sanchís Sinisterra.Hay otros elementos que me parecen interesantes. En Argentina hay directores de los que me gusta su trabajo; por ejemplo, Rubens Correa, una persona que ha venido también trabajando en la línea de trabajo del actor. En general, muchos directores de los que estuvieron en la experiencia de Teatro Abierto, son gente que tiene un trabajo interesante como director.

Gustavo: *¿Hay una obra que le ha interesado siempre dirigir y que por diversos motivos nunca pudo hacerla?*

Julio: En ese sentido, no hay tarea pendiente. Soy muy obsesivo y cuando se me mete una en el medio, hasta que no logro hacerla, aunque pasen años, siempre trato de llegar. Ahora, por ejemplo, cuando leí una versión teatral que he hecho en Colombia, que son *Los siete pecados capitales*, me gustó el tema y me di a la tarea de encontrar el poema original. Lo busqué y lo encontré, y ahí me surgió una cantidad de ideas y las plasmé en un primer texto; y este que estoy haciendo ahora ya es como una especie de quinta corrección del texto original. Pero es porque me gusta Brecht. Para mí Brecht es de los autores que, por el tratamiento teórico y para América Latina, me parece sumamente útil, sumamente necesario. Y para alguien que quiere darle siempre un carácter social al teatro, Brecht es imprescindible.

Gustavo: *¿Ha dirigido alguna obra suya alguna vez? Estos textos son de alguna manera una adaptación.*

Julio: Sí, últimamente he dirigido mucho material adaptado; casi todo lo que hago, lo adapto al propósito. En Nicaragua dirigí cosas mías. Lo que yo he escrito en teatro ha sido más del orden del teatro infantil, que es mi otra línea de trabajo, aunque acá no lo he desarrollado tanto. Me gusta el teatro de títeres, he tenido experiencia también eso. Aquí no he tenido esa experiencia, porque para eso hace falta tener el grupo, la base. Es muy difícil, al menos desde mi perspectiva, abordar el teatro infantil si no hay una comunión de lenguaje y un quehacer común en la relación con el niño por parte de los actores. Y eso se consigue en una experiencia de trabajo grupal; no en un montaje donde lo que domina es una serie de actores. Tiene que ser demasiado coincidente el hecho de que se pueda lograr, o la obra tiene que ser muy buena para lograr ese tipo de cosas. Esa es mi asignatura pendiente.

Gustavo: *¿Ha dirigido y actuado en una misma obra?*

Julio: En teatro infantil. Me gusta más bien mantenerme fuera, pero en las infantiles, sí me gusta actuar, porque han sido experiencias con un contexto más o menos abierto, como para mantener una relación con los chicos; pero en las de adultos, no. En las de adulto siempre estoy afuera.

Gustavo: *Cuando ha dirigido un clásico, ¿cómo fue la aproximación? ¿Lo modernizó, lo trató de montar con una puesta arqueológica? Creo que la pregunta está en parte respondida por lo que me dijo antes, pero a lo mejor quiere agregar algo aquí.*

Julio: A mí me gusta partir de un texto tal cual es. Pero en la medida en que ese texto hoy… Es como muy complejo. Hacer un Shakespeare hoy sobre un tema universal tiene absoluta vigencia. La responsabilidad de un director es traer un Shakespeare hoy, no por ser Shakespeare un clásico, sino porque ese clásico diga algo hoy y de determinada manera. Por eso yo siempre analizo el texto. A veces, algunos textos se pueden trabajar y en todo caso lo que busco es, a través de la puesta, lanzar ese elemento de significación. Lo asumo como una cuestión que hay que adaptar, siempre y cuando la obra y el texto lo permitan, porque tampoco uno puede ser asesino de textos que son de una poesía estupenda. Lorca, por ejemplo, es muy difícil; con él hay que ser muy respetuoso, porque tiene un ritmo en todos sus textos. Yo no soy poeta, yo no soy quién para destronar a Lorca. A lo mejor es posible cortar escenas enteras, pero modificar textos de Lorca, es imposible; es uno de los autores más difíciles que he encontrado yo, por la poética que tiene. Hasta Shakespeare me parece como relativamente más sencillo para adaptar que Lorca.

Gustavo: *¿Ha dirigido cine o televisión?*

Julio: No, nunca; no es mi campo. He actuado en cine y en televisión, pero no es mi campo y ni me interesa. Me gusta tener contacto con la gente. Voy a sonar un poco arcaico aquí, porque no sé incorporar las tecnologías. Pero lo que sí me gusta es hacer teatro con una visión cinematográfica, una técnica cinematográfica. Yo soy un traga-películas. Aquí en mi casa se ven a diario un par de películas. Mi esposa me regaña: "¿Qué es lo que te quedás hasta la una y media o dos de la mañana?" "Es el único momento—le digo—en que yo puedo sentarme a ver una película tranquilo". Veo cine malo y veo cine bueno, porque de todo se puede aprender. Me gusta ver el teatro desde ese

punto de vista: utilizar las técnicas cinematográficas para el teatro. Pero siempre creo que el teatro es mi oficio.

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

Julio: Lo que menos me gusta es que hay que recordarle a la gente obligaciones que han sido contraídas colectivamente. La responsabilidad es una de las cuestiones fundamentales. Y lo que más me gusta es cuando allí hay una comunicación y eso tiene su resultado; cuando logro transmitir una cosa y el actor es capaz de captarla, de procesarla y de expresarla. Por eso para mí es en la dirección de actores, en el teatro con los actores donde mejor me siento; es fundamental, porque ese proceso donde uno ve la creación es lo más apasionante y eso es lo que más me gusta, ese momento. Todo lo demás, el trabajo preparatorio, el trabajo de búsqueda del tema sonoro, la idea de lo visual de cada escena, todo eso es muy lindo, pero ese detalle del acto creativo producto de la asociación director-actor, ése es para mí el quid del teatro.

Gustavo: *¿Usted ha vivido o vive siempre del teatro o también vive de la docencia, incluyendo obviamente actividades teatrales? ¿O tiene otra tarea laboral no ligada al teatro?*

Julio: Desde que volví a Paraguay no puedo decir que haya vivido del teatro. Antes de venir, en el ámbito internacional, sí he vivido del teatro, durante muchos años. Pero al volver a Paraguay, el medio teatral de acá es muy estrecho como para poder vivir del teatro; son muy pocos los que lo logran. Pero sí considero que mi campo es la cultura, porque mi otra especialidad, a parte del teatro, es la administración cultural, la promoción cultural. Eso es una formación que he tenido a la par de la actividad teatral y eso me ha mantenido siempre cerca de la cuestión teatral. Desde que llegué acá, al mes de llegar, ya estaba de Coordinador General de la Dirección de Cultura de la Municipalidad, un poco por la experiencia de trabajo que tengo, con la formación que tengo, de dar cursos con la UNESCO, con una cantidad de organismos internacionales, por la experiencia que yo adquirí en Nicaragua, en México, en Europa, dirigiendo instituciones formativas y de promoción

y difusión cultural. Eso hizo que inmediatamente me captaran y desde entonces estoy en la Municipalidad. Ahora estoy como director del Teatro Municipal, pero también hago, como las llamo, "mis zanganadas". Me interesa el contacto con la gente, porque a veces un oficio de ésos no proporciona el placer de la relación con la gente. Dirijo también un programa de extensión cultural a los barrios, que se llama Cultura sobre Ruedas, llevamos festivales artísticos. Ese contacto con la gente de los barrios asegura una retroalimentación con la gente y los vecinos, que sirve para el teatro, que es muy útil y sobre todo muy satisfactoria. Uno está haciendo una labor que es bien apreciada.

Gustavo: *En relación al público, ¿qué cree que el espectador espera de usted?*

Julio: No sé.(*Risas*.) A veces no sé qué espero yo del espectador. En este medio, en Paraguay, a mí me han desconcertado muchas cosas. He visto no solamente cosas mías sino cosas de muchos colegas, muy buenas, que a pesar de un muy buen nivel de crítica, resultaron un fracaso de público. O cosas tontas, banales, que de repente resultaron el gran éxito. Entonces no hay un acto de decisión de público, acá en Paraguay, que vos puedas decir "al público paraguayo le gusta este tipo de cosas". Es muy impredecible. A mí me interesa, por ejemplo, dar un punto de vista, una perspectiva a mi trabajo con un lenguaje más bien dirigido a la gente joven. Ésa es mi preocupación, más que nada, trabajar más pensando en el sector juvenil, que en un público más amplio. Aunque también un público más amplio puede captar todo lo que se plantea; pero por lo menos quiero interesar más a los jóvenes.

Gustavo: *En muchas preceptivas teatrales se habla de que el teatro debe ser para entretener, ilustrar, iluminar, divertir, distanciar, adoctrinar, etc. ¿Qué palabra define sus intenciones teatrales?*

Julio: Al principio yo creo que, como dice Brecht, el objetivo debe ser divertirse. El placer es algo que no necesita justificación. Para el que llega al teatro, lo que ve debe ser placentero. Mi principal preocupación es eso, que las obras no sean unos bodoques pesados, sino que sean una cosa placentera, sorprendente, atractiva, interesante, y a la vez, reflexiva. No es cuestión de que por divertir se deje pasar el momento de decir

cosas. La obligación de todo artista es decir cosas en su época, en su momento. Tiene que tener esa base de la diversión, del placer. Por eso también la comedia es lo que más me interesa, a todo el público le atrae. El drama no es una cuestión interesante para todo público. Nuestra época es así.

Gustavo: *Cuando ha realizado un montaje para cierta sala, y luego ha tenido que llevar la pieza a otro lugar, sea un festival internacional, sea una escuela o a provincia, ¿tiene exigencias máximas o mínimas? ¿Modifica la puesta, la cambia, se adapta a las condiciones, o trata de reproducirla completamente? ¿Se plantea el tipo de espectador que va a asistir?*

Julio: Hay puestas que están pensadas desde ese punto de vista, con un diseño muy práctico, muy funcional y desde el vamos está prevista para llevarla. Hay puestas que yo he hecho que están proyectadas única y exclusivamente para una temporada en el teatro.Desde ese punto de vista, yo más bien utilizo lo que hay en el teatro, en el espacio. Sí, claro, también he tenido casos en donde cosas que han sido originalmente previstas nada más que para sala, surge la posibilidad de hacer giras, presentaciones fuera, y hay que adaptar. En ese caso voy a lo fundamental: aquello que no pervierte ni modifica la esencia del espectáculo. Mantengo eso como fundamental, porque a veces pasa que hay un montaje que ha perdido mucho al momento de hacer una gira. Eso viene mucho de una experiencia mía que he hecho por América Latina.He vivido en muchos países, he trabajado con un montón de grupos, donde he estado permanentemente moviendo el espectáculo. En el fondo uno piensa las cosas en forma mucho más práctica o por lo menos las sabe resolver para transformar el espectáculo sin que pierda valor.

Gustavo: *¿Ha dirigido una misma obra dos veces en distintos momentos de su carrera? ¿Cuál fue su experiencia? ¿Trató de reponerla tal cual fue la primera o se planteó algo nuevo?*

Julio: La mayor parte de las experiencias, la más numerosa, ha sido con los espectáculos infantiles. Para mí cada espectáculo es diferente, aunque se trate de la misma obra, con la misma idea. Pero si la gente es

diferente, el espectáculo tiene que salir diferente, por la relación que me gusta mantener con los actores. No me pongo ese problema porque parto de cero con la gente. Trato de rescatar cosas. Por ejemplo, en los espectáculos para chicos, aquellos elementos que han sido muy útiles para la comunicación con el niño, trato de que lo que en este montaje ha sido muy bueno, sea aprovechado por este otro. A veces también pasa que los públicos son diferentes. Si se trata de un espectáculo que he hecho en Nicaragua, o un espectáculo que he hecho aquí y tengo que llevarlo a Argentina, los públicos son diferentes. Pero hay obras que, en ese sentido, son como universales, sobre todo los públicos infantiles, que siempre tienen ciertas características.

Gustavo: *¿Ha trabajado con productor? ¿Le interesa el trabajo con un productor, sea el Estado o privado? ¿Qué exigencias mínimas tiene para con el productor?*

Julio: Con productores privados realmente trabajo poco, porque casi siempre las puestas las hemos producido nosotros—cuando digo "nosotros" me refiero a mi esposa y yo, que somos artistas ambos; tanto las cosas que dirige ella como las que dirijo yo, las vemos como un proyecto común y entonces nos colaboramos mutuamente y actuamos también como instancia de producción del espectáculo. Toca a veces trabajar con el Estado como productor. En México sobre todo me tocó trabajar así: yo dirigiendo y una institución produciendo el espectáculo o, como en este caso, aquí en Paraguay, este movimiento religioso con el que nunca tuve problema porque la desconfianza que hubo al principio se transformó en una total entrega al final. En algunos casos, cuando la producción intenta pasar a primer plano y determinar lo artístico, allí yo me retiro. La producción es un medio, no es un fin y, desde ese punto de vista, no puede condicionar la labor artística. La puede condicionar en el sentido de recursos y el artista debe ser creativo en el uso de esos recursos, pero no artísticamente, no en cuanto a lo que va a decir, al montaje de la significación. Eso no va conmigo. Si me quieren censurar, les digo "aquí tienen; arréglenlo Uds.".

Gustavo: *¿Cuál es el marco económico, financiero, en el que en estos momentos trabaja el teatro paraguayo o, al menos, con el que usted se siente más familiarizado?*

Julio: Acá hay muy poco apoyo oficial. Ahora está habiendo un poco más, pero son apoyos que parcialmente permiten asumir ciertas puestas. Aquí la gente que quiere hacer teatro, que quiere impulsar un montaje teatral, tiene que hacer todo desde el vamos, desde buscar los actores, desde buscar el texto, buscar el espónsor, todo. Hacer de productor, actor, director, etc. Estamos todavía en ese nivel acá. A nivel oficial, lo que se ha ido creando en estos últimos tres o cuatro años, han sido unos fondos lastimosos, tanto a nivel municipal como a nivel nacional, que lo que da nunca cubre lo que uno pide o siquiera necesita para hacer. Por otro lado, también exigen en otro tipo de cuestiones. No condiciones, ya que no te condicionan en temas artísticos o ideológicos o nada por el estilo.

Gustavo: *Se ha hablado mucho del teatro pobre en América Latina, no tanto en el sentido de Grotowski, sino en sentido económico. ¿Cree Ud. que esas condiciones son una fatalidad, una estética, una determinación?*

Julio: Creo que ha ido configurando una estética, sobre todo a partir de la década de los 60. Me parece que está muy interrelacionado también con lo que fue el movimiento de la creación colectiva, la estética del trabajo colectivo en América Latina. Ese concepto de pobreza, si es en el sentido grotowskiano, es válido. Si es en el sentido de los recursos, también es válido. Pero a veces en la práctica se entiende también como pobreza de que las cosas hay que hacerlas así nomás, porque total nadie se va a preocupar. Ya es una pobreza de intención, una pobreza artística. No creo que haya sido por influencia de Grotowski que se haya dado eso en América Latina, sino por una realidad concreta de nuestro sistema de vida latinoamericano—en donde a lo mejor ni siquiera conocen a Grotowski. Lo digo porque la experiencia que nosotros tuvimos en Nicaragua, en los primeros momentos, lo importante era hacer teatro y transmitir algo a la gente. Si no se tenía con qué, se buscaba. Mucho de los montajes que originalmente se hicieron allá con escasez de recursos, los actores se iban a los sindicatos y pedían las

pancartas, los pasacalles, todo lo que fuera cartelería en tela. Ese tipo de cosas se traía, se cortaba y se usaba para vestuario. Eran unas obras muy extrañas, pero era muy gracioso ver cómo creativamente se fueron aprovechando y partiendo de esos recursos. A mí me pareció interesante, en la medida en que sea un planteamiento estético, desde el punto de vista que exige a los creadores (directores, actores, autores), plantearse, mantenerse en un tren creativo, y no limitarse.

Gustavo: *En Paraguay, ¿los actores están sindicalizados, agremiados?*

Julio: Déjame explicarte eso. Hablé un poco del apoyo público. Acá en Paraguay no hay lo que en otros países podría ser como un sindicato de actores. Existe un centro, que se llama el Centro Paraguayo de Teatro (CEPAT), que está considerado como un gremio teatral y nuclea a la mayor parte de los que están en el oficio hoy y algunos que estuvieron hasta una cierta época. Está considerado como el organismo par de otro organismo como la Asociación Argentina de Actores, integra la Federación Internacional de Actores, pero no desarrolla una labor gremial en todo sentido. Desarrolla actividades pequeñas que tengan que ver con ofrecer posibilidades de eventos en donde los elencos teatrales puedan mostrar sus trabajos, generar cursos donde puedan capacitase los teatristas, pero no ha logrado establecer ese perfil gremial de representación del actor. Es el único organismo que existe aquí y para mí, válido. Eso es lo que hay.

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

Julio: Aquí hay que hacerlo por el tema de la sala. Las salas aquí—especialmente las accesibles—son escasas y uno tiene que adaptarse un poquito a eso. Cuando no tiene ese problema, allí se trabaja sin fecha. Hay que trabajar la mayor parte de las veces con fecha porque no es un grupo y entonces la gente tiene otros compromisos. La gente aquí se reparte en miles de actividades para poder mantenerse en un oficio artístico y sobrevivir escasamente haciendo varios trabajos. También eso implica que no se puede disponer de la gente todo el tiempo. Esta es la realidad con la que se mueve el teatro en Asunción.

Gustavo: *El día del estreno, ¿le gusta ir?*

Julio: Sí, voy. Voy al estreno y luego a las funciones, pero no soy un policía. Lo que no se ha logrado en el proceso, no se logra en un día. Al estreno voy con la intención más que nada de disfrutar. Aunque siempre me veo involucrado en algo, las luces o el sonido, y casi nunca tengo la posibilidad el día del estreno de sentarme en la sala y ver el espectáculo. Tal vez en la tercera o cuarta función, cuando ya está andando el espectáculo, allí sí. Me gusta ver los procesos, porque el actor no deja de crear; el director deja de proponer cosas el día del estreno, pero el actor continúa. Me gusta hablar con los actores los días posteriores al estreno de todo lo nuevo que va surgiendo y lo que contribuye al espectáculo, como también de lo que lo distorsiona. La gente que trabaja conmigo ya sabe eso, sabe que estoy siempre, salvo que tenga alguna otra cosa a nivel personal, me gusta estar en todas las funciones. Es el modo de trabajar de uno.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a sus manos?*

Julio: Por la lectura o, a veces, por cuestiones casuales. Cuando hicimos *¡Ay, Carmela!*, de Sanchís Sinisterra, con mi esposa, a nosotros no nos interesaba dirigir, nos interesaba actuar. Nos buscamos un director cuando vinimos acá. Intentamos que Sanchís viniera, pero él estaba muy pegado al tiempo y no podía. Yo creo que es un proceso de enamoramiento y de perspectiva. Cuando a uno le llega algo, la materia como para poder desarrollarla, uno se enamora. Generalmente no me dejo guiar por la cuestión taquillera o que haya sido un éxito en otra parte. Cuando yo conocí *¡Ay, Carmela!*, me enamoré de la obra al leerla, me la tragué en una tarde y le dije a mi esposa que la leyera. Nos enamoramos los dos, hasta tal punto que hicimos el intento de montarla en Nicaragua y no pudimos. Pero allá hicimos toda una recopilación de música, en el Instituto Cultural Hispánico, fuimos a la Embajada a investigar todo tipo de música de variedades. Vinimos con un material enorme y cuando llegamos acá le dijimos al director "tomá, hacéte cargo". Le dimos nuestro punto de vista y después lo dejamos hacer a él. Como que el proyecto era nuestro, el interés era nuestro, y hubo una interacción muy buena. Ese texto es imposible de cortar. Cortamos un

número del espectáculo de la obra, ni siquiera una escena, por lo larga que era. Pero después no tocamos ni una jota del texto, un texto finísimo. Sanchís tiene esa habilidad y su continuador, Belbel, también tiene esa habilidad de manejar textos para el trabajo de actuación. Tal vez porque son gente que viene del oficio, sobre todo Sanchís, que han sido actores, directores, profesores, y conocen el oficio, y como dramaturgos vuelcan esa experiencia en la producción de un texto muy rico. Así vienen algunas obras. A mí me gusta mucho investigar. Ahora estoy haciendo una cosa que no lo hago porque espero que me lo agradezcan, aunque estoy seguro que me lo van a agradecer muchos. Estoy por sacar ahora un trabajo que voy a difundir, una recopilación de obras que he hecho del Internet. He bajado textos, muchos textos, y los voy poniendo en un CD que ya tiene más de mil novecientas obras de teatro. ¿Quién tiene una biblioteca con más de mil novecientas obras de teatro aquí? Si tienen cuatro o cinco obras de teatro en su casa, es mucho.

Gustavo: *¿Todas en castellano?*

Julio: Sí.

Gustavo: *¿Traducidas también?*

Julio: Hay traducidas, hay algunos autores norteamericanos también. Pero todo parte de la base de texto que se encuentra en español. Tengo otro banco en francés, en inglés, en italiano, etc. Desde clásicas, antiguas, Siglo de Oro y contemporáneas, sobre todo hay muchas contemporáneas. Y lo que hice fue bajar todas esas obras del Internet y luego ponerlas en un CD y a disposición de la gente. Eso es material para la escuela, para los grupos. Todo eso viene un poco del hábito de investigar, que fue un hábito que se formó en los grupos de creación colectiva, tanto de aquí—cuando yo empecé—como en los grupos de Argentina. Son hábitos creados ya para comenzar a indagar e investigar. Y me pareció una materia importante de bajar, porque la gente no tiene texto y todo el tiempo están pidiendo textos. Los libros aquí son totalmente inaccesibles. Esto no implica—una cosa que le digo a la gente—el tema de los derechos de autor; los derechos de autor

siguen vigentes. El texto está puesto por el autor en Internet, pero eso no implica que no haya derechos de autor; yo le digo a los grupos que ésa es una materia que ellos tienen que solucionar. Tienen que entrar en relación con el autor para poder negociar esa cuestión.

Gustavo: *¿Le interesa la presencia del dramaturgo en los ensayos? Obviamente, me refiero a un dramaturgo que vive aquí y puede asistir a los ensayos.*

Julio: Me encantaría.Me encanta trabajar cuando está el dramaturgo, cuando uno tiene la posibilidad de trabajar junto al dramaturgo, siempre y cuando sea una persona abierta; abierta a encontrarse que en el proceso de creación del espectáculo el texto puede modificarse para ganar en cuanto a resultado artístico. Si es así, sí; si es para tener un gendarme al lado, entonces no. (*Risas*.)

Gustavo: *¿Qué aspectos tiene en cuenta para el diseño de la puesta? Ud., generalmente, ¿de dónde parte? ¿De la concepción del espacio? ¿De la sala? ¿De la idea del espectador que probablemente va a venir? ¿Del presupuesto?*

Julio: Cada espectáculo tiene un punto de partida diferente. Ahora hay cosas que uno tiene que tomar en cuenta. Si uno va a hacer una obra en una sala que tiene posibilidades, es tonto no utilizarlas. Me interesa dejar claro el mensaje del texto y debatirlo con la gente, entonces el enfoque tiene que ser siempre con un criterio didáctico, por lo menos con claridad en cuanto a la imagen o al texto que proporcione eso, especialmente si uno va a trabajar con jóvenes. O si el propósito es de carácter experimental en cuanto a los lenguajes que uno va a utilizar, o si la puesta o los recursos; muchas cosas son las que intervienen en este tipo de decisiones como para establecer los puntos de partida y no hay uno solo. No hay un esquema, yo no parto de ningún esquema.

Gustavo: *Cuando trabaja con obras extranjeras que no están en castellano, ¿la traducción le preocupa mucho? ¿Hace su propia traducción?*

Julio: Sí. Además ahora que uno tiene la herramienta de Internet, es más factible buscar versiones. Pasa mucho con los clásicos; buscar las versiones más adecuadas o las traducciones, porque hay traducciones que de repente uno dice "tengo un papel aquí en esta traducción, pero no me convence". Ahora, por ejemplo, yo estoy en la Escuela trabajando

*Un tranvía llamado Deseo.*Tengo el libro, tengo un papel, pero una solución que no me convencía para nada. Es una cosa medio deshilvanada. Entré al Internet y me encontré con dos versiones más. Partí de una de ellas y no de la que yo tenía, porque es mucho más sencilla, mucho más clara, está mucho más presente Tennessee Williams en esa versión que en las otras.

Gustavo: *¿Le comunica a sus actores cuáles van a ser los objetivos del proyecto antes, o deja que comience el proceso sin dar pautas y espera a ver cómo ellos las descubren?*

Julio: Yo se los comunico a los actores en la etapa inicial. Si se puede hacer un proceso, me gusta hacer un análisis del texto. Si no hay tiempo, me gusta trasmitir el análisis que yo hago de la obra, del texto, de su sentido, de sus personajes, de su ubicación histórica y el propósito por el cual yo asumo ese texto para plantear un trabajo. Eso quiero que quede claro de entrada con todos los actores, es decir, por qué uno toma un texto importante y que lo vayan conociendo. Después uno puede discutir más particularmente el personaje o los personajes que van a interpretar. Eso ya es el resultado del proceso. Pero el análisis inicial es fundamental, sobre todo el tema de qué trata la obra. Hay montajes que se han hecho—cosa que me parece aberrante, incluso yo he participado—donde me han dado pedacitos de la obra y yo no entiendo qué obra estoy haciendo. ¿Cómo puedo hacer un trabajo creativo como actor si yo no tengo idea de la totalidad, de la historia que se está contando? La anécdota, la fábula, tiene que estar clara en el actor; para poder elaborar su personaje y la biografía de su personaje tiene que tener claro todo lo que se cuenta. Si no, le estás regateando, limitando, dando información que no es correcta.

Gustavo: *¿Cuándo considera Ud. que una escena está terminada?*

Julio: Nunca. Es decir, puede estar en un punto como para iniciar la confrontación con el público, pero terminada así como resultado artístico, me parece que no. Estoy medio inconforme con lo que hago. Si uno dice "hubiera podido hacerse", es porque puede más todavía. Llega un momento en que hay que mostrar el resultado, que se confronte con

el público y de esa confrontación se llega a la escena. A mí me parece que esa confrontación sería lo interesante del teatro—por eso la creación colectiva, la gente que trabajaba con los grupos y mantenía un trabajo de repertorio, tiene esa posibilidad. La confrontación trae una retroalimentación y si esa retroalimentación se vuelca sobre el proceso creativo, lo que hace es beneficiar al espectáculo. Si existe esa posibilidad, a mí me encanta hacerla. Pero lastimosamente hay montajes que uno hace para un mes y sin posibilidad de volver a ensayar durante la temporada. Allí uno se queda con lo que podría decir.

Gustavo: *¿Cómo selecciona el elenco?*

Julio: Más bien trato de integrar gente de la cual conozco su trabajo. Muy rara vez he integrado gente de la que no conocemos su trabajo. Por lo menos tenemos que haberlo visto actuar. Eso de las audiciones, que llegue la gente, etc., es una lotería. Incluso con ese montaje que hicimos con ese movimiento religioso, nosotros nos planteamos hacer un taller inicial para conocer a la gente. Si no, uno no sabe qué le puede exigir, qué le puede pedir a un actor, a una actriz. Uno tiene mínimamente que tener conocimiento de su capacidad expresiva.

Gustavo: *¿Tiene la misma relación con los actores que con las actrices durante el proceso de montaje?*

Julio: Sí. Hay actrices y hay actrices, y hay actores y hay actores. Hay buenos actores y buenas actrices, como hay actrices que merecen palos. Pero por eso mismo la incorporación, el hecho de que yo trato de integrar gente—no siempre me sale bien—es en función de contribuir a un proceso armónico, que la relación no se constituya en un conflicto.

Gustavo: *¿Hay alguna cualidad que el actor tiene que tener sin la cual Ud. no puede trabajar con él?*

Julio: Sentido del humor, por ejemplo. La capacidad de interacción, por lo menos de expresión. Aunque esto último yo lo ubico más como algo que de repente surge en un proceso determinado: la capacidad creativa de un actor. Uno ve un actor que tiene condiciones, pero no necesariamente los buenos actores y con buenas condiciones responden siempre de la misma manera. Tiene mucho que ver con las condiciones

en que se desarrolla el proceso de creación, de montaje. Si alguien no se siente a gusto, por más genial que sea, no aporta. Lo fundamental también es que para empezar a trabajar mantenga su responsabilidad, su sentido del humor, su comunicación, que nada quede en el tintero, que nada quede sin decir, que la gente no tome las decisiones sin hablar.

Gustavo: *¿Hay alguna escuela o metodología de formación actoral con la que Ud. se siente más familiarizado o que prefiere que su actor conozca?*

Julio: Tanto mi esposa como yo coincidimos en eso, cómo extraer de cada escuela lo que en cada proceso puede servir. Stanislavski es una base, pero no es el dogma. Por ejemplo, el método de análisis que tiene el Teatro Experimental de Cali, para mí es una de las mejores cosas que se ha producido en América Latina para entrar a trabajar una obra, para comprender una obra. Para mí eso es ineludible, yo lo utilizo ya haciendo teatro o enseñando teatro, o haciendo simplemente yo un personaje. Yo hago mi anécdota, hago mi análisis, aunque en el elenco no se haga. Me parece un procedimiento, un método muy bueno. Cada escuela ha ido aportando cosas que de repente son interesantes. Se trata de aprovechar lo mejor de cada una, no me gusta el casamiento ni el encasillamiento con una determinada escuela. Quiero hacer un teatro hoy aquí para la gente de aquí que sirva aquí.

Gustavo: *¿Qué rol tiene la disciplina en su proceso de trabajo?*

Julio: Prefiero hablar de responsabilidad, porque entiendo la disciplina como responsabilidad, más que como insistencia del director hacia los actores.

Gustavo: *Esta pregunta ya no es en cuanto a su trabajo como director sino en general respecto del teatro paraguayo. En Paraguay, hoy, en la conformación de elencos o repertorios, ¿hay discriminación racial, sexual, política, religiosa, etc.?*

Julio: No diría discriminación, creo yo que hay distintas concepciones estéticas. Aquí subsiste una corriente llamada 'teatro popular', que es la surgida de un movimiento que se va generando en la década del 40, producto del teatro en guaraní. Ese movimiento es muy absorbido y promovido por la dictadura, entonces se crea toda una estética de teatro costumbrista, un teatro pobre—porque no avanza, no

crece. Está esa dicotomía. La gente del teatro popular es la que hace teatro en guaraní y ese tipo de cosas, la que hace teatro para la gente del interior, la gente que hace un teatro que la gente va a entender—y no ese otro teatro que la gente no entiende. Yo respeto mucho a esa gente, porque, por ejemplo, desde el punto de vista profesional, son los elencos que pueden sobrevivir de su trabajo. Han logrado crear un circuito en el interior del país, que los elencos de la capital no han sido capaces de desarrollar. Tiene sus méritos también. Disiento desde el punto de vista artístico con eso, porque algunos lo consideraron como una especie de teatro naíf, pero para mí dejó de ser eso, de naíf tiene poco y de pobreza artística, en todo caso, tiene bastante; sobre todo pobreza en cuanto a un esquema de teatro, quedarse en ese esquema y asumirlo como un dogma. Ese tipo de discriminación es la que yo puedo ver, pero de género sexual, religioso, etc., considero que no. Pero sí hay tendencias. Los mismos directores se han encargado de crear un poco esas tendencias. Tendencias que a veces resultan nocivas, porque básicamente en lo fundamental estamos de acuerdo, entonces resulta absurdo comenzar a diferenciarnos por una u otra cosa. Cosas como que "yo quiero trabajar con fulano de tal" o que "el otro no quiere trabajar conmigo". Celitos tontos, inmaduros. De eso hay mucho.

Gustavo: *¿Hay algo que Ud. siente que amenaza la puesta desde adentro?*

Julio: Por un lado, el ámbito creativo, la relación entre los integrantes de un elenco, si no funciona, pone en riesgo la puesta. Lo he sufrido hace poquito, una persona poniendo en jaque a todo el resto del elenco, hasta que el elenco le dijo que se quedara quieta, que se calmara; entonces esa situación de zozobra, de que no avanza la cosa, se notó que el ámbito creativo no funcionó. Nunca me he visto en algún proyecto que se deseche por alguna cuestión de esta índole, ni como actor ni como director; no me he visto nunca en alguna cuestión en la que se armara el desastre y se tuviera que suspender el trabajo.

Gustavo: *¿Le gusta trabajar con el formato de sala a la italiana o prefiere experimentar con el espacio y la distribución de los espectadores?*

Julio: Cada obra requiere un espacio adecuado. Si trabajo una sala que tiene posibilidades de hacer un trabajo diferente en cuanto a espacio, trato de aprovechar esas posibilidades. No me disgusta trabajar a la italiana. Tampoco es que yo me lo planteo como una exigencia. Cuando uno parte de un espacio y dice "voy a hacer esta obra pensando en un espacio circular y voy a proponer eso porque va a tener un sentido dentro del espectáculo", entonces uno tiene que buscar ese lugar para hacerla y eso condiciona. Pero cuando tiene un propósito, cuando el espacio ha adquirido un sentido dentro del espectáculo, no por prejuicios.

Gustavo: *¿Es Ud. un director al que le gusta subir y bajar del escenario, o prefiere trabajar desde afuera sentado en las plateas?*

Julio: Bajo y subo, cuando es necesario. Voy a hablar con los actores y de repente hay algo que involucra única y exclusivamente a un actor o al trabajo hacia un personaje de un actor, entonces subo a hablar con él. Pido disculpas y hablo directamente con él. Las indicaciones no son siempre necesariamente para todos. Cuando son cuestiones de carácter colectivo, sí, pero cuando son de carácter particular, me gusta trabajar directamente con el actor.

Gustavo: *¿En qué momento del proceso se incorporan los llamados técnicos: el escenógrafo, el iluminador, el sonidista, etc.?*

Julio: A mí me parece que tienen que estar en todo el proceso, aunque muchas veces se los tiene a saltos, no permanentemente. Ojalá uno pudiera tener un escenógrafo o ilumino-técnico que estuvieran durante todo el proceso. De esa manera se captarían muchos matices. Muchas veces uno cumple esos roles. A veces uno tiene la posibilidad de contar con la ayuda de un profesional en esos campos o de alguien sensible en ese campo. Si es que está dentro del elenco, mejor. A mí me gusta mucho utilizar las potencialidades que hay dentro del elenco. Esta chica que vino hace un rato a buscar la grabadora, es una chica que tiene una voz excepcional y que ha venido demostrando dotes excepcionales. Ella no entiende nada de música, pero de repente es muy buena para componer una melodía. Hace una cosa espectacular. En el último

espectáculo que hizo mi esposa, ella actuó como cantante y también componiendo. Hay que aprovechar este elemento. Ahora está integrada en este montaje conmigo y por eso le di el paquete de la música. Hay que aprovechar las cualidades de cada actor. Hay un muchacho que es arquitecto y tiene muchas ideas sobre el espacio o sobre el vestuario y por eso trabajo en eso con él. Aporta y se hace una labor entre dos o tres personas y se van combinando talentos. Hay ciertas cosas que yo las hago solo. Acá no hay personal, solamente hay uno capaz de poder llevar el tema de diseño de luces. Usualmente hay un técnico, porque contratar eso cuesta una millonada. Generalmente, toda la parte de diseño de luminotecnia la concibo yo. Son momentos diferentes, no al final. Me gusta que esos elementos vayan surgiendo de todo el proceso y no sólo al final.

Gustavo: *La improvisación, ¿cómo la conceptualiza?*

Julio: Como un medio. Es un medio de búsqueda, pero no una finalidad.

Gustavo: *¿Le interesa involucrarse en la promoción o publicidad del espectáculo? ¿Le gusta tener un control sobre eso?*

Julio: Me gusta opinar. Un control, no tanto. Lo que pasa es que cuando se hace a la vez de productor, uno asume los dos roles. Tiene entonces que verse involucrado. Pero es un área del trabajo que detesto, es decir, todo lo que tenga que ver con la parte publicitaria, todo lo que tenga que ver con revista o con los medios, ese aspecto no es de mi pasión. Si otro lo puede hacer, que vaya otro.

Gustavo: *¿Hay en Paraguay crítica teatral de tipo periodístico o de tipo académico?*

Julio: Hay una cuestión periodística que yo más calificaría de comentaristas, como un espectador especializado, por así decirlo. Hubo en su momento. Hace poco falleció el que yo consideraba que era un crítico, que se ponía a hacer un análisis de la obra y del espectáculo, y daba sus conclusiones. Pero lo que hay ahora son gente que no tiene ningún conocimiento; hacen simples comentarios. No hay un soporte. No quiero decir que no haya críticos de arte. Hay críticos de arte pero

no están dedicados al teatro, aunque si en un momento dado uno les pide que vayan a ver una obra y que hagan una crítica, la hacen con una altura espectacular. Pero no están dedicados a esto. Están dedicados a la pintura, a otro tipo de labores, sea en docencia o investigadores. Pero es gente que tiene criterios como para hacer un análisis artístico del espectáculo.

Gustavo: *Históricamente siempre ha habido más directores que directoras. ¿Por qué cree Ud. que ocurre eso?*

Julio: Aquí hay varias mujeres que mantienen una presencia teatral al menos con una obra al año, con cierta continuidad. Es más o menos equilibrado el número de directoras y de directores que hay aquí.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que como director siempre quiso que le hicieran y nunca le hicieron?*

Julio: Éste ha sido un cuestionario muy inteligente, porque abarca muchas cosas que una entrevista normal no abarca. Recuerdo a una argentina, Marina Pianca, que fue a hacer una visita a Nicaragua y me entrevistó en el marco de un festival. Prefirió no ir a ver una obra y quedarse conversando conmigo; fue una entrevista de tres o cuatro horas. Ella me hacía alguna pregunta y luego me dejaba hablar. Y al final, cuando apareció la entrevista en la Revista Diógenes vi que estaba completa. Le dije: "¿No habíamos quedado que ibas a entresacar algunas cosas, que ibas a recortarla?". "Sí—me dijo—pero es que era difícil. El punto de vista tuyo era tan valioso, porque es un testimonio de alguien que vino a colaborar con la revolución y a contar su propia experiencia; desde ese punto de vista, la entrevista es muy rica y no tengo por qué cortarla". La experiencia de Nicaragua me marcó desde el punto de vista artístico y pedagógico. Ya había trabajado con grupos campesinos. Pero la primera vez que fui a trabajar en Nicaragua con un grupo campesino, me invitaron; había estado en un taller. Pero aprendí una lección que jamás voy a olvidar en mi vida. Iba a estar como quince días en la comunidad. Ya se había hecho un acuerdo de que el tema del montaje iba a ser cómo esa comunidad, muy pequeña, se integraba al proceso revolucionario, cómo había sido esa decisión. Yo sabía que el grupo

estaba conformado por diez personas, nueve varones y una mujer. Sin embargo, había como cincuenta y pico de personas por ahí y yo me acerco al coordinador y le pregunto: "¿Toda esta gente está para hacer teatro?" "No—me dice—esta gente es de la comunidad, ellos siempre están en nuestros ensayos, porque no tienen nada que hacer a esta hora y entonces vienen y participan acá". Entonces me tuve que acostumbrar a trabajar con cincuenta personas, a ensayar permanentemente frente a ese público. El trabajo era que se improvisara en torno a determinados núcleos temáticos y yo a la mañana siguiente, mientras ellos trabajaban, me ocupaba un poco de los textos que habían surgido, los desgrababa y todo eso. La primera tarde yo llevo una copia completa y textos en pequeños papelitos y se los entrego a cada uno, porque no tenía forma de reproducir para diez en ese lugar. Y me doy cuenta que apenas sabían leer. De los diez, nueve estaban alfabetizándose. La campaña de alfabetización recién había empezado. Entonces recogí los papelitos y los rompí todos. Eso me marcó mucho. Fue una experiencia tan rica. Y el trabajo que salió en esos quince días gustó muchísimo y, sobre todo, les llenó a ellos. Fue un espectáculo que después se presentó a un festival y un crítico dijo que había asistido a un estreno de teatro primitivo, porque se usaban algunos símbolos, creados y propuestos por ellos mismos—que a mí me pareció interesante mantenerlos—que eran como prehistóricos. Lo que proponían era una cosa tan arcaica que nada tenía que ver con la historia que se estaba contando, un anacronismo tan de ruptura, que resultó ser una combinación tan increíble y atractiva, que así se quedó. Estaban construyendo la escuela donde ellos estaban aprendiendo. La idea era de un edificio grande que pudiera cobijarlos a todos. De a poco se iban juntando y juntando, y de repente se separaban y decían: "¡Qué linda la escuelita!" Y aparecía en medio de ellos una cajita, una reproducción en miniatura de la escuelita. Y eso se le ocurrió a alguien para mostrarme a mí cómo había sido la escuelita originalmente, porque habían sido modificadas algunas cosas. Era un juguete. Y yo dije: "Aprovechemos esto, en lugar de construir aquí en escena una escuela grandota, construimos una escuelita y nos satisface".

Ese momento en que se abren y dejan ver la escuelita, hizo que todo el público se matara de la risa. Me encantó la solución creativa y todo propuesto por ellos.

Gustavo: *¿Sigue en contacto con Nicaragua?*

Julio: Sí, sigo en contacto por Internet, con alguna gente que formé. Allá estuve formando gente de teatro y también promotores culturales. Dirigíamos un centro de capacitación que estaba en una zona de guerra y venía gente de todo el país. Venían directores regionales de cultura a capacitarse. Cuando llegaban al centro, eran otro estudiante más, allí se acababan los cargos, las responsabilidades, las dependencias. Se capacitaban en igualdad de condiciones. Eso generó una relación muy interesante. Fue una cosa de choque, de cuestionarse modelos pedagógicos. Además, el ámbito en que vivíamos era un país en guerra y vivir en zona de guerra era terrible, porque la guerra se volvía cotidiana. En el Centro se capacitaba y afuera había una realidad, una necesidad, y ahí iba. Era un formar en una interacción con la práctica, algo que muchas experiencias pedagógicas no mantienen así de manera tan inmediata y relacionada. Era formar gente que estaba cumpliendo roles específicos. Era un conocimiento de causa de todo lo que estaba pasando y eso requería modelos pedagógicos muy diferentes a una concepción unidireccional de trasmitir el concepto, formar gente, etc. Se manejó mucho el criterio de mantener un análisis de la práctica, una reflexión sobre la práctica y volver a la práctica con un bagaje de conceptos de cosas nuevas. El Centro en un momento dado—de órgano de la Casa Nacional de la Cultura—se volvió como el eje, por pura casualidad, no porque hubiera una propuesta. Porque era donde se discutían políticas; en la práctica se estaban discutiendo y analizando políticas de acción que no se discutían en las oficinas a nivel central. Entonces los de las oficinas centrales, al ver este tipo de cosas, se dieron cuenta que la estaban pifiando, que en ese taller se estaban dando los verdaderos lineamientos. Por eso más tarde los que trabajaban a nivel central vinieron y formaron parte de ese taller. Fue una experiencia muy enriquecedora. Y todo eso en una situación donde te tocan la campana a

las tres de la mañana porque hay que movilizarse y agarrar el fusil, e irse a la montaña y estar metido allí varios días. Entonces decíamos: "¿Por qué estos diez días que estamos acá haciendo vigilancia en la montaña, por qué no aprovechamos y hacemos clase aquí?" Y allí, dentro de las carpas, hacíamos las clases de teatro. Había momentos en que empezaban las tiendas de campaña a llenarse de gente, otros en que no estaban todos, porque estaban haciendo vigilancia, pero de todos modos era aprovechar al máximo el tiempo, no se podía perder tiempo. Eso fue algo que me marcó mucho.

Gustavo: *Maestro, le agradezco enormemente que me haya brindado esta entrevista y me haya contado tantas cosas interesantes de la revolución nicaragüense.*

ENTREVISTA A TANA SCHEMBORI

Realizada en los estudios de su productora MANEGLIA.SCHEMBORI REALIZADORES, Asunción, el 15 de julio de 2005, de 18:30 a 20:30. Durante gran parte de esta entrevista, estuvo con nosotros el director de cine Juan Carlos Maneglia.

Actriz, directora, docente y productora teatral, televisiva y cinematográfica. Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica. Desde 1988 se forma en la escuela de Arlequín Teatro, tomó talleres con distintos directores: Alain Gautre (Francia), Nicolás Carter (USA), Carlos Aguilera (Uruguay) y Agustín Núñez (Paraguay). Participa en varios festivales internacionales. En 1991 hace la asistencia de dirección de Agustín Núñez en la obra *Yo, el supremo* de Augusto Roa Bastos, con la que participa en el FIT de Cádiz. Ha sido profesora de actuación de la Escuela Municipal de Arte Dramático del Instituto Municipal de Arte (IMA). En el 2003 su obra *Kurusú* recibe el premio Arturo Alsina a la mejor obra teatral del año. Ese mismo año es seleccionada Joven Sobresaliente por la Cámara Junior de Asunción. Directora audiovisual junto al director de cine Juan Carlos Maneglia. Dirigió *Tutti frutti express* y *Terror y miserias del tercer Reich* (1993), *Salón de baile* (1995), *Debajo del cielo,6 acciones y un eclipse* (1997), *No me abandones*, *El regalo*, *El beso* (1998), *Julieta*, *Pequeña nube en el cielo*, *Chacarita* (1999), *Kurusú* (2000), *Historias Lunáticas*, *Ojala que te mueras* (de Hernán Jaeggi) (2002).

Tana: *¿No querés comer nada? ¿Probaste la chipá?*

Gustavo: Sí, probé.

Tana: *¿Te gustó?*

Gustavo: *Sí, me gustó. Compré en el ómnibus cuando venía para Asunción y también la probé en Ciudad del Este. También en Iguazú. Pero todas eran un poquito diferentes.*

Tana: Sí, son ricas. Ya te voy a invitar a comerlas aquí en casa.

Gustavo: *Muchas gracias. ¿Cómo llegás a la dirección teatral?*

Tana: Fue un proceso. A los cinco años empecé a estudiar declamación con una profesora que me inculcó muchísimo lo que era teatro. Me enseñaba a declamar, pero haciendo teatro. Era una escuela

que se llamaba Escuela de Arte Nuestra Señora de la Asunción de Las Hermanas Vicentinas de Zagreb, que era una escuela de arte paralela al colegio. A los diecisiete años me recibí de profesora superior de declamación y de teatro. Terminada la secundaria empecé a enseñar a otros chicos de colegios secundarios. En paralelo a todo esto inicié mi carrera en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Católica de Asunción, porque yo lo único que sabía era que quería hacer teatro y cine. Esa dualidad siempre fue mi gran problema también, porque me daba cuenta que eran dos cosas que tenían el mismo valor. En 1988 empecé a trabajar en el Arlequín Teatro. En ese momento no había una escuela de formación de directores; yo quería dirigir. En 1993 hice mi primera obra y fue un proceso interesante; fue mi primera obra a nivel profesional y se llamaba *Tutti Frutti Express*; era un café concert en un pub donde la gente asistía para beber y pasar un buen rato. Salí totalmente de lo que era la sala convencional; yo en Arlequín ya sabía lo que era el escenario tradicional, había actuado y, por ese entonces también estaba dictando talleres en la Universidad Católica, si bien no tenía una formación como docente profesional de teatro. Leía mucho. Eso fue en el 93. Fue en el 96 cuando ocurrió un hecho muy significativo para mucha gente, que conforma lo que yo llamo la generación del 90, y es que vino Nicolás Carter. Nicolás Carter, catedrático y director de teatro, es un norteamericano que vivió mucho tiempo en Paraguay, su formación teatral la realizó en los Estados Unidos y, en ese momento, llegó a Asunción a realizar un taller de dirección. Ese taller duró casi ocho meses y una camada de jóvenes directores—Jorge Baez, Juan Carlos Rolón, Alejandra Siquot, Verena Gorostiaga, Beto Ayala, entre tantos otros—empezamos a gestar nuestras armas en la dirección teatral. De ese taller surgieron varias obras y varias corrientes de gente joven que asumió el teatro de otra manera. Era un teatro más gestual. Muchos de los que estaban ahí eran bailarines y coreógrafos. Era un teatro en donde el texto ocupaba un segundo plano. Y en ese tiempo yo me sentí muy seducida por el mundo de la danza. Resultado de ese taller fue una obra que se llamó *Salón de baile*,

una obra breve, muy cortita, basada en un texto no teatral, un libro de autoayuda contra la obesidad. En ese momento sentí qué era lo que yo realmente quería hacer. Todo esto se producía en paralelo a mi trabajo audiovisual: en mi haber como videasta ya había dirigido cortos de ficción, documentales y comerciales. Y me daba cuenta que influía mucho el audiovisual en el teatro que yo hacía. En el 97 ocurrió otro hecho que me cambió mucho: empecé a enseñar en el Instituto Municipal de Arte (IMA), en ese momento bajo la dirección del maestro y director teatral Agustín Núñez, a quien le hice la asistencia de dirección en la obra *Yo, el supremo* en 1991. Empecé a enseñar con mucho miedo pero creo que aprendí más yo de lo que ellos aprendieron de mí. Estando en la Escuela realicé varias puestas que para mí fueron muy importantes. En el IMA estuve del 97 hasta el 2002 y fue maravilloso; y si bien mis clases son muy intuitivas, tienen un cierto esquema, que se basa mucho en Stanislavski y Peter Brook. Mi metodología bastante sui generis fue construyéndose de esas experiencias, porque realmente aquí, en Paraguay, no hay un lugar donde haya una formación docente teatral, tanto el director como el docente se van haciendo un poco solos.

Gustavo: *¿Qué objetivos te habías fijado—o intuitivamente tenías—como directora para ese primer espectáculo de café concert?*

Tana: Mi primer objetivo era demostrarme a mí misma si yo servía o no en mi comunicación con los actores, algo que inconscientemente me preocupaba. Lo segundo era llegar a otro público. Como yo había hecho teatro en el Arlequín, veía que siempre era el mismo público el que asistía a las salas, un público chiquitito, gente de más edad; la gente joven casi no asistía a las obras. Entonces me dije: "vamos a hacerlo en un pub". Esto era lo que me preocupaba en ese momento. Quería conquistar a otro público, ése fue mi desafío. Y se llenó. En la obra había cosas de humor; basicamente era una actriz que imitaba a la gente famosa de los medios y entonces se generaba una comunicación muy interesante con el público, pero todo eso mezclado con elementos de danza-teatro. Eran tres, dos muchachos—que a la vez hacían roles femeninos—y Eliana Delgadillo.

Gustavo: *¿Qué aprendiste como directora a lo largo de toda esta trayectoria como directora profesional? ¿En qué consiste hoy tu saber como directora?*

Tana: Muchas cosas. Creo que aprendí que el ser humano es infinitamente misterioso; aprendí que el actor depende mucho de sí mismo, ya que él es un ente creativo y no un ente pasivo. Creo cada día más en eso: el actor da al director incluso más de lo que el director le da a él. El director tiene que manejar la puesta, moldear su método y ver la manera en que el actor sea cada vez más autor y creador de su personaje, de la construcción de su acción y de su personaje. Eso hace que realmente la obra tenga esa consistencia sólida, tenga esa fuerza que haga que cuando un espectador ve un espectáculo diga "¡Dios mío!" Y cuando estoy con la persona y digo "con esta persona quiero trabajar", es porque creo que tiene esa profundidad en su búsqueda. Me di cuenta además que no tenemos una historia teatral que nos identifique, lastimosamente no tenemos. Porque es como que se empieza una cosa y se corta, se empieza otra y se corta. Tal vez sea porque vivir del teatro es difícil en un país donde la cultura ocupa un lugar muy poco privilegiado. Todos los que hacen teatro, hacen otra cosa para sobrevivir o enseñan. Muy pocos son los privilegiados que viven de la actividad teatral.

Gustavo: *¿Qué experiencias básicas crees que hoy debe tener un director para ponerse a dirigir?*

Tana: ¿Experiencias básicas? ¡Qué pregunta! Déjame hablar desde el punto de vista de lo que es la realidad en mi país. Teniendo en cuenta que es un país que no tiene una formación metodológica, que no hay una escuela de dirección, aunque hay algunos intentos ahora, lo más importante que tiene que tener el director es un conocimiento sobre la psicología, por lo menos a grosso modo. El trato humano me parece fundamental, yo creo que siempre que haya una persona parada en el escenario, está el hecho teatral ahí. Y sobre todo claridad, mucha claridad de objetivos, hacia adónde va, en un plazo determinado, qué quiere lograr y con qué medios reales cuenta: con estos actores, con este dinero, con esta circunstancia, con esta estructura en esta realidad, en este contexto. Antes de hacer *Kurusú*, yo había hecho una obra llamada

Chacarita, que habla de las zonas marginales que bordean al Río Paraguay, allí la inundación está a la orden del día. Desde hace un tiempo es como que tuve la necesidad de hablar en mis obras de la problemática social de manera más personal, más interna y fue contando estas historias que llegué a *Kurusú*, que habla del hospital psiquiátrico de Asunción.

Gustavo: (*Mientras me pasa el mate.*) *¿Crees que ya tienes un estilo o una marca personal en tus espectáculos?*

Tana: Lastimosamente sí. Digo "lastimosamente" porque trato de salirme de eso y me cuesta. Se trata de una marca; la gente dice "Tana es muy visual y maneja mucho las emociones". También dicen "Tana te manipula, te lleva del llanto a la risa". Creo que mi marca es ésa y me cuesta salirme, quiero salirme, quiero hacer otro tipo de cosas. Estoy en eso ahora.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál fue tu mejor puesta, no en cuanto al éxito de público, sino aquella puesta en que sentiste que había grandes desafíos que pudiste enfrentar y resolver favorablemente, en la que vos sentiste que habías realmente alcanzado los objetivos que te propusiste?*

Tana: Creo que en todas las puestas siempre me interrogo por lo que todavía me falta. En una obra en la que yo me sentí muy bien fue *Ne me quitez pas – No me abandones*, que era en un baño, que sólo podían ver unas veinticinco personas, un espacio no convencional y se podía ver a través de la ventana y a través de la puerta. En un principio eran solamente tres personajes. Era muy interesante porque el público entraba y tenía que tratar de ver, más bien tenía que espiar la escena. Había espejos por todas partes, de manera que vos tenías distintas visiones. El espectáculo no tiene ni una sola palabra. Es muy fuerte lo que plantea y tiene un giro muy inesperado y la gente se sorprendía muchísimo. Creo que es mi influencia hitchcockniana—yo a Hitchcock le amo—entonces esto tenía una cosa así medio rara. La otra obra, por supuesto, es *Kurusú*. Todas mis obras tienen sus seguidores y tienen—gracias a Dios—un público, llevan mucha gente joven o no tan joven. Pero a *Kurusú* fue todavía mucha más gente; incluso gente que no es

asidua al teatro. Hicimos un marketing teatral muy interesante, que después mucha gente imitó, creo que se entendió que una obra de teatro merecía también tener buenos programas, buena publicidad, que hay que ser un poquitito más marketineros. Todas las obras que hice me han llenado muchísimo, pero esas dos mucho más—y especialmente la del baño, que es una de las obras que más amé.

Gustavo: *También desde tu perspectiva, ¿cuál fue tu peor puesta, más allá del éxito o fracaso de público, pero en la que crees que hay cosas que no se lograron, que no pudiste resolver adecuadamente? Obviamente, si es que todo esto ocurrió.*

Tana: Ocurrió, ocurrió. *El beso*, que es esa obra que está ahí (*Tana me muestra uno de los afiches que hay sobre una pared de su estudio. Todos los afiches de sus obras están prolija y debidamente enmarcados y bien expuestos.*), y que hice después de *Debajo del cielo*, mi primera obra, *El beso* fue la que le siguió en el 98—que también quise mucho. *El beso* es una obra que no cerré. ¿Sabes qué me pasó? Como tenía que presentar la obra—en esos casos en que tenés que presentar algo—no me gustaba mucha gente que había elegido—generalmente yo trabajo con mucha gente, son puestas muy grupales, aunque algunas obras son con pocas personas. Te gana el tiempo y tenés que cerrar cosas, a veces de manera muy facilista, que por ahí le gusta al público, le parece bueno, pero vos te preguntás "por qué recurrí a esto, me es re-fácil y es lo que tengo guardado acá y entonces quito y aplico". En *El beso* me sentí dándoles a las cosa algunas soluciones muy superficiales.

Gustavo: *¿Qué género te interesa más o has dirigido más: la comedia, la tragedia, el drama, o bien se mezclan?*

Tana: Se mezclan. Mis obras son muy tragicómicas. Ésa es la característica más grande que tiene la obra: hay momentos en que vos decís "¡qué terriblemente patético es esto que está mostrando Tana acá!" Te cuento sobre *El regalo*, es una obra en la que hay una bailarina clásica que está totalmente de espaldas y hay un regalo. Es una sillita en que hay un regalo y un hombre que está de traje. El regalo tiene un forro metálico que proyecta cosas que le enceguecen al que está de traje. Y luego hay todo un juego entre ellos, la bailarina gira y él abre el regalo; en

el regalo hay un tutú igual al que tiene la bailarina. Y son dos hombres. Y es muy patético, muy terrible. Y muy hermoso a la vez; es todo el conflicto del hombre que tiene que enfrentarse a su feminidad, el tutú simboliza eso, hasta que finalmente se lo pone y baila una música de Delibes, *Lakmé*. Y es esa mezcla en que te reís y a la vez te das cuenta qué trágico que es, porque es que como que el tipo no se quiere poner el tutú y se lo pone, y el público incluso construye la historia, eso es lo que lo hace muy interesante.

Gustavo: *¿Y con poco texto también?*

Tana: Allí no usé ningún texto.

Gustavo: *¿Qué arte ha influido más en tu trabajo, por ejemplo, la pintura, la música, la arquitectura, etc.?*

Tana: La música, el cine y la danza, las tres cosas que más me influyeron.

Gustavo: *¿Qué otros directores te parecen interesantes o han impactado tu trabajo? Me gustaría que me dieras algunos nombres a nivel internacional, nacional y latinoamericano.*

Tana: A nivel internacional yo la admiro mucho a Pina Bausch, una coreógrafa y directora brutal en cómo trabaja con la gente. No tuve acceso a muchas cosas de Peter Brook, pero admiro mucho su filosofía. Admiro mucho a Eugenio Barba también. Soy muy stanilasvskiana, por razones cronológicas nunca vi nada, pero fue el gran maestro, sin lugar a dudas. A nivel nacional, a nivel de teatro, mis compañeros del 96, a Agustín Núnez, a mis alumnos anónimos, a mis compañeros del 96 del curso de Nicolás Carter. Son personas con las que yo veía, por ejemplo, videos de Pina Bausch. Era tan loco, porque de pronto veíamos algo interesante y gritábamos "éste es mío, yo lo vi primero". (*Risas*.) Como si fuéramos a copiar. Nunca copiamos, por supuesto. Es que como no teníamos acceso, nos divertíamos con eso. Era muy lindo, lo que era la avanzada. Después Juan Carlos Maneglia, que es mi maestro y mi formador en el audiovisual, mi gran compañero en el camino del cine.

Gustavo: *¿Dirigís textos o propuestas tuyas solamente?*

Tana: Sí.

Gustavo: *O sea que no has dirigido textos de otros autores.*

Tana: Una sola vez, fue para un taller del 93, *Terror y miserias del Tercer Reich*, de Brecht. Y también *Ojalá que te mueras de amor*, de Hernán Jaegli. Casi todas las obras que yo escribí tienen poco texto, menos la última que se llama *Historias lunáticas* donde había muchísimo texto. En general, son textos muy simples.

Gustavo: *¿Tienes el texto desde el principio de los ensayos o bien tienes la obra visualizada, o incluso apenas una idea que se va trabajando con improvisaciones hasta que toma forma el texto final?*

Tana: Así es, una idea que se va desarrollando.

Gustavo: *¿Te has sentido diferente como directora al dirigir tus textos o dirigir los textos de otros?*

Tana: Sí, totalmente. Bastante diferente, me sentí con muchas limitaciones, quería cambiar. En mis textos, de repente, yo escribo en una servilleta y me voy y cambio, pulo, y por suerte, gracias a Dios, se graba en video. Me sentí muy limitada cuando dirigí textos de otros. Pero es un desafío. Yo respeto mucho el texto. Para mí el texto es demasiado importante. Desde ese punto de vista me cuesta mucho trabajar el texto ajeno. Trato de entenderlo. Con *Ojalá que te mueras*, el autor era amigo mío y yo le fui a preguntar qué intenciones tenía él al escribir. Pasaba que al marcarle al autor, él le daba otra intención, y yo tenía otra intención. Entonces no podía cambiar tanto el texto y realmente, para mí, no era el óptimo resultado. Yo soy de creer fervientemente en que hay textos en que se habla demasiado, demasiado se dice, demasiado bla bla. Por eso cuando yo hago una obra, de pronto digo "vamos a callarnos, a mirar y que cada uno quite un concepto". Yo creo que cada vez hay más comunicación, pero menos nos comunicamos. El Internet, los celulares, pero cada vez estamos más solos y hay menos comunicación. Eso es muy loco y muy contradictorio y muchas de esas cosas están en las obras que yo hago.

Gustavo: *¿Hay alguna diferencia fundamental que puedas mencionar a partir de tu experiencia, en ser directora de teatro, de cine y de televisión?*

Tana: Creo que la diferencia fundamental está en el proceso que tengo; en el proceso y en el tiempo que tengo.En televisión y en cine, los tiempos—por una cuestión económica, en tanto es un trabajo más colectivo y más caro—son más cortos, los procesos son entonces más cortos. Yo no puedo sentarme con el actor y dedicarle mucho tiempo a la construcción de las escenas; tengo que definirlas más rápido. El audiovisual me obliga a tener más claro lo que le voy a marcar, me obliga a estructurar mucho más. En teatro, como te dije, escribo algo en una servilleta, me voy, me entrego y luego eso desarrolla toda una historia. Yo creo que ésa es la diferencia más grande que hay. Evidentemente hay mucha influencia: el teatro me ha ayudado mucho en el cine en el trabajo con los actores, en hablar de la historia previa con ellos y decirles "no hay tiempo acá, pero pensá tu historia previa, para entender por qué vos estás acá". Porque además se graba en forma totalmente desordenada teniendo como prioridad los espacios, porque estamos en un país pobre, entonces hacemos toda esta escenografía, que luego se desmonta, se pasan las luces a otra parte. Entonces le digo: "pensá en tu historia previa y tené vos tu continuidad del personaje". Y, por su parte, en el cine todo es chiquitito: una mirada allí dice mucho. Un plano cerrado dice mucho. Y por su parte en teatro en casi todas las obras que yo hago, los gestos son pequeños. Eso es muy cinematográfico, nada es grandilocuente, me molesta eso. Salvo que yo vea una obra clásica en la que se puedan usar esos gestos y tonos declamativos, está dentro de lo que es y entonces me encanta y disfruto. Si no, me molesta.

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

Tana: Lo que más me gusta es, sin duda, el trabajo con los actores. El proceso de creación me gusta y me hace sufrir también. Yo soy una persona que sufro mucho cuando creo; sufro muchísimo, pero me gusta sufrir en el fondo, porque parece que no voy a llegar, me confundo, le confundo a la gente. Pero es como una gran alegría otra vez esa confusión. De repente, lo que más odio es trabajar en este país, porque todo lo tenemos que hacer nosotros. Vos tenés que ser directora,

productora, escenógrafa, utilera, barrer el escenario, rogarle al intendente para que te dé la sala de teatro, conseguir auspiciante. Acá no hay una división clara de trabajo. Y cada vez que vos tenés el desafío de montar una obra, vos tenés que hacer todos esos roles, cuando de repente lo que uno quiere hacer solamente es crear y tener un agente o alguien que te ayude a que vos puedas crear.

Gustavo: *Hablaste de que desde el principio te preocupó la consistencia del público. Con estos años de trabajo, ya seguramente hay un espectador que te sigue. ¿Qué crees que espera de ti ese espectador?*

Tana: Creo que esa gente siempre espera que yo le sorprenda, por un lado, espera encontrar algo que le emocione y, por otro lado, eso es muy terrible, porque siempre quiere ver algo diferente, algo nuevo y eso es una presión muy grande.

Gustavo: *Ese perfil de ese espectador demandante de algo nuevo, ¿tiene mucho peso durante el proceso de montaje del espectáculo?*

Tana: Sí, para mí sí.

Gustavo: *¿Piensas en qué va estar pensando cuando vea eso?*

Tana: Sí, yo pienso. Y te soy sincera, para mí el receptor es súper importante. Para mí una obra tiene valor si la gente la ve. Hago la obra porque me da placer hacer, pero no hago para mí; hago porque quiero que la gente vea, se sienta identificada y le guste de verdad. Para mí una obra tiene sentido si la gente la ve; si hay poca gente me deprimo. No hay casi ninguna obra de las que hice en las que hubiera poca gente. Siempre, gracias a Dios, tuvieron mucha gente. Y es mi motor, quiero que la gente vea, que haya gente en la sala.

Gustavo: *En la historia del teatro se han usado varias palabras en relación al público. Según algunas preceptivas, el teatro es para entretener o instruir, iluminar, adoctrinar, divertir, etc. ¿Qué palabra define mejor tus intenciones teatrales? ¿Qué pretendes con tus espectáculos?*

Tana: Evidentemente yo tengo una cosa súper clara, que Buñuel decía eso, que en el cine se puede hablar de la estética, si la tiene, se puede hablar de la historia, de los personajes, se puede hablar de todo, pero nunca debe aburrir. Yo creo que eso es cierto. Creo que si una obra

aburre, si no entretiene, no te va a llevar ni a reflexionar, no te va a llevar a nada. Después están las demás cosas, habrá que iluminar o sorprender o hacer reflexionar. Con *Kurusú* yo tuve un objetivo, porque estaba en un momento de mi vida en que realmente quería que la gente que no tiene voz, la gente que estaba en el neuro-psiquiátrico, apareciera allí, yo quería poder mostrar un pedacito del mundo de ellos a la gente. Evidentemente fue muy shocking por eso. No era que vos dijeras "¡ah, voy a ir y voy a ayudar!", sino que te quedabas pensando "quién está loco"; nosotros también estamos locos, están nuestras locuras y está Kurusú, que significa "cruz", nosotros cargamos cruces y entonces en el espectáculo era como ver las distintas cruces, las maletas simbolizaban las cruces.

Gustavo: *¿Has llevado alguna de tus obras a un festival en el extranjero?*

Tana: Jamás.

Gustavo: *¿Has movido alguna de tus obras del espacio original donde se estrenó a algún otro espacio, sea en provincia o en esta ciudad?*

Tana: No. Es una deuda pendiente que tengo. Yo quiero que mis obras se vean afuera, porque la gente tiene una visión de Paraguay y no conoce que hay un movimiento de teatro un poquitito más nuevo, más de vanguardia. Lo que pasa es que mis obras son casi siempre con mucha gente, en *Kurusú* son veintitrés actores en el escenario…

Gustavo: *Entonces no te veremos nunca en un festival internacional…* (*Risas.*). *Aunque, por ejemplo, el Grupo de Teatro Catalinas, fue invitado a España y son como más de cien personas.*

Tana: Por más que yo creo que si alguien ve el espectáculo, le va a gustar mucho y va a querer llevarlo, pero son veintitrés. Ahora estoy tratando de hacer cosas más chicas, pero empiezo con cinco, luego seis, después siete y así se va aumentando. (*Risas.*)

Gustavo: *¿Has dirigido alguna misma obra en dos momentos diferentes de tu carrera?*

Tana: *Kurusú.*

Gustavo: *¿Y qué dificultades encontraste en la reposición? ¿La hiciste con la misma gente o hubo cambios?*

Tana: No hubo cambios; hay gente que se fue.

Gustavo: *¿Intentaste copiar lo que habías hecho antes?*

Tana: *Kurusú* fue una reposición, para mí, mejorada. En el 2000 tuvo muchísimo éxito y eso llevó a que lo volviera a hacer en el 2003. Hubo tanta gente y en la segunda vez hubo muchísima gente más. Se hizo de una manera más profesional y a mí me sirvió muchísimo eso. No tuve mucho conflicto; al contrario, yo creo que fue un crecimiento, un aprendizaje. El único conflicto fue que la mitad de elenco era totalmente nueva; se dio el caso de que alguien había fallecido, otras personas que ya no estaban.

Gustavo: *¿Trabajaste con productor?*

Tana: Sí, con productor.

Gustavo: *¿Cuáles son tus exigencias mínimas para el productor? No digo las máximas, porque todos tenemos una larga agenda.*

Tana: ¿Exigencias con el productor?

Gustavo: *Me refiero a tus acuerdos, a tu negociación con la producción. ¿Qué es lo mínimo que tú necesitas?*

Tana: Lo que pasa es que yo soy la productora de mis obras, entonces la productora Maneglia-Schémbori fue la productora de la obra. La exigencia mínima es el tema de tratar bien a los actores, que haya un rubro mínimo para pagar ensayos. Yo tuve chicos que vendían medialunas en la calle para pagar sus estudios y chicas que venían a ensayo en su camioneta 4 por 4, eso es lo que tenía *Kurusú* de lindo, esas mezclas terribles de gente muy diferente y que luego venían y se encontraban en la sala para ensayar la obra. Creo que hay un antes y un después de *Kurusú* por el marketing que se hizo a nivel teatral, se promocionaban las pantallas gigantes en la tele. Eso nunca antes se había hecho. Yo tengo un estudio para las ediciones de audiovisual, así que yo misma hacía las ediciones y mandábamos a los canales. Se movió mucho y el productor manejaba evidentemente eso.

Gustavo: *Cuando trabajas en la Escuela, en otro espacio institucional oficial o bien con productor privado ¿notas diferencias con el trabajo que haces, hay algún contexto que te guste o te favorece más?*

Tana: Siempre una institución pública—como es el IMA—es muy burocrática. En uno de los años yo pedí tiza porque ni tiza había. Me puse dura y dije "no voy a traer tiza, que me den la tiza". Aunque yo nunca usé el pizarrón, pero justo ese año quise usarlo; el pizarrón era verde y me trajeron tiza verde. Pero en una institución pública los alumnos que asisten son muy interesantes; y la institución privada te da más cosas, pero los alumnos no son tan interesantes. Y eso acá más que afuera. No sé si debería decir eso en esta entrevista.

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

Tana: Sí, porque si no, no llego. Esa es mi presión más grande: tengo que tener una fecha tope porque de lo contrario sigo *forever*.

Gustavo: *¿Vas al estreno?*

Tana: Yo voy al estreno y me quedo en todas las funciones, porque estoy al lado de la persona que maneja luz y sonido. Personalmente suelo manejar las luces, pero en las dos últimas puestas no lo hice. Yo siempre manejo la consola de luces, que acá no es a computadora. Monto las luces y manejo la consola.

Gustavo: *Cuando la obra está en cartelera, cuando la obra se mantiene, ¿sigues yendo a las funciones, tomas notas, se las comentas a los actores?*

Tana: A toditas. Me voy a todas las puestas porque a mí me gusta demasiado la reacción del público y aprendo mucho. A veces estoy arriba, a veces abajo, a veces me voy a la primera fila. Me mezclo un poco con la gente. Cuando veo que los actores están desvirtuando la obra—algo que casi nunca pasó—hablo con los chicos. Mi obra no se presta—no sé por qué no se presta—a que vos cambies muchas cosas.

Gustavo: *Cuando visualizas la puesta, ¿la visualizas a partir del espacio, de la tecnología disponible, del público, del presupuesto? ¿Qué es lo que más te dispara?*

Tana: Evidentemente siempre el espacio. Pienso en el espacio con el que voy a trabajar, por ejemplo, el baño. Partí del baño y partí por eso de los espejos para que más gente lo pudiera ver. En el caso de *Kurusú* era un espacio cuadrado, grande.Y también el presupuesto evidentemente tiene muchísimo que ver. Yo no sé qué haría con plata en el teatro o en el cine. Con Juan Carlos siempre decimos "qué vamos a

hacer si tenemos plata, porque estamos acostumbrados a trabajar a lo pobre". Así es como uno se ingenia. No sé qué haríamos si nos dieran un millón de dólares para hacer algo.

Gustavo: *En América Latina se trabaja de manera muy artesanal a partir de lo que uno tiene. Grotowski había hablado de un "teatro pobre", pero en América Latina no usamos tanto la palabra "pobre" en ese sentido, sino más bien en sentido económico. ¿Crees que esa pobreza es una determinación, una fatalidad, una estética?*

Tana: Sí. Creo que a veces la falta de medios juega a favor de la creatividad. Estuve en el 99 en Nueva York, en el New York Film Academy, estuvimos becados con Juanca, y el profesor decía: ¿qué es lo que tiene Paraguay, por qué Uds. son tan creativos?" Y nosotros le decíamos: "no tiene nada". Hay una estética que surge de la falta de medios, se ve heroica a veces, y a veces se ve brutal, que tiene que ver con la puesta a veces y otras veces no tiene nada que ver. Es como una modalidad, que a veces también me molesta, como el uso de los harapos, por ejemplo, que no tiene nada que ver. Creo que siempre lo importante es que sea coherente.

Gustavo: *Como suelo ir al Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, y allí vemos muchos espectáculos latinoamericanos, siempre hago la broma de que habría que escribir un ensayo sobre "el uso y la historia del trapo en el teatro latinoamericano". No hay obra que no lo use. Es increíble. Yo mismo lo he usado, pero realmente ya me parece un recurso insoportable.*

Tana: Todos lo hemos usado. Pero ya a mí me molesta. Es como el realismo mágico en el cine. La idea de que si es de América Latina tiene que ser realismo mágico. Una época nos encasillaron con eso. Latinoamérica tiene muchas más cosas para contar.

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

Tana: Hay un trabajo de relajación, un trabajo de energía muy importante. Mi taller es muy famoso por eso; se hace, en primer lugar, todo un trabajo de relajación, porque la gente llega de otras realidades; un trabajo primero de comunicación con el actor, donde hay ciertos códigos como es el manejo del silencio y del otro a partir de la mirada. Se hacen después algunos juegos de improvisación, siempre hay juegos.

Eso dura casi una hora y media. Y después recién empieza el ensayo. Siempre, siempre, siempre. Ellos físicamente se cansan mucho en ese proceso previo, pero después recién comienzan a producir. Como trabajo con grupos muy grandes, tiene que haber una etapa de conocimiento previo. Y yo llevo mis buenos meses de ensayos.

Gustavo: *¿Les comunicas a tus actores tu proyecto de puesta en el primer ensayo, o dejas que ellos los vayan adivinando, o incluso no tienes claros tus objetivos y los vas adivinando con ellos durante el trabajo?*

Tana: Yo soy muy loca. Creo que la gente se confunde mucho conmigo. Por eso trabajo con gente que no es muy racional. Eso significa que casi no trabajo con actores profesionales. Y si trabajo con gente profesional, es gente que tiene un niño adentro y se entrega. Yo confío mucho en la creatividad del actor. Le cuento la idea general, global. Te voy a poner un solo ejemplo, que es *Kurusú*. Para el ensayo mandé hacer una cruz de madera. Era pesada y grande. Cada actor, de a uno, tenía que cargar la cruz. Después cada uno habló de la cruz que cargaba en su vida. Cada uno habló de sus cruces. Después cada uno tuvo que hacer un trabajo de investigación e ir a ver zonas definidas por mí, donde se podía ver claramente a la gente con sus cruces. Recorrieron la noche (la calle, los travestis, etc.), fueron al neurosiquiátrico, al Hospital de Clínicas, a distintos lugares. Se armaban grupos y hacían una acción de acuerdo a lo que ellos veían. Luego ellos venían, me mostraban a mí lo que ellos habían visto y de ahí iban saliendo las puestas. Básicamente se trabaja de esa manera.

Gustavo: *Con mi grupo en Pasadena pasa igual. A veces me preguntan: "Y esto, ¿cómo termina? ¿Cuál es el final?" Y yo tengo que admitir que no sé. Tenemos que averiguarlo, en última instancia son ellos los responsables de darle un final. Tienen que jugarse. A veces ensayamos varios finales y luego discutimos.*

Tana: Yo también.

Gustavo: *Cuando ensayas una escena, ¿cuándo o cómo sabes que está terminada?*

Tana: Una escena está terminada cuando, después de muchas repeticiones, sale como…(*Tana piensa.*) Uyyy, eso es muy jodido con el

trabajo en las puestas, es una pregunta muy jodida. Pienso todas las veces que una escena está terminada cuando es el estreno. A veces digo "ahí está redonda la escena". ¿Viste cuando vos repetís, repetís y repetís y después de un momento dado decís "está redonda, me emocionó, los actores se emocionaron"? Ahí creo que es cuando está terminada la escena, pero después de muchas repeticiones Porque lo que a veces hacen las repeticiones es que quitan la emoción, te quitan una cantidad de cosas, la vuelven bien mecánica. Pero si pasaste toda esa mecánica y te volviste a darle tiempo y volviste a emocionarte con la escena, acá está terminada la escena. Es como que ya pasaste todito, después de repetir cincuenta o cien veces, y decís" "logré".

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco? ¿Haces audiciones, tienes alguna estrategia especial?*

Tana: En la mayoría de las obras yo trabajé con mis alumnos de teatro. Y en las últimas, en algunos casos—no hago audiciones—como doy talleres de teatro, vienen de allí. También voy a ver mucho distintas obras, soy muy pescadora de talento. Me voy, miro a la gente, lo observo y le llamo. Le digo: "vení, vamos a trabajar". No es que hago una audición. Le vi en algún lugar, incluso vi dos personas en un pub, me gustó el rostro y les llamé. Y trabajé con ellos.

Gustavo: *¿Trabajas de igual manera con los actores que con las actrices? ¿Tienes la misma relación?*

Tana: Sí, totalmente.

Gustavo: *¿Hay alguna cualidad que el actor tiene que tener sin la cual tú no podrías trabajar?*

Tana: Que sea libre, que se permita y que crea en mí, es muy importante que crea en mí. Me pasó que trabajé con actores muy profesionales, que me cuestionaban absolutamente todo. Me decían: ¿Y por qué eso? ¿Y por qué tenemos que hacer así?" Pues yo tenía que estar siempre demostrando que sabía, hasta que un día les dije "porque sí, nomás, no sé por qué". No todo tiene una razón de ser; "no te preocupes por la razón, jugá". Se trata de que tenga ese espíritu del niño, de jugar y de experimentar, de crear y de dejarse llevar, y no importa que

no entiendas lo que estás haciendo. Por eso me di cuenta que es una condición, es indispensable que el actor crea en mí, porque yo soy la persona que está llevándolo hacia algún lado. Ahora yo siento que hay muchas cosas en las que el actor cree y se va y no importa, porque yo tengo un bagaje y dice "voy a trabajar con Tana, porque yo siento cosas cuando trabajo con ella". Creo que pasa por ahí.

Gustavo: *¿Hay alguna escuela o método de formación actoral con las que te sientes más familiarizada, que te facilita más tu trabajo como directora? ¿O bien tienes que entrenar a tus actores?*

Tana: La mayoría de la gente está formada por alumnos de primer año, mezclado con algunos profesionales. Me es muy difícil responderte esta pregunta porque evidentemente yo no tengo una formación teórica. Manejo conceptos y mezclas de algunas personas. No te sé decir. Tengo un método: parto del actor y de lo que el actor, a nivel de su capacidad, me puede dar.

Gustavo: *Tu práctica, ¿tiene alguna relación o referencia con lo que en los años sesenta y setenta se denominó la creación colectiva?*

Tana: Es una mezcla. Parto de la creación del actor. Puedo ser muy dictadora en deshacer cosas y hacer exactamente lo que yo quiero hacer. Yo me alimento de lo que ellos me dan, en una primera etapa. Ellos van a investigar y me traen. Pero yo juego totalmente a otra cosa. Lo que ellos hacen es inspirarme con su visión y yo muy dictadoramente tomo cosas. Te voy a dar un ejemplo, otra vez de *Kurusú*. En el neurosiquiátrico había una chica que venía corriendo y se iba otra vez corriendo. Después eso no tuvo nada que ver con nada de la obra. Y cuando veas *Kurusú* te vas a dar cuenta de que el tema del correr yo lo fijé. Solamente me sirvió como inspiración, pero realmente marcó absolutamente todo después.

Gustavo: *Lo que pasa es que estás funcionando como dramaturga y directora al mismo tiempo.*

Tana: Sí.

Gustavo: *La disciplina, ¿juega algún rol en el proceso de trabajo?*

Tana: Sí. Muy importante. La gente que falta o que llega tarde un par de veces, chau, fuera. Parte del interés. Vienen y se excusan, vienen y me dicen "lo que pasa es que...". Y yo les contesto: "Entonces no podés trabajar, volvé el día que puedas". Porque a mí me cuesta estar acá, yo también trabajo y tengo mil cosas que hacer.

Gustavo: *Yo soy implacable en eso.*

Tana: Yo también.

Gustavo: *Desde que empecé a dirigir en Tucumán, aprendí que eso es ley en el teatro. En cuanto aflojás, al otro día todo el elenco tiene un problema. Te quiero hacer una pregunta ya no ligada a tu trabajo específicamente sino al teatro paraguayo en general. ¿Crees que en este momento, hoy, en Paraguay, sea en la formación de elencos o en la selección de repertorios, hay discriminación social, política, religiosa, sexual, etc.?*

Tana: No. Acá no. Acá no hay muchos elencos. Se están formando grupos. Las distintas escuelas tienen sus grupos. No veo eso acá; lo que sí hay es amiguismo. Hay mucho amiguismo. Hay gente que está haciendo cosas y que por ahí no tiene la capacidad, pero la hace porque es amigo de tal o cual. Hay grupos de la *high society* que se mueven en el mismo nivel social, entonces forman un grupo que tiene que ver con ese nivel social, hacen obras que tienen que ver con ese grupo social. Eso es lo que hay.

Gustavo: *¿Uds. no tienen Comedia Nacional o Comedia Municipal?*

Tana: Se formó un elenco, pero después se disolvió. Es una gran deuda pendiente. Es muy importante que haya eso, porque los actores que se reciben del Instituto Municipal de Arte, que es dependiente de la Municipalidad, se quedan a la deriva. Sería muy lindo que hubiera una posibilidad para ellos.

Gustavo: *¿Has experimentado, durante el trabajo de una puesta en escena, que de pronto hay algo que amenaza la puesta desde adentro?*

Tana: Los mismos actores, a veces. Lo que pasa es que eso a mí me genera un desafío. Cuando un actor boicotea—a veces lo hace consciente, otras inconscientemente, y más porque yo trabajo con mucha gente—para mí es un desafío. Utilizo eso en pos de la puesta.

Creo que el director tiene que saber manejar las distintas sensibilidades, todos los actores son sensibles y el director también. Son un conjunto de sensibilidades que uno tiene que arbitrar.

Gustavo: *Me dijiste que cuando visualizas un proyecto partes del espacio. ¿Piensas siempre en primer lugar en el formato a la italiana o te interesa innovar en cuanto al diseño espacial?*

Tana: Innovar. La última obra que hice fue en un aula, que tenía ventanales. Trabajé todas las ventanas con focos colgados y la gente sentada al frente. La obra que te conté el baño, que es un espacio no convencional. También el pub. Y también en el teatro, normal.

Gustavo: *¿Sos una directora que trabaja desde afuera del escenario, o subes y bajas constantemente?*

Tana: Subo y bajo constantemente, y veces yo misma ejemplifico, yo misma actúo. Y se cagan de la risa. Porque también soy actriz, entonces les muestro lo que quiero que hagan, porque no sé expresar con palabras lo que quiero. Es como que mi cerebro corre más rápido, entonces les expreso corporalmente.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección?*

Tana: Sí.

Gustavo: ¿Y qué tareas le asignas?

Tana: Todo, pobrecito. (*Risas.*) Siempre estoy con miles de discos, porque yo todo lo que hago está relacionado con música; entonces tiene que llevar los discos, preparar el lugar del ensayo, prender los inciensos. Trabajo mucho con el tema de las energías y creo que eso es muy importante. Después anota absolutamente todo, ve el tema de las asistencias. Tanto el asistente de dirección como el productor, que es la persona que está constantemente ahí.

Gustavo: *¿En qué momento incorporas a los llamados técnicos—iluminador, vestuarista, etc.—o en qué momento, si es que lo hacés vos, vas incorporando eso?*

Tana: Depende. Cuando trabajé de manera más profesional, como en el caso de *Kurusú*, bastante antes de la puesta. Tengo una manera de trabajar: como tengo mucho tiempo, trabajo con muchísima anticipación (digamos, para una fecha dada, con siete meses de anticipación). No

trabajo todos los días, sino tres veces por semanas, unas tres o cuatro horas. Ponele que termino dos meses antes, ya toda la puesta. Y desde ahí lo que hago es pasar la obra e invito a la gente a ver. Invito a cualquier persona. Vienen de a diez. Entonces el actor se siente obligado a tratar de mejorar. La gente viene y se sienta en cualquier lugar y mira. Y después viene la crítica. Les pido que me cuenten qué vieron, qué sintieron. Eso era muy shocking para los actores. Me preguntaban: ¿Y por qué traés a la gente para ver?" "Y porque sí"—les contestaba. Llevaba a cualquiera, mezcla total de gente. Y es muy lindo lo que te pueden llegar a decir.

Gustavo: *¿Qué rol juega el cine, el video y la televisión en tu trabajo?*

Tana: Muchísimo. Es tan loco lo mucho que juega en ese sentido, que los cortos comerciales, el tema de tener que obligarme a ser muy expeditiva, muy específica, eso influye. Cuando yo estoy ante una puesta o ante una acción teatral, yo sé que tiene que tener un comienzo, un nudo y un desenlace, o de acción o de movimiento o de texto. Desde eso hasta la parte visual. Como te decía, había una obra que solamente iluminé con focos de 25w y había muchos focos colgados. Mis obras son muy visuales y son muy cinematográficas, incluso en cómo el actor se mueve en escena. Los movimientos son pequeños y si se mueve es por algo. Y si dicen algo, es por algo también. No es para llenar el espacio o porque hay un texto que tiene que decir. Eso tiene mucho que ver con el cine.

Gustavo: *¿Algunos de tus actores también trabajan en tus proyectos de cine?*

Tana: Sí. Muchos actores están en mis cosas audiovisuales y están también en teatro. Con la mayoría yo empecé haciendo teatro y son tan fabulosos, que termino haciendo cosas en video con ellos. Y siempre me dicen: "Tana, en el video yo te desmitifico más". Porque el video es más frío y en el teatro todo es más misterioso, está el tema de la relajación, de las energías. El teatro tiene todo un proceso, en cambio en el video todo es más rápido. Allí hay una Tana más fría también. Eso es a veces lo negativo del audiovisual comparado con el tiempo de lo teatral, lo hermoso que tiene el teatro

Gustavo: *El tema de la promoción y la publicidad. ¿Te involucras?*

Tana: Sí, mucho. Además yo vivo de eso. Aprendí que es muy importante marketinearse, sobre todo el teatro que siempre dependió de la buena voluntad de ir a ver a los teatreros. A partir de *Kurusú*, dijimos "vamos a meterle, a hacer una cosa fuerte, shocking, vamos a televisión". Ahí trabajé con un grupo muy maravilloso, con una tipa capísima, Nati Calcena, diseñadora gráfica, quien hizo una cosa visual demasiado potente. Trabajó con grafismo y con una imagen de una cruz reflejada en una espalda. A partir de eso fuimos promocionando en lugares no tan convencionales y eso hizo que fuera mucha gente que habitualmente no va al teatro.

Gustavo: *¿Has recibido aquí en Paraguay crítica periodística o académica?*

Tana: Yo amo la crítica. Cuando di clases en el IMA, nosotros terminábamos de hacer un ejercicio y los alumnos eran críticos y compañeros. Era muy fuerte, porque el compañero no quería aceptar la crítica del otro compañero. Con la crítica, sea buena o mala, se aprende. Decían: "Pero me hizo una crítica mala". Y yo les decía: "A veces te van a decir mal, a veces te van a decir bien. Aceptá la crítica y tomá lo que te sirve y lo que menos te daña". Si yo misma trasmito eso, entonces no me puedo enojar con la crítica. A veces la crítica te bajonea, a veces no estás de acuerdo, son críticas periodísticas. Tomo lo que me sirve y trato de mejorar. Es difícil. Y en Paraguay la crítica es muy difícil—especialmente a partir de que Jorge Aguade, que fue uno de los mejores críticos que tuvimos y se formó en Brasil, falleció—porque es un país muy chico, entonces el crítico es muy odiado por todos. La función del crítico es ubicar la obra dentro de un contexto y dentro de una historia teatral que tiene Paraguay y que es muy discontinua. Yo siento eso y trato de entender en qué parte de la historia yo me meto y trato de que alguien lo ubique, y eso es muy difícil.

Gustavo: *En general, hay más directores que directoras. ¿Por qué crees que ocurre eso?*

Tana: No sé. Creo que pasa por la historia del feminismo y el machismo. Incluso hay más directoras de teatro que directoras de cine,

en el mundo. Recuerdo que Barbra Streisand una vez, al ganar un Oscar, con motivo de un homenaje a "La mujer en el cine", ella dijo: "Ojalá que nunca más se tenga que celebrar a la mujer en el cine. ¿Por qué no se celebra El hombre en el cine?" Y yo creo en eso. Y además no importa tanto la cantidad como la calidad. No importa si son hombres o mujeres, sino que lo que hagan sea bueno.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre deseaste que te hagan como directora y nunca te hicieron?*

Tana: Mucha de las que me hiciste, deseaba que me las hicieran. Me encantó.

Gustavo: *Te agradezco muchísimo todo, que me hayas dado la entrevista, me hayas presentado a Juan Carlos, me hayas mimado con tan ricos mates y me hayas dejado conocer tu estudio.*

Uruguay

Gustavo Geirola

ENTREVISTA A RUBÉN YÁÑEZ

Realizada en la Escuela Municipal de Arte Dramático, Montevideo, el 22 de julio de 2004, de 10 a 12.

Actor, director, escenógrafo, iluminador y maestro de larga trayectoria. Participó activamente del movimiento del teatro independiente en su país, con la creación de varias salas teatrales. Dirigió más de ciento veinte puestas, de autores clásicos nacionales e internacionales; sus puestas de Brecht fueron aclamadas en los mejores escenarios del mundo. Puso en escena muchas obras en las salas más reconocidas y prestigiosas de su país como El Galpón, el Teatro Circular de Montevideo, el Teatro Solís, etc. Asimismo, dirigió televisión y tuvo a su cargo la Comedia Nacional. Fue profesor de la universidad y director de la Escuela de Arte Dramático de Montevideo. Durante su exilio en México, trabajó como actor y director junto a Atahualpa del Cioppo.

Rubén: Desde que estoy en la Escuela hace cuatro años, no dirijo, porque no me llama, no tengo ganas. La Escuela absorbe, porque tiene un turno matutino y un turno nocturno, y hay que estar; no todo el horario es compacto, pero hay que estar acá. Ahora yo me estoy yendo de la Escuela, por mi edad y no sé si vuelvo a dirigir. Veremos. Porque yo siempre fui de equipos, no de un trabajo individual.

Gustavo: *Permítame que comience con las preguntas, porque estoy seguro que va a tener mucho para decir. La primera pregunta es: ¿cómo llega usted a la dirección teatral?*

Rubén: Te doy la etapa de cómo llego al teatro y de ahí vemos cómo llego a la dirección. Mi primera carrera fue magisterio, maestro; pintaba. Un día me llamaron de Teatro del Pueblo que es, igual que en la Argentina, el teatro independiente más viejo en Uruguay; son los dos de principios de la década del 30. Me llamaron para pintar un decorado y un boceto que había venido de un escenógrafo húngaro. Fui a pintar. Por eso les digo a los muchachos: "¡No sublimen la vocación!". Fui con Gurvitch, con un pintor formidable aquí en el Uruguay, que fue pintor toda su vida. Y allí me pasó que faltaba uno y me dijeron si no me

animaba a actuar en un papel chiquito. A esa edad, a los 18 años, empecé a actuar y me fui formando al lado de los directores, en ese caso Manuel Domínguez Santamaría, que era el fundador del Teatro del Pueblo, y Atahualpa del Cioppo. No hicimos escuela, no había Escuela. Todavía hoy la Escuela de Arte Dramático no enseña dirección. Los directores aquí nos hemos ido formando mirando a los otros directores, viendo por dónde caminan hacia la puesta en escena, etc. Empecé a hacer teatro en el 48, a fines del 47, y en el 57 tuve la primera dirección. Primero trabajé mucho mirando, actuando, siendo dirigido. Hubo un momento en que me di cuenta que mi vocación real era otra. Siempre actué y siempre hice iluminación, hice algunas escenografías; me gustaba un poco todo lo del teatro, pero centré mucho en la dirección, a partir de fines de los 50 que empecé a ser docente acá en la Escuela de Arte Dramático; yo era muy joven y era docente de teoría del teatro. Después del magisterio, empieza la carrera, se abre el Instituto de Profesores Artigas, donde se estudia para la enseñanza secundaria, para ser profesor. Yo elegí Filosofía y Ciencias de la Educación. Todo eso se me fue confluyendo con la práctica del teatro. La filosofía también me ayudó mucho. Hasta que llegué a ser profesor de filosofía de la Facultad de Humanidades, hace años. Se dio mucho acá esta especie de superposición de profesiones, por una razón fundamental, que del teatro no se vive; no se vivía y no se vive, y no sé hasta cuándo no se vivirá. Salvo ese período que yo fui, entre el 62 y el 67, director artístico de la Comedia Nacional. Pero después con los salarios de profesor de filosofía me subvencionaba el placer del teatro y de hacer el teatro que se me antojaba. Eso es lo fundamental. Esto fue lo que nos pasó aquí a los navegantes del teatro independiente, que fue un movimiento muy fuerte—allá en Argentina también Uds. lo tuvieron, aunque muere un poquito antes que acá; aquí todavía subsiste, aunque está muy penetrado por este nuevo teatro de mercado que no es lo que hacíamos en otra época.

Gustavo: *¿Se acuerda cuál fue la primera obra que dirigió?*

Rubén: Sí, *Los pequeños burgueses*, de Gorki.

Gustavo: *¿Se acuerda cuáles fueron sus objetivos como director en aquel momento?*

Rubén: En ese momento, tomar un Gorki era fuerte; estudiábamos mucho a Stanislavski. En ese período todavía no teníamos francamente noticias de Brecht—que muere en el 56 y sus cosas no habían llegado acá. Habían llegado algunas cositas. Nos fuimos adentrando un poco, a medida que se van traduciendo los materiales y luego Brecht pesa mucho en la formación, además de Stanislavski como base. En ese sentido, como dirección de la Escuela, sigo siendo muy stanilasvskiano, a pesar de que he hecho la experiencia del teatro de vanguardia y sus distintas formas. Pero para la formación del actor, yo sigo pensando que Stanislavski es insoslayable. Me tocó estar en la República Democrática Alemana en aquellos momentos en que Brecht era el Papa del teatro, allá por fines de los 60 y principios de los 70 y, a pesar de que Brecht era eso, el plan de estudios del Conservatorio de Berlín estaba vertebrado en Stanislavski. Tanto que Brecht era como un postgrado, una vez que el actor había parado a un ser humano en el escenario. Gorki me ayudó a ese tipo de cosas. Después de esa puesta de *Los pequeños burgueses*, creo que hice *El alquimista*, de Ben Johnson, que es un clásico inglés, luego hice Shakespeare. Al principio tanteé, no sólo porque yo eligiera los títulos, porque en el teatro independiente más bien era un trabajo colectivo, que íbamos tanteando, haciendo, gestando el público. Nosotros—yo siempre digo que prácticamente hasta la ruptura, ya que hubo una especie de ruptura del gobierno uruguayo con el gobierno de Perón, al principio del gobierno de Perón, en los años cuarenta—no dejábamos de ser una provincia argentina, teatralmente hablando. Tanto que venían las compañías argentinas; había alguna experiencia acá pero, aunque el teatro independiente nace en el 30, no hace músculo hasta los años 40 que es cuando se produce esa fricción, que corta un poco el tránsito en el Río de La Plata y ahí se produce la vitalización del teatro independiente, la creación de la Comedia Nacional, creo que en el 47 ó 48, esta Escuela en el año 49. Ahí viene un perfilamiento del teatro uruguayo, más que antes, porque nuestros propios actores, que elegían

realmente con profundidad la carrera, la iban a hacer a Buenos Aires. Alberto Candeau se fue para Buenos Aires a iniciar su carrera; inició aquí con Carlos Brussa—no sé si oíste hablar de él, una especie de precursor del teatro, girando por toda la campaña, por todos lados—de muchacho empezó con Brussa pero enseguida cruzó. Florencio Sánchez también había cruzado para estrenar allá. Aquí prácticamente no hay un movimiento teatral hasta mediados de los 40 en adelante.

Gustavo: *Con todos estos años de trabajo, con toda su experiencia y sus viajes, ¿cómo definiría hoy el rol del director?*

Rubén: Mirá, yo he cumplido un largo proceso. En la primera etapa de mi trabajo de dirección, estando ya en la Comedia Nacional, o en el propio Teatro del Pueblo, tengo direcciones que son como emblemáticas para mí. Tengo cien y pico de puestas, pero hay media docena que—digo—allí pegué, toqué con las manos, porque no siempre es fácil. Con el *Woyzek* de Brüchner, con el *Galileo* de Brecht, con textos de ese tipo, si yo te muestro el libreto de dirección del *Galileo*, está movimiento por movimiento, trazado, planificado en casa, arriba de la mesa, con las piecitas de ajedrez. Esa era también una forma de la inseguridad, en que sentía que tenía que llevar la propuesta muy ajustada. Después fui cambiando. Fui cambiando a medida que me fui dando cuenta que el actor, muchas veces, me sorprendía para bien. Me sorprendía a mí mismo proponiéndome una cosa mejor que la que yo proponía. Y eso fue convirtiendo la dirección en un juego dialéctico. Eso no significaba que uno no tuviera un camino para poner en marcha la locomotora. Pero era algo más abierto, más dado a crear más colectivamente. Fui cambiando bastante. Ahora, prácticamente, ya no tengo libretos de dirección. En cambio, al principio tenía libretos de dirección, no al nivel de algunos directores europeos, que decían "cuenta dos, y dice…". Le marcaban al actor las pausas y cuánto tenía que contar antes de decir la frase; no llegué a tanto, pero mis libretos tenían algo parecido. (*Risas.*)

Gustavo: *¿Cree usted que en algún momento logró o bien la gente habló de un estilo suyo, de una marca personal?*

Rubén: No sé, puede ser, sobre todo porque a mí me marcó mucho Brecht. No sólo para hacer Brecht, sino para hacer cualquier obra. Incluso mis clásicos, en la última etapa, previa al exilio, fueron como muy brechtianos en este sentido. Hay una cosa muy linda en Brecht respecto de los clásicos, creo que está en los *Escritos sobre teatro*, que se llama "La intimidación por los clásicos". A mí me dio mucho ese ensayo. Es un ensayo relativamente breve, donde él dice que en general los directores están intimidados por los clásicos, por los dos extremos, o bien para repetir las puestas que santificó el siglo XIX, o bien el querer hacerlos contemporáneos. El dice, con una imagen muy linda, que hay gente que toma los clásicos, primero, como un modelo de lo que vio; segundo, hay otros que los toman como si fuera carne pasada, un poco podridita y entonces le echamos salsas fuertes para poderla comer. "Salsas fuertes" es vestirlos como ahora, darles una envoltura contemporánea y él decía "no", con los clásicos pasa como con los cuadros en los museos; se van llenando de polvo y terminamos por creer que el polvo forma parte del cuadro. Lo que hay que hacer es pasarle un trapo y ver realmente cómo es el cuadro, es decir, ver qué contradicciones reales están marcadas en el texto. Y a mí eso me ayudó mucho para unos Moliere, para un Aristófanes, para verlos, pasarles un trapo, un trapo de ahora, de un hombre de ahora, del siglo XX. Eso me permitió detonar por el buen camino algunas puestas como *El avaro*.

Gustavo: *Desde su perspectiva, ¿cuál fue su mejor puesta, no en cuanto a éxito de público, sino en cuanto a que le ofrecía una serie de dificultades que Ud. supo cómo resolver favorablemente?*

Rubén: Yo te nombré algunas cosas, no sé por qué, porque de repente no sé si fueron las mejores puestas o las que a uno le dio…

Gustavo: *La que le dio más desafío, no tanto por el éxito.*

Rubén: Para mí, no para el éxito. Aunque tuvieron éxito. Se dio la casualidad que las dos estuvieron mucho tiempo en cartel en un país en el que se estaba gestando un público, que no era fácil. Ya te nombré que me sentí muy bien con el *Woyzek*—el poder descubrir a Brüchner como precursor del teatro del siglo XX, realmente un bicho nunca visto que

muere a los 24 años, una barbaridad de creador—y el *Galileo*. Del *Galileo* hice dos puestas. Hice una puesta en el 64 y después hice una puesta para llevar a Buenos Aires. Las dos de la Comedia Nacional. Hice dos puestas porque entre el 64 y el 70 que fuimos a Buenos Aires, pasaron muchas cosas en este país: la predictadura, la muerte de los primeros estudiantes, etc. Pasaron una cantidad de cosas que también cambiaron la lectura, cambiaron la percepción. Y fue una alegría porque allá en Buenos Aires se había hecho Brecht en un momento, porque Uds. tenían la dictadura antes que nosotros. Nosotros la llevamos en dictadura de Uds. Era la Comedia Nacional, Teatro Cervantes, no parecía nada peligroso. Y fue una locura del público argentino porque, claro, era como respirar dentro de la dictadura. Por otra parte, tenía una buena interpretación, especialmente la de Alberto Candeau. Me acuerdo que vino un par de críticos de Alemania en aquel momento a ver el *Galileo*, que se reunieron conmigo a la mañana siguiente y me dijeron, para mi asombro—yo estaba muy ansioso, porque todavía no había ido a Alemania y no había visto nunca el teatro hecho por ellos—"es una puesta que está a la altura de la que hacemos allá, pero con un Galileo mejor". Eso me dio una gran satisfacción, especialmente por Alberto, que era un actor formidable.

Gustavo: *¿Cuál fue, desde su perspectiva, su peor puesta, aunque haya sido un éxito de público? Me refiero a aquella puesta a la que Ud. le dio soluciones que no lo convencieron totalmente.*

Rubén: Son varias (*Risas*.) Nunca hice teatro comercial, pero quise hacer, sobre todo en la Comedia. En la Comedia hice cosas muy bien hechas y cosas que no salieron. Porque yo era muy joven. Fue un error: a mí me nombraron director de la Comedia cuando yo tenía 32 años y tuve que dirigir a hombres como Alberto Candeau que, en el acto de dirigirlo, él era mi maestro, más allá de que teníamos una relación humana muy buena. Yo aprendía más de lo que podía darle, salvo cuando le pegaba justo, como podía ser el *Galileo*; pero hice algún O'Neil o alguna cosa así que, si lo miro ahora, no lo hubiera hecho.

Gustavo: *¿Ha sentido más atracción por algún género en particular, como por ejemplo, la comedia, la tragedia, el sainete, etc.?*

Rubén: Sainete he hecho bastante, porque es una de mis preocupaciones hoy, que la tengo aquí en la Escuela también y me voy sin resolverla.Es difícil pelear contra cierta forma de la contemporaneidad, que es lo que yo llamo "nuestros clásicos"; no son Moliere, no son Shakespeare, pero son los nuestros. Yo creo que más que Uds., nos pasa hasta con el tango—ya que los argentinos bailan u oyen más tango o se sienten más partícipes que nosotros. Un joven aquí en este país no tiene nada que ver con eso. El último que hice, *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vaccarezza, hace unos seis o siete años; lo hice con la Comedia, fue un éxito brutal, pero casi ya no tenía los actores para los personajes. Tanto que tuve que traer un maestro de tango, para el bailongo. Esto, en general, no pasaba antes porque la gente bailaba. La generación mía, de joven, iba por los bailes bailando boleros, tangos, lo que había, pero ahora eso no pasa. Y sobre todo la tipología (el gallego, los distintos italianos, etc.)—Uds. han desarrollado mucho eso, nosotros menos. Quizá hasta porque la inmigración italiana fue más fuerte allá que acá, se nota hasta en el idioma. Cuando yo voy a Buenos Aires, el modo de hablar está impregnado por el italiano, la sonoridad, por ejemplo. A nosotros nos pasó menos, porque la inmigración más fuerte, notoriamente más fuerte, fue la española. Pero esa tipología se va perdiendo y es ahora muy difícil pararla sobre el escenario. Incluso se van perdiendo los directores que pueden ayudar a los actores a componer ese tipo de cosas. Los directores jóvenes, algunos a los que considero muy buenos, que hacen cosas interesantes, ya no pueden abordar ese repertorio. Por eso, temo por nuestros clásicos. Por un tema de identidad. No porque haya que hacerlos toda la vida ni porque sean el eje del repertorio, pero hay que tener en cuenta que miramos un poco para atrás en nuestras vidas y está esa gente. Mis padres eran los dos españoles, mi madre gallega y mi padre andaluz.

Gustavo: *¿Qué arte ha influido más en su trabajo? Cuando Ud. comienza un proyecto de puesta, ¿parte de la música, de la pintura, de la arquitectura, la danza? Como Ud. me dijo que su formación básica era la pintura, supongo que parte de ahí.*

Rubén: Es probable. Yo prácticamente fui iluminador toda mi vida, porque me interesó mucho. Incluso tuvimos que empezar de cero—no es el caso de Uds. que es una ciudad muy grande, un país inmenso—porque aquí no había ni dónde comprar un foco. Por eso tuvimos que fabricarlos en los teatros. Teníamos talleres. Incluso en el Teatro Solís. Cuando yo llegué a la dirección de la Comedia, si yo te digo cuántos focos tenía el Teatro Solís, te morís. Yo decía cómo es posible que veamos lo que hay en el escenario. ¿Sabés cuántos spots tenía el Teatro Solís? Doce. (*Risas*.) Semejante teatro, con semejante escenario, tenía sólo doce.Los miraba y me preguntaba cómo vemos desde la platea. En el sótano, allí en los talleres, puse un taller de fabricación de spots, que los copiábamos, se tallaban las lentes, se hacía todo. Era artesanal total. Después empezaron a aparecer los de fabricación industrial. Siempre me gustó la iluminación y aprendí sobre todo con los elencos extranjeros que venían al Solís. Esto fue una cosa que Uds. probablemente también lo vivieron y que ya no lo vivimos—es otra carencia que tienen las nuevas generaciones, más allá de tener otras posibilidades que nosotros no teníamos—que anualmente te visitaban dos o tres, no digo muchas, compañías francesas, italianas, inglesas, que venían al Río de la Plata. No vienen más. No sé a la Argentina, pero acá no vienen más, porque ya no hay cómo pagarle ni cómo pagar el precio de la entrada. Y eso incidió mucho en la formación nuestra. Entonces la parte técnica, la actoral también y la de dirección, a partir de puestas de Barrault, de puestas de Vilar, nos fue ayudando mucho en nuestro desarrollo y en la parte plástica también. Yo te diría que empecé siendo un director bastante motivado por lo plástico. Después pasé a estar más motivado por el texto. Eso discutía en España una vez frente a toda esta corriente de hacer con los textos cualquier cosa. En general, le propongo a la gente "escribí otra, escribí la tuya; no digas "la obra de Shakespeare" y después van a ver y es de Juancito. Tengo mucho respeto al texto. Quizá esto me

vino de Brecht, de estudiar mucho Brecht, porque él cuando hace la versión del *Coriolano*, trabaja con un equipo y el equipo a veces quiere cambiar con facilidad el texto y él dice "no, vamos a decir el texto hasta que nos sangre y que lleguemos a la conclusión última de que no dice lo que queremos que diga y allí, al final, lo tocaremos, pero busquemos decir lo que queremos decir con el texto que creó el autor". Y yo fui respetuoso de eso, más allá de pequeños ajustes o pequeñas cosas. Entre las artes que me pueden haber influido, está la literatura, el ver a la literatura dramática con mucho respeto. Salvo que tenga al autor al lado; si tengo al autor al lado, empezamos a loquear los dos. Pero no yo solo, y sobre todo con un autor que ya no está y que probablemente puede darme mucho si me detengo a ver lo que dice.

Gustavo: *¿Qué directores le fueron abriendo puertas, le fueron interesando, que ha admirado tanto a nivel nacional, como internacional y especialmente a nivel latinoamericano?*

Rubén: A nivel nacional están los maestros que ya te mencioné, que además humanamente eran unos tipazos. Atahualpa lo perdimos hace diez años. ¿Ves? Lo perdimos hace diez años y yo este año hice una investigación acá en la Escuela, para un investigador que me pidió que la hiciera, con dos preguntas: ¿oyó hablar alguna vez de Atahualpa del Cioppo? Y, si oyó hablar, ¿qué entiende que fue la especificidad de su trabajo? Me quedé duro cuando vi los resultados de los muchachos. Un buen volumen no había oído hablar y los que habían oído hablar, salvo excepciones, en muchos casos dijeron que era actor. Y el viejo no actuó nunca. Fue uno de los directores que, como Discépolo, no actuó nunca. Te diría que ese libro que yo escribí, el último—la gente le preguntaba al editor si Yánez tiene cáncer, porque está escribiendo las memorias—porque es medio raro que gente como nosotros se dedique a mirar para atrás. Más bien mira para adelante. Pero yo quería dejar escrita la gratitud. Uno le debe mucho a muchos. Entonces dejar escrito en algún lado lo que le debo a éste, éste me dio esto, aquel otro me dio otra cosa. Un testimonio de gratitud. Porque en general uno se mueve con esas cosas y es bueno decirlo, sobre todo cuando la historia—no sé si pasa en

la Argentina, pero sí pasa aquí—en la enseñanza pública (y también en la privada, pero especialmente en la pública) la historia ya no es más una materia autónoma; integra una materia interdisciplinaria que es historia, geografía y ciencias sociales. Eso no lo da ni Leonardo. ¿Qué profesor es un profesor en serio de estas tres cosas? Desde ahí en adelante el tema histórico queda muy mal. Yo soy un rompebolas en eso.

Gustavo: *Este proyecto, el de hacer estas entrevistas, de alguna manera es testimonial. De ahí que ni siquiera en el prólogo me permito hacer una interpretación de los riquísimos materiales que los directores de tantos países, que trabajan bajo circunstancias tan diversas y a la vez tan similares, van proveyendo en las entrevistas. Mi intención es registrar las experiencias de muchos maestros para que las generaciones futuras los conozcan, los discutan, aprendan de ellos, los cuestionen, al menos para que sepan que existieron directores estupendos en América Latina que los preceden.*

Rubén: Cuando me preguntás por directores uruguayos, te nombré estos veteranos nuestros, o los veteranos que vinieron de afuera, cercanos, como Armando Discépolo. Yo tuve la fortuna de ir a los ensayos, me sentaba en la platea, tuve muy buena relación con ellos. Me acuerdo cuando fuimos con el *Galileo* a Buenos Aires estaban los dos bien viejitos, Armando y Caviglia, sentados en un palco. Fue algo muy impresionante para Candeau, para mí, para todo el elenco. Sobre todo Armando, era un bruto director de actores. Caviglia era más puestista. Armando era muy duro. Recuerdo una anécdota con un actor joven de aquella época que es una maravilla. Este actor era egresado de la Escuela Dramática. Armando le indica unas cosas. Yo estaba sentado atrás y miraba. Viene el actor y lo hace. "¿Y? ¿Qué te pareció?", le dice Armando, porque era abierto, en ese sentido. Y el actor le dice: "Sabe que pasa, don Armando, así yo no lo siento". Y le dice Armando: "¿Y a quién le importa lo que vos sentís? ¡A tu vieja! El público viene a ver otra cosa." Era así, era un maestro; maestros que ganaban la estatura de poder decir esas cosas a la gente. Margarita Xirgu también era una imponente actriz, pero no tan imponente directora. Contribuyó con su disciplina teatral, con su concepto del teatro, con una cantidad de cosas,

pero de la gente más pegada al origen de la Comedia Nacional, para mí, en todo ese espectro chico, porque no es grande, Armando fue el principal. Era un bicho irrepetible, un creador. Me acuerdo cuando vino Pirandello al Río de la Plata y fue a ver un grotesco y pidió para hablar con Armando y le dijo: "Yo creí que había inventado esto, pero Ud. lo ha inventado antes que yo".

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre le ha interesado dirigir y por alguna razón nunca la hizo porque no se dieron la circunstancias?*

Rubén: Yo no tengo como sueños abstractos. Hubo intentos. Me pasó que incluso empecé a ensayar, y con muchas ganas, el *Coriolano* de Shakespeare-Brecht, y no la pude hacer. Faltó el equipo, falto elenco, no teníamos los medios suficientes y la dejamos por el camino. Me quedó un agujero. Porque incluso, antes de empezar a ponerla, teniéndola en la cabeza como perspectiva posible, fui a un Festival en Alemania y vi el *Coriolano* en el Berliner. Se me fue en este momento el nombre del director habitual del Berliner después de la muerte de Brecht. Ahora ni sé adónde está desde que estuvimos en Alemania. Era un bicho divino. Me acuerdo que terminó el espectáculo y quise hablar con él, y me dijeron que estaba filmando una película en Postdam. Fuimos a verlo a Postdam. Fue tanto el trabajo y el viaje a Postdam y todo lo demás, y este hombre me estaba esperando en un bar del hotel, que a mí me dio tanta vergüenza de ir a hablar del *Coriolano* y robarle su precioso tiempo. Y le dije: "Yo la estoy por hacer, pero me gustaría hablar de su puesta, la que vi anoche". Me dijo: "No, mi puesta ya es vieja, eso no vale la pena. Vamos a hablar de la suya". Era un tipo muy interesante, no recuerdo su nombre ahora. ¡Lo que son los años!

Gustavo: *Estoy seguro que cuando corrija esta entrevista se va a acordar. ¿Usted escribe teatro o ha escrito teatro?*

Rubén: Escribí una sola, en realidad co-escribí; escribí mucho teatro ajustando, corrigiendo, cortando algunas cosas, trabajando con autores nuestros, vivos, pero siempre desde el lado de director, sugiriendo estructuras. Pero la única obra que escribí fue *Artigas, General del Pueblo*, junto con Milton Schinca, que es un autor nuestro. Estábamos

en México, en el exilio, y Atahualpa—era una vieja idea que la venía madurando de años—dijo: "Es el momento de hacerla". Sobre todo estando la dictadura acá. Le pusimos ese título, porque era como la población le llamaba a Líber Seregni, el fundador del Frente Amplio, que estaba en la cárcel. Seregni era un general democrático. Schinca vivía en Cuernavaca, nosotros vivíamos en la ciudad de México, pero los fines de semana nos juntábamos. La dirigía Atahualpa y yo hacía el Artigas, porque Atahualpa decía que yo soy parecido, cuando no tenía bigote y era bastante más joven que ahora. En general, no escribí.

Gustavo: *¿Ha actuado y dirigido en una misma obra?*

Rubén: Sí

Gustavo: *¿Y como fue esa experiencia?*

Rubén: Nunca más lo hice, es una barbaridad. Probablemente en aquel momento estábamos cortos de elenco, con muchas dificultades, todavía en el Teatro del Pueblo. Por ejemplo, trabajé en *Los pequeños burgueses*, trabajé en *El Alquimista*, ya no trabajé en *Woyzek*, fui dejando, pero hay pecaditos al principio, bien de teatro independiente, pero después no repetí el caso. Es una locura hacerlo.

Gustavo: *¿Dirigió cine o televisión alguna vez?*

Rubén: Televisión, sí. Dirigí antes de la dictadura un ciclo en Canal 10. Nosotros teníamos una televisión un poco menos repetidora que la de ahora. Nosotros no tenemos creación en televisión acá en el Uruguay, salvo un programa humorístico o deportivo. Pero en general lo que pasamos es lo de Uds.—de lo que Uds., argentinos, deben estar ya hartos de esas cosas, cosas espantosas que Uds. consumen y que aquí también consume la gente. Nosotros teníamos una televisión un poquito más nuestra, más creadora, no tan repetidora y había cosas de este tipo. Fue un ciclo muy importante con grandes textos de teatro, hechos por actores, de los verdaderamente buenos, incluidos los de la Comedia Nacional y del teatro independiente. Hice todo un ciclo, hasta llegué a hacer un *Artigas*. Te hablo de cuando la dictadura estaba ya instalada acá. No habíamos salido todavía al exilio. La última cosa que empecé a preparar fue un *Artigas* y ahí fue cuando la dictadura me prohibió y me

llevaron en cana. No admitían que yo, que un hombre como yo, hiciera un *Artigas*.

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

Rubén: Probablemente lo que más me gusta es el ensayo, es el trabajo o la relación con el actor. Y lo otro depende a veces con quien uno trabaja. Me acuerdo de lo que fue el trabajo casi cotidiano con el escenógrafo, que murió, de una obra de esas monstruosas como *Galileo*; ahí descubrí como que el texto y al autor, tú le propones una solución y te la acepta o te las segrega o te dice que no, es él el que te dice que no. Hay que buscar eso. No se trata que uno diga que no. Para mí el texto es extraordinario; a medida que uno va descubriendo las potencialidades de propuesta que tiene, de cómo es el texto el que te va haciendo la estructura de propuesta en los distintos niveles, y cómo descubrís además otras cosas—nosotros, por ejemplo, no sabíamos exactamente qué era el distanciamiento, el extrañamiento, porque éramos stanilavskianos—en la marca de la puesta. Por eso te decía que la literatura me importa mucho.

Gustavo: *¿Y lo que menos le gusta?*

Rubén: Capaz que el vestuario.(*Risas*.)Porque en general no me meto demasiado en eso. De repente no tengo la imaginación vestuarística. Siempre me acuerdo de una obra que hacíamos, yo no dirigía sino que había hecho escenografía, vestuario y luces. Era una obra de un inglés, adaptando un cuento de Henry James, creo, algo que hicimos hace muchos años y no recuerdo bien. Yo había hecho el vestuario y siempre me acuerdo que había una mujer—te lo digo como un chiste—que era una muy mala actriz, que era como un loro, una cotorra y yo la vestí de verde (*Risas*.) Me salen cosas del inconsciente. Y cuando la vi entrar al escenario me reprochaba cómo pude haber hecho esto.

Gustavo: *¿Cree que en algún momento tuvo un espectador que lo seguía, que venía a ver sus puestas?*

Rubén: ¿Cómo una persona o un tipo en general?

Gustavo: *Un tipo en general.*

Rubén: Es probable. Toda mi vida fui un hombre de izquierda; tampoco hice del teatro una bandera política; el propio repertorio. Un poco fui uno—porque no soy yo solo, somos unos cuantos—de gente de teatro, al principio éramos menos, después fuimos muchos más, ubicados en la izquierda. Te cuento una cosa ahora de cuando estábamos en las elecciones anteriores, durante el año electoral. Me llama Tabaré Vázquez, que es candidato de la izquierda ahora y es muy probable que gane. Yo vengo acompañando eso desde hace décadas. Me llamó y me dijo: "Mirá, Rubén, vamos a hacer una comisión de cultura, para que toda la cultura vote al Frente Amplio". Y yo le dije: "No hay que hacer nada, la cultura vota toda al Frente Amplio, es difícil que haya en teatro, en pintura o en literatura, alguien que vote al Partido Colorado". El problema es qué cultura hacen o van a hacer. Una cosa es el voto; nos votan todos, pero hacen después 'alcazáme la polvera'. Yo siento que he sido un poco un director de la izquierda, entre muchos y hay mucha gente que vota a la izquierda. Hoy estaba recordando y lo voy a escribir. Sabés que murió Antonio Gádez; y Gádez tiene una anécdota que es brutal. Una vieja media aristócrata se lo encuentra en un comercio o algo así y le dice: "Así que Ud. es el bailarín comunista". Y Gádez le dice: "No, señora, yo soy un comunista que baila". (*Risas.*) Es muy buena la distinción.

Gustavo: *Cuando está dirigiendo, ¿el perfil del espectador o incluso el fantasma del espectador, se le presenta al momento de la toma de decisiones durante la puesta en escena?*

Rubén: No, como que no lo busco en ese momento; yo estoy muy trabado con el actor en escena o la actriz. No me interesa como espectador; pero siempre tengo presente lo que yo llamaría—para no ponerle un nombre ideológico—'la población', la gente. Eso sí, pero no un determinado tipo de espectador.

Gustavo: *En la historia del teatro, en las preceptivas, se dice que el teatro es para entretener, iluminar, deleitar, alienar, divertir, etc. Tengo una colección de estas palabras. ¿Qué le interesa más a Ud. con su teatro?*

Rubén: Lo peor es ir al teatro a pasar el rato. He aspirado siempre a que la gente salga un poco distinta de cómo entra. Siempre he evitado dar recetas o discursos de ningún tipo, filosóficas o lo que sea. Creo que mis dos vocaciones se juntan, la de educador y la del teatrista. No para darles clase, pero sí para tener una vocación organizadora. Me siento alentado por eso, como me siento en una clase frente a un trabajo que los muchachos están haciendo o con un público. Reír, yo bendigo la risa, cuando la risa es fruto de la inteligencia y no de la estupidez del espectador. No convocar al estúpido que tenemos adentro.

Gustavo: *Cuando ha montado un espectáculo para un cierto tipo de lugar, un cierto tipo de teatro, y luego ha tenido que salir a provincia o a un festival, ¿ha tenido exigencias máximas o mínimas? Es decir, ¿exige que se reproduzca tal cual o bien llega y lo adapta a lo que hay?*

Rubén: No he tenido choques.Hay choques, sobre todo tecnológicos, porque nosotros veníamos muy atrasados. De repente, salir como nos pasó antes de ir al exilio, salir de gira en momentos difíciles acá, cuando ya se venía gestando la cosa—creo que ya se había dado el golpe militar. Debíamos todavía parte del local de El Galpón—hace tiempo que ya no estoy en El Galpón, pero pasé gran parte allí. Fuimos invitados y nos encontramos con un desarrollo tecnológico a favor de la calidad artística del espectáculo, que acá no lo teníamos. Tratamos de ponerlo al servicio. Te bajaban de repente toda una parrilla de luces para que enfocaras, y aquí no la tenías. Teníamos aquí solo tres varas y ahora te decías "qué hago con esto". Y había que tratar de incorporarlo porque era una experiencia. Por lo general, nos sentimos muy cómodos por ahí. Ante experiencias muy distintas. Me acuerdo que llegamos a hacer el *Pluto* de Aristófanes, que yo hice la puesta acá, pero después la repuse en el exilio con El Galpón, para indígenas que no hablaban español. Iban traduciéndoles. Uno de ellos que sabía español les iba traduciendo. Hay un pequeño sector de la población mexicana, pequeñísima—porque están muy aislados, incluso aislados geográficamente—que todavía no habla español. Y eso era apasionante, especialmente la lucidez con que iban entendiendo y cómo la asimilaban

a su realidad. El primitivismo de un Aristófanes era asimilado por ellos en forma formidable.

Gustavo: *¿Ha trabajado con productor?*

Rubén: No, casi no. Acá en eso nosotros venimos muy corriendo de atrás. Ahora apareció un poco el productor. Fijáte que el teatro independiente, su 'primer' principio era la independencia del empresario y del Estado. Pero fundamentalmente del empresario, porque siempre fuimos nosotros los que colectivamente fuimos armando todo el paquete. Y en la Comedia a mí me tocó actuar cuando la Comedia estaba dirigida por una Comisión de Teatros, en general integrada por cinco personas—aunque no en su totalidad, al menos tres eran de peso cultural. El Director asistía a las reuniones, discutíamos todo, fue muy colectivo, incluso respecto del soporte material para la puesta.

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

Rubén: Sí, en general sí; la poníamos hasta para darme un ritmo a la preparación. Hemos tenido fechas tanto en el teatro independiente como en la Comedia Nacional.

Gustavo: *¿Va al estreno, se involucra o desaparece?*

Rubén: En general, en el teatro independiente, el día del estreno, el director—que era yo—estaba en la cabina haciendo las luces. En la Comedia, no. Entonces todo ese período de la Comedia fue terrible porque llegué a irme al camarín y escuchar el estreno por radio—hubo una época en que se trasmitía por radio. No bancaba estar en un costado mirando, menos aún estar en la platea. Es duro. Es el momento en que uno siente que ya no sirve sino para corregir.

Gustavo: *Después, cuando la obra ya está estrenada y continúa su ritmo, ¿suele corregir o ajustar?*

Rubén: Hay que ajustar, también incluso para recuperar paradigma, porque también se puede deteriorar. También para mejorar la propuesta: uno descubre con la totalidad y con la reacción del espectador nuevas posibilidades. Yo no he sido, salvo en la Comedia, un director que esté en todas las funciones. A veces hay dos o tres funciones que no voy. En general, lo que hacía Strehler, era tener una medidora de tiempos, tenía

una mujer que desde la cabina medía los tiempos de cada escena. Donde se modificara un poquito el tiempo, iba al ensayo otra vez (*Risas*.)

Gustavo: *¿Cómo llegan a sus manos las obras que usted dirige?*

Rubén: Hay distintas formas. Obras que uno descubre en la literatura o las busca; obras que alcanzan autores. Tuvimos un momento en los años 60, a principios de los 60, que hubo un muy buen nivel autoral. En este momento no estamos viviendo eso; no sé ustedes cómo están en la Argentina en eso.

Gustavo: *Están surgiendo.*

Rubén: La última obra que hice fue de un argentino, *Los lobos*, de Luis Agustoni, excelente texto. Ya debe hacer cuatro años. Fue inmediatamente antes de iniciar la dirección de la Escuela.

Gustavo: *Cuando dirige una obra de un dramaturgo vivo, cercano, ¿le interesa la presencia del dramaturgo en los ensayos?*

Rubén: Sí. No me molesta. Hay directores que prefieren que el dramaturgo no esté. Me he sentido que, en general, me favorece, incluso con sugerencias. O las discuto o le hago caso. Tú me preguntabas si alguna vez había actuado y dirigido y te digo que sí; lo que a mí me parece que no debe hacer el autor es dirigir su propia obra, porque he comprobado que el autor cree que puso en la obra cosas que, en realidad, no puso y, por otra parte, puso cosas que no sabe que puso. Tienen que venir otros ojos a leerla, por lo menos para un estreno, porque es el paso de la obra hacia su existencia real, dejando el mundo de la literatura. Una nueva cabeza me parece que le hace bien a la obra.

Gustavo: *Cuando ha trabajado con obras que estaban escritas originalmente en otra lengua, ¿el tema de la traducción le preocupó mucho?*

Rubén: Sí, me preocupa. Hay idiomas que yo no manejo. Por mi generación, el idioma que te enseñaban era el francés. Yo he hecho la traducción de todas las obras francesas que he montado, Moliere, por ejemplo, salvo algunas excepciones. Pero en las otras hay que recurrir a traductores. En general, trato de recurrir a traductores que la traduzcan 'para' esta puesta, si puedo. No los libros. Porque a veces son traductores que son traductores de literatura, pero no traductores para

puesta, que requiere una traducción especial. En ese sentido me he sentido muy cómodo con Brecht, con los Brecht que hice, porque aquí en Uruguay hay una traductora formidable, Mercedes Rey, que prácticamente es la traductora de todos los Brecht que hice, aunque no son tantos.

Gustavo: *¿Qué tipo de trabajo hace antes de iniciar los ensayos?*

Rubén: Mucha mesa, porque es el momento en que acercamos la cabeza del actor a la nuestra y viceversa. El tiempo que se pierde allí se gana después en la comprensión, en los significados que hay que exponer. Yo no me apuro nunca por 'parar' la cosa. Hay bastante para indagar. Además, le doy importancia al decir—no el decir a la española—pero el decir es un gran capítulo de la existencia del personaje. Entonces allí se trabaja mucho todo eso; la comprensión intelectual, que a uno le lleva su tiempo también y que sigue después durante toda la preparación de la obra, pero que hay que echar un piso sobre el cual caminar.

Gustavo: *¿Y después se trabaja con improvisación?*

Rubén: Depende. A veces improvisamos. Yo no soy muy propenso al desenfreno de la improvisación, porque la improvisación es un piso de la sensibilidad, pero la sensibilidad no es arte por sí. Tiene que venir toda la construcción a la cual tiene que servir la sensibilidad. A veces uno tiene actores que improvisan una maravilla y después, cuando tienen que ajustarse al texto, no pasa nada. Hay que tener cuidado en esta frontera. Se los digo aquí en la Escuela a los chiquilines. Otra vez aquello de Armado Discépolo con el actor, ese "yo lo siento".

Gustavo: *Yo tengo una anécdota al respecto. Cuando estábamos en plena dictadura, con tan pocas opciones culturales, yo coordinaba talleres de poesía y narrativa en el Instituto IFT de Buenos Aires. Especialmente en el taller de poesía, los talleristas siempre planteaban, como una defensa, ese "yo lo siento". Era muy difícil hacerles entender que lo que sentían podía ser muy valioso, para ellos, para su familia, sus amigos, pero que la poesía pasaba por otro lado, que la poesía era un fenómeno de lenguaje muy complejo y que lo que se sentía no bastaba. A la gente le molestaba mucho lo que yo decía cuando leía sus poemas, era como algo muy brutal,*

se sentían maltratados. Algunos entendían, pero algunos se iban y no regresaban jamás. Ni hablarle de otras anécdotas similares que tengo con actores, cuando yo dirigía en Tucumán.

Rubén: No se trata de ser desagradable ni milico del arte. Pero lo peor es la demagogia. Y acá la estamos sufriendo. Acá hay toda una movida joven organizada por la Intendencia. Ya lo tengo hablado con la gente de pintura de la Intendencia. Les dan premios a los muchachos y son chiquilines que están empezando, hay que tener ojo con eso.

Gustavo: *¿Cómo selecciona el elenco?*

Rubén: Intuición, arriesgando generosidades, sabiendo que uno está administrando una carrera, sobre todo cuando trabaja con un equipo permanente, que es el modo con el que yo trabajé toda mi vida, por eso me cuesta en este momento dirigir, juntar actores. Una propuesta artística no es coyuntural, es el fruto de todo un objetivo grande, ir alcanzándolo entre todos, por eso estar solo me cuesta mucho. Pero en general la intuición. A veces preguntan: "¿cómo 'le diste a' o cómo 'elegiste a tal actor'?" Una cosa es 'cómo le diste' si el resultado es malo. Uno tiene que aspirar a que el resultado sea bueno, cómo se hace el proceso para el desarrollo ése. Es lindo ver eso.

Gustavo: *La relación con los actores, ¿es igual o diferente a la relación con las actrices? ¿Siente mayor afinidad con unos o con otras?*

Rubén: Tiene una diferencia. Casi todos mis amores fueron mujeres de teatro, porque yo creo que es el momento de enamorarse, cosa que no me pasa con los hombres. (*Risas.*) Nunca sentí algo así como diferencias en la relación de trabajo. Tiene que ser una buena relación humana, adecuada al ritmo del desarrollo del que está en la inmediata responsabilidad sin perder el objetivo. Salvo ese matiz que te digo, que forma parte de la vida, no veo diferencias. No creas que me enamoro en cada puesta. Lo que pasa es cuando miro para atrás y miro mi vida afectiva, veo que he tenido estas historias amorosas, ya que el ensayo es una instancia también humanamente propensa, donde la gente está entregando lo mejor.

Gustavo: *¿Qué cualidad tienen que tener los actores para que usted pueda trabajar con ellos? Dicho de otra forma: ¿Qué cualidad tienen que tener sin la cual usted no podría trabajar con ellos?*

Rubén: Sí, te entiendo; hay una cardinal, que es la generosidad con el otro. Aquel actor que crea que él hace el papel a partir de él y nada más, está borracho. Tú cambias un actor—por enfermedad o lo que sea—en el transcurso de un espectáculo y todos los papeles se sienten conmovidos. Los personajes, la relación frente a la propuesta, a los estímulos, cambian. Por lo tanto los actores tienen que ser conscientes de que todos contribuyen al trabajo de todos, más allá de que haya una responsabilidad que es la de uno. La cautela, el saber esperar al compañero—porque no todos tienen los mismos ritmos—todo eso me parece cardinal. Yo lo pongo en el eje de la ética de la profesión.

Gustavo: *¿Ha trabajado con la metodología de la creación colectiva?*

Rubén: Nunca.

Gustavo: *¿Ud. siempre ha trabajado con el formato a la italiana, de tipo frontal, o le ha interesado experimentar con el espacio y la distribución de los espectadores?*

Rubén: En el Uruguay predominan los teatros a la italiana, incluso los teatros que construimos en la época de construir teatro en los 50, fueron en general frontales, hasta que apareció en 1954 el Teatro Circular que planteó el espacio circular teatral. Yo hice varias puestas en los dos espacios. Creo que hay textos que se adecuan más a uno que a otro. Yo me he sentido muy cómodo haciendo los textos que hice en circular, pero no todos los textos los veo funcionando en esa forma. Sí los veo funcionando a aquellos textos en los cuales es imprescindible la proximidad entre el espectador y el actor, textos más stanislavskianos; con ese tipo de camino de interpretación uno se siente muy cómodo en el circular, pero no precisamente tan cómodo en los teatros frontales, especialmente grandes.

Gustavo: *¿Qué rol tiene la disciplina durante el proceso de producción de un espectáculo?*

Rubén: Extraordinaria. Es el otro eje ético; no es la disciplina militar, pero es el respeto al otro. Había una cosa que decía Margarita Xirgu—que cuando vine de director a esta Escuela lo pegué como un cartel en la bedelía: "sólo se falta con certificado de defunción". (*Risas.*) Y tiene razón, porque la ausencia genera la imposibilidad del trabajo; faltar es una falta de respeto. Esto no significa que la gente no se pueda enfermar o que le puedan pasar cosas, como morirse un pariente, son cosas humanas. Pero a veces hay mucha trivialidad.

Gustavo: *Yo dirijo un grupo estudiantil en Pasadena, invitado por una colega. Los estudiantes no son actores ni estudian teatro. Se abre la inscripción y el que quiere viene. Luego los entreno y vamos trabajando un espectáculo. Hacemos espectáculos en castellano y hasta ahora nos ha ido muy bien. Pero el primer día les digo: "si Uds. creen que la abuela está muy delicada, si el novio o la novia van a venir de México, si hay la posibilidad de un embarazo, etc., entonces es mejor que lo dejen para el año que viene, porque en el teatro, si no estamos todos, no se puede avanzar y, para el estudiante que no falta, la ausencia de uno es una falta de respeto". Son chicos de muy escasos recursos, de familias de inmigrantes muy pobres, que trabajan todo el día y estudian, y para mí ésa es una razón más para defender los derechos del grupo. Porque hay gente muy cumplidora.*

Rubén: Eso está muy deteriorado acá, está muy bravo.

Gustavo: *La última variable que no consideré—siempre hay un margen para sorprenderse—fue que un día, ya a una semana del estreno de* El gigante Amapolas *de Alberdi—una adaptación que hicimos cuando Bush declaró la guerra y parecía como una obra escrita esa mañana—una actriz me preguntó a qué hora iba a ser el estreno y qué día, algo que, por otra parte, ya todos sabían con meses de anticipación. Cuando le recordé que era un viernes a las 8 de la noche, me dijo que no podía actuar porque su religión no se lo permitía. Entonces le dije que muchas gracias y que inmediatamente quedaba afuera.*

Rubén: ¿Y qué religión era?

Gustavo: *No sé, la verdad ni le pregunté; inmediatamente me puse a ver qué solución le iba a dar a la obra, a una semana del estreno, especialmente para salvar la integridad del colectivo. El año próximo incluiré la religión en mi lista de posibles eventos sorpresivos.*

Rubén: Esta generación, los veteranos, mis padres teatrales, eran como locos. Estábamos haciendo una temporada del *Galileo* en el Parque Rivera, al aire libre, en verano, y murió la madre de Candeau. Era un sábado, se llenaba, era una locura. Yo me dije "no va a haber función". El entierro era a las cuatro o cinco de la tarde. Le dije: "Alberto, hoy no va la obra". Me dice: "¿Cómo que no va?" Le pregunto: "¿Cómo estás vos?" Y él me dice: "Estoy como el culo, pero la obra tiene que ir". Y se hizo. Yo me senté en la platea, a un costado, me puse a mirar, y él la hizo como todos los días.Hoy en día eso no pasa. Es una cosa que se ha venido deteriorando. Tendríamos que recuperarlo y habrá que ver con qué fundamento.

Gustavo: *Quisiera pedirle su opinión, ya no sobre los espectáculos que Ud. montó, sino sobre el teatro uruguayo en estos momentos. ¿Cree Ud. que hoy, en la formación de elencos o repertorios, hay discriminación política, social, sexual, racial, religiosa, etc.?*

Rubén: Estamos viviendo un momento que para mí no es bueno. El teatro acá tenía dos grandes pilares. Cuando te hablé de los fines del 40, 50 y 60 hasta la dictadura, el teatro tenía dos pilares: la Comedia Nacional y los teatros independientes. Prácticamente la Comedia Nacional era el teatro profesional que había. Nosotros éramos los amateurs, llamémosle así, aunque no nos considerábamos amateur, en la medida en que teníamos el ritmo de un teatro profesional, con ensayos y espectáculos; íbamos desarrollando una profesión. Hay un tema teórico en el fondo: en esta época—cosa que no ha ocurrido en épocas anteriores de la historia—el arte, que es un bien de uso, se ha convertido en un bien de cambio, se cambia por dinero. Cuando el Papa llama a Miguel Ángel para que pinte la Capilla Sixtina, no está pensando que va a vender la Capilla Sixtina. Está pensando que hay que pintar una cosa para la humanidad, para que la gente se meta ahí adentro y le pase lo que le pasa a todos, aunque no creamos en dios. Estamos viviendo en una etapa histórica en que el bien de uso se convierte en bien de cambio. Esto lleva al arte a distorsionar su propia ontología. El cuadro no cambia, pero cambia de función, cambia ontológicamente. Yo siempre

pongo el ejemplo de qué le pasaría a Van Gogh si se enterara, muerto de hambre y de locura, que *Los Girasoles* valen sesenta millones de dólares y están encerrados como tal en una caja de un banco de Tokio. No entendería nada. ¿Cómo nosotros logramos darle de nuevo la ontología propia de un arte, que no es convertible en dinero? Tratamos de hacer esto con el teatro independiente, tanto que los instrumentos, los teatros, los equipamientos, los edificios, las cosas, nos los iba dando la población en la medida en que nos veía como expresión de ella. Tal expresión de ella que una obra, por ejemplo—yo hice *La resistible ascensión de Arturo Ui* en el año 72, un año antes de la dictadura—duró un año y medio en cartel. La gente, que pagaba una cuota mensual para sostener el teatro, que eran socios de El Galpón, no venía, golpeaba y decía "ésta ya la vi, cambiáme de obra". Seguía pagando porque entendía que la obra era importante, que cuanta más gente la viera, era mejor. Hoy hemos pasado a otro terreno. Hoy tenemos el socio consumidor, no el socio—como le llamo yo—cómplice de la propuesta, de la producción. Esto ha distorsionado esencialmente el fenómeno teatral. Montevideo tiene más espectáculos que, de repente, París o Londres, pero a los que no va nadie. Porque no podés inventar a los espectadores. Nosotros tenemos un millón y medio de habitantes. Si tú agarrás el diario de fin de semana, hay cuarenta espectáculos teatrales en el fin de semana y no hay público para eso. Por supuesto que hay espectáculos a los que va más gente, más prestigiosos. Se han debilitado los equipos al grado de que tú, hoy, en el teatro independiente—lo que se llamaba el teatro independiente—no podés hacer *La resistible ascensión de Arturo Ui* o *Fuenteovejuna*, porque no tenés elenco para eso. Entonces todas las obras tienen cinco, seis, cuatro, tres actores. Los equipos se han desfibrado. Si hoy querés hacerlo, no podés. De El Galpón me fui hace catorce años, cuando empezó todo esto del teatro consumo. Me vinieron a ver el año pasado para que yo dirigiera el *Galileo*, y lo están haciendo. Además de que estoy dolorido, herido, lastimado, no estoy enojado, pero me cuesta volver a un lugar donde los grandes actores que teníamos no están. Entonces, ¿con qué actores hacés *Galileo*? El *Galileo* es una obra que tiene cuatro

horas de duración, pero la versión que hace en este momento El Galpón dura dos. Es decir, está adecuada al ritmo del consumo y a la debilidad de los equipos. Esto es el temazo que tenemos en el teatro uruguayo en este momento. Con un teatro además que, al no entrar en la televisión, hace una cosa desesperada por existir en la población, y por estos caminos no lo va a lograr. Vienen además los ingredientes, los paradigmas de la época actual—yo tengo una hijita, tengo varios hijos, pero la más chica tiene 11, y el otro día me dice: "Papá, ¿por qué no nos vamos para la Argentina?" "¿Adónde a la Argentina", le pregunto. "A Buenos Aires", me dice. "¿Y por qué te querés ir?" "Y porque acá es imposible ser famoso". Y es la hija mía, no es la hija de un empresario. También los paradigmas que están circulando en la nueva generación tienen estas cosas. Aquí la Escuela tiene ciento y pico de alumnos y yo les hago la pregunta sobre qué otra cosa están estudiando y me miran con sorpresa. Y les hago la pregunta, porque del teatro no van a vivir. Entonces quedan presos de esa situación y hacen el teatro que les da pa'l ómnibus, pero no para muchas cosas más.

Gustavo: *Claro, pero también lo hacen como una especie de pasaje hacia algo que nunca van a lograr; quiero decir, ellos piensan "estoy haciendo esto porque soy actor, pero en realidad lo que yo quisiera es ser famoso" (como actor o como cualquier otra cosa). No hay ya esa idea de estudiar teatro por un compromiso con el teatro o con el arte en general.*

Rubén: En este país yo camino por la calle. A esta altura, yo tengo casi 60 años de teatro. Camino por la calle y a mí no me mira nadie. No digo yo, que soy un director. Pienso en Estela Medina, una figura, un bicho impresionante, un monstruo del teatro, que va a España y mata; camina por 18 de Julio y no la conoce nadie, a diferencia de caminar por la Calle Corrientes de allá. Y tiene razón la nena. Así fue acá, es así, porque el teatro ocupa ese lugar; el teatro como fuente de fama también ocupa ese lugar, la gente de repente te conoce pero tiene el pudor. Es otro mundo.

Gustavo: *¿Ha trabajado con asistente de dirección?*

Rubén: Sí.

Gustavo: *¿Qué funciones le ha asignado?*

Rubén: Distintas según quién es el asistente de dirección, según sus características, sus capacidades y la necesidad del trabajo. Confío bastante; si lo elijo para que me ayude, quiero que se sienta ayudando realmente. No siempre he trabajado con ayudante, pero en algunos casos, me sirve de vínculo con los técnicos, por lo tanto de repente es una figura más técnica que actora; un hombre o una mujer que se mueve mejor en el plano técnico o bien cómo va la marcha de la puesta para llegar a los tiempos.

Gustavo: *Los denominados 'técnicos' (vestuarista, iluminador, etc.), ¿en qué momento del proceso entran?*

Rubén: Al principio. Para mí entran al principio; además, es importante que los frutos del trabajo vayan apareciendo con mucho tiempo, de manera que el actor sepa a qué atenerse. No podemos hacer lo que hacía Brecht, que cuando paraba la obra ya estaban vestidos. Lo cual tampoco me convence demasiado, porque también hay un tiempo para madurar por parte del actor, por parte del vestuarista, etc. Pero no eso de que la ropa aparezca recién en el ensayo general y descubrir que el espacio es otro o que la ropa es un aparataje. Buscar los tiempos de asimilación de lo técnico, que se produzca bien la confluencia de técnico y actor.

Gustavo: *La promoción de la obra, ¿le ha interesado, se ha involucrado?*

Rubén: No, en general yo soy de otra época. Para nosotros fue una conquista abrir una sala en 18 de Julio. En Montevideo, en 18 de Julio la gente pasea; 18 de Julio era—ya creo que está perdiendo bastante—un poco el lugar de ir a hacer las compras, entonces un poco la promoción estaba vinculada a ese ámbito: la cartelera en 18, tener la imagen en 18. Pero ahí fuimos rezagados, hicimos lo que pudimos. Desde hacer la campaña de la botella, cuando empezamos a construir los pequeños teatros, que la gente nos daba las botellas vacías para venderlas y recaudar así el dinero para ir invirtiendo. Luego vinieron la campaña del bronce o las rifas del auto. Con eso fuimos creciendo de a poco y construyendo los teatros. Uds. viven en una ciudad y un país de locura;

nosotros nos manejamos, en cambio, con el boca a boca, que funciona mucho.

Gustavo: *La crítica periodística acá en Uruguay—ahora ya no incluyo la crítica académica en esta pregunta porque parece que nadie la ejerce—¿cómo funciona?*

Rubén: En otros tiempos también había académicos de peso, que a la vez eran críticos, o algún hombre de teatro—digo 'hombre' porque mujer no había en ese momento—que a la vez era crítico. Esto se ha deteriorado mucho. Tuvimos grandes escritores de los pesados que hacían la crítica a fines de los 50 y 60. Te hablo de Benedetti mismo, que hacía crítica de teatro; Rodríguez Monegal, que termina siendo profesor en Estados Unidos—no se dónde—que era profesor de literatura; Ángel Rama, Alejandro Peñasco, tipos que uno estaba esperando que saliera el diario para aprender.

Gustavo: *¿Y eso impactaba la puesta?*

Rubén: Sí, incidía mucho, te daba seguridades, generaba conciencia de los agujeros. Hoy en día está en manos de la política; no quiero decirlo tan duramente, pero hoy está en manos de cualquiera.

Gustavo: *Lo que he visto en estos días en los diarios de aquí son nada más que reseñas.*

Rubén: No hay un estudio, un análisis de la pieza o del texto. Se había empezado por hacer análisis del texto y luego de la puesta, caminos que se habían seguido, tanto plásticos como actorales. Hoy es otra historia, incluso se han descalificado muchos los premios que da la crítica, los que llaman los Florencios acá. Es una vilera.

Gustavo: *Dos preguntas finales. ¿Por qué cree que hay más directores que directoras?*

Rubén: Siempre fue; me parece que hay algo de machismo en el asunto, de toda la impregnación machista que tiene nuestra cultura. Me acuerdo, cuando empezamos a crecer los directores de aquella etapa, que había una sola directora—Laura Escalante, que murió el año pasado; era profesora de literatura, mujer del teatro, creo que no había actuado antes, empezó a dirigir y cuando dirigió ya no actuó (si es que había

actuado antes). Fueron apareciendo algunas. Ahora tenemos—que vos la vas a entrevistar—a Nelly Goitiño, que es una mujer que primero fue actriz, una mujer con un desarrollo cultural fuerte. Fuimos compañeros en Teatro del Pueblo en aquella época en que los dos éramos estudiantes. Después se recibió de abogado y pasó a dirigir con mucha proyección. Es una mujer de peso acá. Probablemente ella y Laura Escalante sean las dos mujeres más emblemáticas, aunque hay mucha gente joven que está apareciendo.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre deseó que le hicieran como director y nunca le hicieron?*

Rubén: No, me parece que no. En general, los reportajes son amplios. No se me ocurre.

Gustavo: *Le agradezco, maestro, muchísimo esta charla en la que he aprendido tanto. Fue un gusto conocerlo.*

Gustavo Geirola

ENTREVISTA A JORGE DENEVI

Realizada en el Crystal Palace Hotel, Montevideo, el 23 de julio de 2004, de 11 a 12:30.

Director de teatro y televisión de amplia trayectoria en su país y en el exterior. Ha dirigido innumerables obras de teatro de autores clásicos y contemporáneos, tanto de su país como de la literatura dramática universal. Ha destacado en todos los géneros, pero se lo considera uno de los directores de comedia más respetados del Río de la Plata. La crítica nacional e internacional lo ha reconocido con muchos premios. Sus puestas en escena han sido vistas y disfrutadas en muchos festivales internacionales, como el Festival de Teatro Hispano organizado por el Teatro de la Luna en Washington D.C.

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

Jorge: A través del cine porque yo nací en el año 1944; vivía en un barrio donde no había cine cerca y me mudé a un barrio obrero con mi familia—que tenía muchos problemas económicos—un barrio llamado Reducto. Al lado de donde yo fui a vivir con mi familia había un cine. Yo tenía—recuerdo—6 años y estaba tan cerca el cine, a tres casas de por medio, que un día les dije a mis padres si me dejaban ir solo al cine, y ahí descubrí un mundo que me hipnotizó en forma absoluta. Allí me di cuenta que yo prefería la realidad que yo vivía los fines de semana—sábados y domingos, toda la tarde—que la que vivía diariamente en mi casa o en mi vida, que prefería el cine a la vida. Empecé a tener esa imagen, al punto obsesivo que llegué a ir los domingos a la mañana que había cine para niños, toda la tarde, las cuatro películas, y a la noche con mis padres que iban a ver a otro cine otras dos películas. Me di cuenta que yo quería hacer eso; probablemente, si uno hace un estudio psicológico, pensará que lo que yo quería era introducirme en una realidad imaginaria o una realidad artificial. Eso no lo sé, yo no lo voy a analizar. Sí sé que quise hacer eso. Pero en Uruguay no se hacía cine. Así seguí muchos años, casi toda mi vida, hasta los veinte años, viví inmerso y pendiente de esa realidad ficticia que me proporcionaba el cine y, particularmente, el cine de Hollywood, que era lo que venía más

fuertemente al Uruguay. Recuerdo que, pasada la adolescencia, fui a ver una película de Leopoldo Torre Nilson que se llamaba *La mano en la trampa*, en un cine cerquita de acá, en el Trocadero, en 18 de Julio y Yaguarón, y me dije "yo quiero hacer eso, yo quiero contar historias como las que cuenta este tipo". Pero no tenía chances: el cine no es como ahora que hay un desarrollo a través del video o hay una escuela de cine que probablemente la hubiera seguido. Por azar, en el secundario, en el Liceo, donde yo iba, vi anunciado clases de teatro y entré, la verdad no sé ni por qué. Empecé con cierta curiosidad todo esto, pero—a decir verdad—no me atraía demasiado. Pero poco a poco fui como dándome cuenta de que la misma historia que yo podía contar a través de las imágenes, podían resolverse también a través de las imágenes en el teatro, que en el teatro también hay primer plano, que hay planos generales, que hay el mismo tipo de acción, sólo que distinta, y eso lentamente me empezó a fascinar. Me di cuenta que yo quería ser director de cine primero y después director de teatro. Pero tampoco había escuela de director de teatro en Uruguay, por lo tanto me pareció lo más lógico dirigir mi carrera a entrar en una escuela de teatro como actor, porque era la única manera verdadera de acercarme al teatro y a los profesores que yo quería, entre ellos Nelly Goitiño, que es una estupenda maestra y mujer formidable, como mujer y como artista. Y empecé a trabajar como actor; egresé como actor. Había un profesor, Roberto Fontana, que se dio cuenta, a quien le conté de mis inquietudes acerca de la dirección, y él me dio las oportunidades en la Escuela, siendo yo alumno, de ayudar a dirigir a mis compañeros. Entonces él me iba corrigiendo—correcciones que hasta el día de hoy las recuerdo muy vívidamente, porque me marcaron muchísimo. Apenas egresé, poco después empecé a hacer algunas obras—lo que hoy día considero un atrevimiento absoluto. A los 24 años dirigí mi primera obra—tengo ahora 60—y cómo pude hacerlo, no lo sé, pero lo hice. Después de más o menos diez años de dirigir teatro, me di cuenta de qué era dirigir teatro, pero aproximadamente diez años después o por lo menos quince.

Gustavo: *¿Recuerdas cuál fue esa primera obra y qué objetivos te habías planteado?*

Jorge: Sí, mi primera obra era de un autor uruguayo que se llama Víctor Manuel Leites. Era mi primera obra como director y para él también—que después fue y es un autor muy importante, ha estrenado estupendas obras. Era mi primera obra y la primera obra de él, que llamaba *Informe para distraídos*; era un espectáculo hecho con gente recién egresada de la Escuela de Arte Dramático. Recuerdo que hubo dos descubrimientos que hice en esa obra. Creo que la historia de uno dirigiendo es una historia de descubrimientos y hubo dos descubrimientos en esa obra que me marcaron muchísimo en cuanto a la puesta de escena: era un individuo al cual su mundo se le cambiaba en forma absoluta, o sea empezaba la obra pensando de una manera y terminaba pensando de otra manera. Se iba dando cuenta de la realidad uruguaya. Hasta me avergüenza un poco decirlo, pero era muy simple llegar a una conclusión. Entonces yo, a la casa de ese tipo, a medida que la obra transcurría, la fui cambiando de ángulo hasta terminar completamente de espaldas. Es muy simple el ejemplo, pero para los demás puede ser simple, para mí fue un descubrimiento importante en el sentido de que yo sabía que jugando con el movimiento y el espacio yo podía dar conceptos. Y hasta ese momento, si bien los podía ver, no los podía experimentar, no los hacía yo. Cuando me di cuenta cuán libre puede ser el trabajo de un director al hacer eso y daba vuelta todo el tiempo el living, que nunca quedaba quieto, ése fue un descubrimiento que hasta el día de hoy lo pienso cuando tengo que hacer una puesta en escena; digo "hay que dar vuelta el espacio; dar vuelta al espacio es tener conceptos muy libres acerca de lo que uno quiere hacer". Y hubo un descubrimiento técnico también que hice con luz y sonido, que le gustó mucho más a la gente que todo lo demás, porque la gente en general es propensa a los efectos especiales. Recuerdo que hacía con encendidos y apagados todo el tiempo—algo que no me dejó demasiado orgulloso ni me descubrió nada, pero me di cuenta que podía gustar, que podía gustarle yo, a la gente, yo como individuo de puesta en escena. Ésa fue

mi primera obra y me marcó mucho, porque me di cuenta que podía hacerlo, que podía llevarlo a cabo, que podía dominar todos los sentidos del espectáculo, que podía dominar las luces, el sonido, que podía dominar los actores, los vestuaristas, todo eso que es muy complejo en todas partes del mundo, pero en Uruguay ya se convierte en algo realmente difícil de dominar.

Gustavo: *Y con toda la trayectoria posterior, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Jorge: Fue cambiando con el paso de los años. Hace muchos, muchos años, yo escuché una charla de quien estuve muy cerca observándolo, nunca cerca trabajando con él, sólo observándolo, nada más. Me refiero a Atahualpa del Cioppo. Dijo una frase que me quedó sonando mucho tiempo en la cabeza y que nunca la entendí hasta hace muy poco tiempo cuando—creo yo, para mí—que me recibí de director. Él dijo: "las obras se dirigen solas". Nunca entendí qué quería decir, hasta que entendí. El director tiene que formar un campo mágico y magnético, tiene que formar psicológicamente una familia, una estructura psicológica y ése es un trabajo muy fuerte, muy difícil que parte de antes de elegir al elenco. Yo pienso días y días y días en cada actor que voy a emplear, que voy a invitar a trabajar. Cuando uno forma ese campo energético-magnético, las obras se dirigen solas. La intervención del director tiene que ser lo mínimo posible. Si se forma eso y uno lo logra, entonces está bien. Una vez leí una cosa de Ingman Bergman que decía una cosa bastante parecida a lo de Atahualpa, aunque la vi mucho después; decía: "uno en el escenario tiene que encontrar un espacio físico para cada obra, distinto". Cuando encuentra ese espacio físico sobre las tablas, en escena—que puede ser un cuadrado, un círculo pequeño o un círculo grande, no se sabe, según la obra—entonces está todo bien. Es un poco lo mismo. Esa energía es la que lleva a la obra y la obra entonces se dirige sola.

Gustavo: *¿Crees hoy que tienes un estilo o marca personal?*

Jorge: No podría decirlo. He dirigido obras muy diferentes. Hay amigos que me dicen que yo me especializo en el trabajo sobre el actor;

no lo sé. Debe ser cierto dado que es mi obsesión encontrar la verdad en la interpretación. He leído, he visto, he investigado, he asistido a cursos, he pensado; mi hobby es investigar en mi cabeza acerca del rol del actor y la sinceridad en el trabajo del actor y trato de evitar—quiero resaltar esta palabra "trato" de evitar—la falsedad en escena. No siempre se logra y un director no es un mago. Si hay un estilo, mi estilo sería tratar de que los actores den la absoluta verdad. Ahora esto que yo te estoy diciendo te lo va a decir cualquier director; es casi como un axioma. Todos van a decir exactamente lo mismo. Lo mío es una obsesión personal; entonces evito todo el tiempo y trato de que no se produzca ningún efecto, trato de que el actor sea absolutamente sincero, trato de que sea verdadero y, cuando lo logro y yo me siento conforme, estoy feliz. Ése seria mi único estilo. He dirigido obras diversas y no es tan fácil poder elegir; hoy en día yo tengo la suerte de poder elegir lo que quiero hacer, pero aun pudiendo elegir lo que quiero hacer, no siempre puedo.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál ha sido tu mejor puesta, no por el éxito de público, sino porque se te plantearon grandes desafíos y sentiste que los habías sabido enfrentar y resolver?*

Jorge: Sin duda, no tengo la menor duda al respecto, fue una obra que no tuvo ningún premio y no tuvo ni siquiera éxito de público, ni siquiera éxito de crítica, salvo algunas, esporádicas. Pero no tengo la menor duda, incluso porque ha perdurado en el tiempo, en el recuerdo de la gente. Porque hice todo lo que yo creía acerca de lo que es este sentido y es una obra de un catalán, Sergi Belbel, que se llama *Caricias*, donde pude emplear todas las técnicas con absoluta libertad, que yo consideraba o considero se deben hacer. Incluso, como era un reparto numeroso, yo hice como un recuento de mi vida artística, donde empleé todos los actores, toda gente que tuvo que ver con mi vida artística—desde el primer tipo que me dio el primer papel cuando yo tenía 15 años, y que hacía 36 años que no actuaba ni dirigía y estaba alejado del teatro, pero que yo reincorporé en esa obra, hasta lo último que es mi esposa actual, con quien me había casado hacía muy poco tiempo. Hice todo

como una especie de rama que iba de hoja en hoja, digamos, hasta conformar lo que era para mí una visión de la vida. Pero esa visión de la vida también tenía que ver también con una visión del arte. Por eso yo considero que ésa es mi puesta más lograda, porque lo que uno se fija como sentido del éxito o como meta, es lo que uno tiene adentro, no lo que le dicen los demás. Obviamente nos gusta recibir premios, nos gusta que nos halaguen, pero las metas se la pone uno.

Gustavo: *Dentro de la misma perspectiva, ¿cuál fue tu peor puesta, no por el éxito o fracaso de público, aunque haya estado cinco años en cartel, sino que vos sentiste que no llegaste a redondear el proyecto?*

Jorge: Muchísimas, esas son demasiadas, porque yo pienso que uno tiene más fracasos que éxitos o, por lo menos, yo he tenido más fracasos que éxitos. A través de las alrededor de cien obras que he puesto en escena, debe haber por lo menos setenta de desecho.

Gustavo: *¿Qué género es el que más te interesa o con el que tienes más afinidad: la comedia, la tragedia?*

Jorge: La comedia sin duda. Mi autor favorito es Sir Alan Ayckbourn. Acaba de bajar una obra con un éxito bestial de público en la Comedia Nacional, *Las cosas que hacemos por amor*, de Alan Ayckbourn, que estuvo desde enero y bajó ahora con las salas agotadas por temas de elenco y de sala, porque la Comedia Nacional también tiene que cumplir con determinadas cosas. Iba gente todos los días, la vieron 15 mil espectadores, era algo fantástico. Alan Ayckbourn es un autor de comedia con una apariencia muy sencilla; es lo que me gusta, una apariencia muy leve, que parece una simple comedia y por abajo es un autor que pasa unos mensajes durísimos acerca del ser humano, la relación de pareja. Es el autor, sin duda, que más me fascina; estoy permanentemente leyendo las obras de él y tratando de hacerlas. Yo le hice cinco obras y estoy estudiando una sexta, que probablemente la haga. Es el autor con el cual yo me identifico como lenguaje, como forma; es gente hablando, es gente tomando el té, emborrachándose o traicionándose; no hay demasiadas novedades estilísticas pero para mí sí las hay, hay que saber reconocerlas.

Gustavo: *¿Qué arte crees que más ha influenciado en tu trabajo: la pintura, la música, la arquitectura, etc.?*

Jorge: El cine y, lamento decirlo, en cuanto a mi formación, soy bastante ignorante en cuanto a la mayoría de las artes; lamento mucho no haber podido acceder—o tal vez fue mi pereza intelectual o sensible—a todo el tema pictórico. Música escucho mucho, pero la escucho parcialmente; leo caóticamente, aunque leo muchísimo. Mi formación es muy mala en todo lo que es las otras artes. Sé que fue mala y yo cuando dirijo tengo que tener apoyaturas importantes y sé que mi grave carencia está allí. Tengo que tener apoyaturas importantes en la música, en lo que es toda la parte plástica. Sé lo que quiero, pero también me puede pasar gato por liebre si yo no estoy muy atento; entonces tengo que tener gente al lado que me apoye. Como sé que es mi carencia, yo lo puedo disimular.

Gustavo: *Has nombrado algunos directores a nivel nacional que de alguna manera admiras. ¿Podrías nombrar algunos otros, a nivel internacional o regional latinoamericano que te hayan impactado?*

Jorge: A mí no me gusta viajar; yo no viajo. Viajo obligado. En general prefiero no salir de mi país, si es posible no salir de las cuadras en donde vivo. Estuve mucho tiempo sin vacaciones en el interior para no tener que desplazarme; me siento cómodo en los lugares donde estoy y me gusta establecer una rutina. La información es la que he visto a través de videos o he visto de casualidad en otro país. No he ido a Europa, por ejemplo; no he ido a Estados Unidos, no he visto teatro en Nueva York y no tengo interés en ir a verlo, sinceramente. Me dicen: "tenés que ir a Nueva York" y yo no veo por qué. ¿Cuál es el motivo? Me dicen la misma estupidez, que es casi una estupidez de guía turístico: "tenés que ir a ver *El fantasma de la ópera*". ¡Qué mierda! ¡Es lo último que vería en mi vida! (*Risas.*) "Tenés que ver las grandes comedias musicales". No veo el sentido. No es lo que vería. Roberto Suárez, uno de nuestros directores jóvenes, estuvo becado en Francia y lo único que hizo—a mí me parece genial el tipo—fue ir con putas y emborracharse todas las noches. Nunca fue a ver a la Moushkine ni le interesó; es el

tipo más genial que hay en idea teatral en Uruguay. No es necesario ver cosas. No obstante, no soy tan tonto; he visto y me informo bastante bien; sé acerca de mucha gente, de muchas cosas y he visto muy buenos espectáculos, los que han llegado a mis manos. Es bueno decir que Fellini en su vida vio sólo veinte películas.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre te ha interesado dirigir y por diferentes motivos nunca pudiste?*

Jorge: *Macbeth* es la obra que me obsesiona desde hace muchos años; la tengo absolutamente presente todo el tiempo y la he estado trabajando en mi cabeza todo el tiempo y algún día la voy a hacer.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

Jorge: Sí.

Gustavo: *¿Has montado alguna obra tuya?*

Jorge: Sí, con pésimos resultados.

Gustavo: *¿Dirigiéndola?*

Jorge: Sí. Nunca más lo hago. Dirigí una mía y después esa misma obra se dio en otra versión, muchísimo mejor a la que yo hice; era una obra sobre Oscar Wilde que se llama *La última noche de Sebastián Melmoth*, que es un monólogo de Oscar Wilde apenas salió de la prisión y se fue al sur de Francia, un pequeño pueblito. Vivió allí unos meses y allí tomó una decisión: volver a verse con Lord Alfred Douglas. Wilde se puso el nombre de Sebastián Melmoth cuando salió de la cárcel. Vivía con nombre oculto y con su naturaleza oculta. La obra toma, a través de un monólogo que hace aparentemente frente al público, la última noche que se llama Sebastián Melmoth. Y fue lo que sucedió, porque al otro día se fue, se volvió a encontrar con Lord Alfred, después se fue a Paris y murió allí. Tengo otras obras, todas estrenadas. Una que se llama *La muerte de Tarzán*, *Bar de camareras*, una obra de niños que se llama *¿Qué es el teatro, mamá?* Pero no soy un escritor; soy un director que ocasionalmente escribe.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión?*

Jorge: Televisión mucho; es más, viví de la televisión. Hacía un programa humorístico, primero; después hice teleteatros serios. Pero no

me conformaba. En el ciclo que hice te daban para dirigir *La muerte de un viajante*; yo quería hacer una cosa mucho más sencilla, que finalmente logré hacerlo. Quería hacer pequeñas historias; yo no quería hacer gran teatro en televisión, pues me parece que el público no estaba listo—yo pienso mucho en el público. Entonces finalmente escribimos con otro autor pequeñas historias emotivas. A mí me parecen que eran pequeños teleteatros, que reflejaban la realidad uruguaya a través de historias simples y no tan ambiciosas como hacer O'Neil o Arthur Miller, porque el público, creo, que quedaba por fuera.

Gustavo: *¿Hay diferencia entre dirigir televisión y dirigir teatro?*

Jorge: Una de las cosas es el público, a quién va dirigido lo que estás haciendo. Ahí se modifica todo. En teatro vos tenés un público—o tenías, porque creo que a esta altura ya no—que está (o estaba) conforme con ver un teatro de arte. En televisión el público es de dedos rápidos, que cambia, que tenés que atrapar. Hay realidades importantísimas en cuanto a dónde va dirigido lo que estás haciendo. Lo que se hacía en ese ciclo del que te hablé antes era teatro filmado y el teatro filmado era un tedio, con bloques de veinte minutos, era espantoso. Entonces yo procuré romper con eso y hacer eso de lo que te decía hoy. Creo que el receptor es fundamental, el que recibe lo que estás dando.

Gustavo: *El espectador, su función, su perfil, ¿juega un rol importante al momento de la toma de decisiones sobre la puesta en escena de una obra teatral? ¿Tiene peso durante los ensayos?*

Jorge: Cuando voy a elegir la obra. Después no tanto. No es fácil pensar en los comportamientos para ver si llegan o no llegan al espectador. Y como yo me paso obsesionado con los comportamientos, cuando elijo la obra, sé positivamente que si pienso que esa obra no puede o no va a tener éxito de público, no la hago. Este concepto es mío, pero lo encontré hace poco en boca de alguien más ilustre que yo, que era Goethe, que cuando era director del teatro, decía "jamás haría una obra si sé que la obra no va a tener éxito de público". He tenido muchos fracasos de público, pero no lo sabía. O era un iluso pensando

que podía tener éxito. Si sé a priori que la obra no va a tener éxito, no la hago. En esto no tengo duda. Cuando estoy en el proceso, trato de ser fiel a lo que elegí, es decir, al autor, a la obra y a mi concepto sobre la obra, al comportamiento que tiene que tener. De ahí no me baja nadie; vos no podés traicionar un comportamiento para que tenga éxito la obra, como he visto muchas veces; deformar una obra para que sea una comedia, si la obra es una tragedia; no podés intercambiar comedia y eliminar el dolor si en la obra hay dolor. Eso lo tenés que ver antes.

Gustavo: *Cuando has hecho una obra para un determinado espacio, para determinada sala, y luego vas a un festival o sales a provincia, ¿tienes exigencias máximas o mínimas, quiero decir, exiges que se reproduzca tal cual al espacio que la alojó originalmente, o bien llegas y te adaptas a lo que hay?*

Jorge: A festivales normalmente no voy, porque es la tumba del teatro. Los festivales teatrales que he visto, a los que he asistido, son verdaderos mamarrachos teatrales desde que empiezan hasta que terminan. Pero me ha tocado ir a alguno y entonces generalmente soy muy antipático, porque me aíslo, no quiero ver y no quiero estar en contacto tampoco. Anoche estuve en Colonia haciendo una de las obras, no exactamente en Colonia, en Tarariras, que es una pequeña ciudad, chiquitita, como a 20 ó 30 kms de la capital. Allí nos invitaron a ir y el lugar a donde fuimos es un gimnasio, donde hay un escenario y hay dos cuarzos nada más para la iluminación. O tomás eso o te quedás en Montevideo. Nosotros con el espectáculo éste que fuimos anoche, más o menos en un año y medio, ya hicimos cincuenta funciones en el interior; normalmente en lugares absolutamente precarios como es todo el interior del Uruguay, mi exigencia es la de hacerlo lo más dignamente posible. Anoche tuvimos cerca de 500 personas. En esas ciudades pobladas, sin un peso, desérticas a las siete de la tarde, la recepción del público fue de las mejores que yo haya visto, porque aparentemente el público se adapta para saltear ese tema técnico, para ir a la esencia. Yo he llevado otras obras, que son muy fuertes, pero que técnicamente no le podés dar nada y el público las recibe de la misma manera. Eso no quiere decir que si las das en Montevideo o en Buenos Aires te pueda

funcionar, pero sí te funciona la esencia de la obra y eso me complace. Ahora de festivales no te puedo hablar mucho porque, en realidad, ya te digo, trato de no ir.

Gustavo: *¿Has dirigido la misma obra en distintos momentos de tu vida?*

Jorge: Creo que una vez una obra y no lo voy a repetir, porque me aburro. No puedo repetir mis mismas cosas; tengo que ir descubriendo la obra. Si repito, me di cuenta una sola vez que lo hice y me salió muy mal la segunda (la primera me salió muy bien); sucedía que estoy tratando de imitarme en vez de tratar de ir otra vez a las esencias y a la motivación de lo que yo hice. Entonces digo: "¿cómo era aquello que yo hice que me salió tan bien?" y entonces esa es la muerte del teatro. En todo caso, si se me ocurriera y tuviera alguna idea, lo que me gustaría sería cambiar absolutamente, hacerla diferente. Pero para eso yo tendría que llegar a la conclusión de que podría hacerse y, como soy muy cabeza dura, normalmente no llego más que a una sola conclusión, la que tuve.

Gustavo: *Hablemos de tus relaciones con la figura del productor. ¿Siempre trabajas con productor? ¿Cuáles son tus exigencias más básicas?*

Jorge: En Uruguay no hay productores, no existen; tenés algún teatro o varios teatros que te producen la obra, pero la figura del productor no existe. Normalmente, a través de lo que es el teatro independiente o la Comedia Nacional, tú tenés gente que está produciendo para ti. En Uruguay, como no es un medio verdaderamente profesionalizado, tiene que ser producto de acuerdos, no tenés otro remedio. Si vos decís "yo quiero tener una estructura que me sale 15 mil dólares, pero la voy a tener", no la vas a tener, olvidáte. Y probablemente tengas una estructura que te salga en vez de 15 mil dólares, 15 dólares, porque no la vas a tener. Tú tenés que llegar a un acuerdo con los productores de los teatros y decir "¿qué podemos hacer?" Cuando hicimos *Las cosas que hacemos por amor*, que es una obra que requiere una escenografía que tiene tres pisos, yo estuve cinco años tratando de producírmela yo mismo, aportando mi propio dinero para producir la obra y no pude encontrar ninguna sala que pudiera estar cerrada cinco meses, porque esa estructura no se puede modificar, no se

puede desmontar. Entonces, cuando la Comedia me dijo qué obra quería hacer, propuse esta obra. Hice esta obra en la Comedia Nacional, que estuvo cerrada desde noviembre hasta la semana pasada—todavía estaría en cartel—porque se levantó la estructura y allí se mantuvo hasta que bajamos. Yo le dije a Héctor Vidal, el director de la Comedia Nacional: "Mirá, acá hay un problema escenográfico. ¿Tú estás dispuesto para eso?". Y él me contestó: "Para eso está la Comedia Nacional, para hacer lo que nadie puede hacer". Me parece un criterio excelente y además lo agradezco porque pude hacer mi sueño de cinco años. Por otro lado, todo lo demás es producto de entendimientos, nada más.

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

Jorge: Sí; normalmente—yo por lo menos, pero en general en Uruguay—hay que tener reserva de las salas con anticipación, hay que tener una estructura. Por ejemplo, yo, todo el año 2005, no tengo ya fecha libre. Mi próxima fecha libre sería para marzo del 2006. Tengo que estrenar una obra el 7 de enero, ya tengo fecha fija, y otra a mediados de abril, de acuerdo como caiga la Semana Santa. Tengo otro compromiso en Chile, ése de acuerdo a como van las dos obras. Ahora, hasta el 2006 no tengo fecha y eso creo que puede aparecer algo sorpresivo, si vos estás por ahí con mes y medio o dos libres y te tienta una obra que te gusta, hacerla a como das el cuerpo y tratás de meterlo, porque me gusta trabajar y todo esto. Pero normalmente son fechas muy muy fijas, muy profesional.

Gustavo: *El día del estreno, ¿estás muy metido, muy involucrado o ni te aparecés por el teatro, como hacen algunos directores?*

Jorge: Yo voy, sí, pero normalmente mi compromiso termina el día del ensayo general. A partir de allí yo ya me hago al costado. Sé que soy un tipo prescindible totalmente y ajeno, sé que la obra es de los actores y hasta me entra un proceso un poco negativo de cierto rencor hacia los actores, porque sé que no estoy más en ese proyecto. Ese proyecto es de ellos. Es difícil. Tú vas, controlás. Hay directores que se sientan y miran toda la obra, todos los días. Eso para mí es absolutamente imposible; para mí eso es hartante, es un cansancio horrible. Yo no puedo hacerlo.

Le dejo a los actores; yo los controlo viendo una escena un día, otra escena otro día, nunca más vuelvo a ver una puesta entera. El actor también tiene—si tú le diste los elementos suficientes—que saber hacer su camino y debe saber hacer su camino con el espectador. Ahí el actor pasa a ser dueño.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos?*

Jorge: Hay miles de formas, desde datos de amigos, desde recomendaciones de amigos que tengo en Londres o en París, a través de Internet, a través de lo que leo por hobby, a través de informantes, hay cientos de maneras siempre distintas. Cuando hice otra de las obras de Ayckbourn, que se llama *Bedroom Farce*, que me encantó, leí una crítica en *Time*. Leí el argumento y me pareció fantástico lo que era la obra, que tiene 92 escenas, son todas escenas pequeñas, y cuál era la temática. Y como conocía al autor, mandé a pedir el texto y después hice la obra. Hay formas distintas, pero normalmente no por ver la obra, porque cuando dirijo una obra, no la veo ni antes ni después.

Gustavo: *Cuando trabajas o te ha tocado trabajar con un dramaturgo vivo, uruguayo o argentino, o por lo menos que estuviera aquí en Montevideo, ¿te interesa la presencia del dramaturgo durante el proceso de ensayo?*

Jorge: El acuerdo es que el que manda soy yo. Tiene que ser un acuerdo tácito o hablado. Por supuesto él tiene la opción de retirarme la obra si está disconforme o retirarme a mí como director y traer a otro director.Salvo con uno, no he tenido mayores problemas nunca. Cuando dirigí *Volvió una noche*, de Eduardo Rovner, el autor argentino—esa obra se dio en Nueva York, además con Lilián Olhagaray, la misma actriz que hizo la obra acá, una obra que estuvo tres años en cartel acá y después se repuso un año y medio más, o sea que en total estuvo en cartel casi cinco años; fue realmente uno de los más grandes éxitos que tuve, fue el mejor espectáculo del año, la mejor actriz, la mejor obra—cuando dirigí esa obra, te decía, yo no lo conocía a Eduardo. Modifiqué mucho la obra, pero no esencialmente; más que nada corté, sinteticé escenas, cambié de orden algunas escenas; la obra era la misma. Unos quince días antes el tipo viene y me lo presentan; yo nunca le había consultado nada,

me sentía terriblemente culpable de eso. Y entonces le digo: "tengo que tomar un café contigo para explicarte". Yo le explicaba y me desvivía por explicarle y él no me daba mucha bola. En su cabeza, decía "dejate de joder, lo que quiero es ver el espectáculo". Y cuando terminó, me dijo: "¡Está bárbaro, no hay problema!" Le había modificado mucho la obra y él me dijo: "Mirá, el director es el director, o yo me entrego a lo que hace el director o no se la doy". Normalmente es así. El dramaturgo que se involucra mucho en el texto y todo esto, normalmente lo que hace es joder y lo que hace es empeorar las cosas siempre.

Gustavo: *Cuando empiezas el proyecto de montaje, cuando ya tienes el texto leído, ¿cómo surge la idea de la puesta? ¿Qué es lo primero que viene a tu imaginación, de dónde partes, de un espacio, de una música o un ritmo, de un color, etc.?*

Jorge: Nunca el espacio, nunca el ritmo, siempre el comportamiento. Uno de los graves errores que pienso yo que se cometen es, antes de tener el actor, tener el diseño de la escenografía y el diseño del vestuario. Eso no lo admito nunca. Todo parte del actor. Nada de llegar el primer día y decirles: "Miren muchachos, se van a poner esta ropa y la escenografía va a ser así". Eso nunca. El actor modifica todo eso, el actor debe modificar todo eso. No es lo mismo lo que yo estoy haciendo y yo no le puedo imponer al actor como si fuera un monigote, es el actor el que me tiene que dar a mí cómo tiene que ser el espacio escénico, tanto como yo a él. Para mí esto es un grave disparate que se comete en todos los países, incluso desarrollados, incluso en los Estados Unidos. Allí, como tienen sólo seis semanas de ensayos, cuando vienen los actores, incluso ya están cosiendo la ropa, pero eso no es una buena manera de trabajar. La manera de trabajar es que el actor te vaya proporcionando de la misma manera el descubrimiento que vos vas teniendo de la obra. Por supuesto que el director tiene un concepto de la obra, pero debe tener un concepto esencial, no un concepto general. No eso de que "la puesta en escena va a ser verde y allá va una planta así y acá una cosa tal"; eso es un teatro

absolutamente—para emplear una palabra clave—frívolo, es la frivolidad dentro del arte.

Gustavo: *Cuando trabajás con obras traducidas, ¿te preocupa mucho la traducción, la controlás mucho?*

Jorge: La reescribo siempre. En los últimos diez años hago eso. Ahora estoy haciendo una obra de Gogol y yo no puedo acceder al ruso; traté de conseguirme una traducción francesa, aparte de la que tenía al castellano. Aun así, con eso y la imaginación, yo la reescribí toda. Hoy día escribo las obras de punta a rabo de nuevo. Debo decirte que el arte de la traducción en los últimos tiempos en América Latina es un arte absolutamente dejado de lado; tenemos traducciones que, casi te diría, son vergonzosas. Para darte un ejemplo: hace un tiempo tuve que dirigir *Extraña pareja*, en la versión femenina. Dirigí las dos versiones, la femenina primero y después, dos años más tarde, la masculina. Pero no pude tener por la premura, por el tiempo, el libro en inglés. Tenía sólo el texto en castellano y no lo podía pedir porque tenía que empezar los ensayos y teníamos una fecha, todas esas cosas a las que a veces te lleva la vida. Entonces me digo: "me la pongo a corregir". El traductor, que es argentino, un verdadero sinvergüenza porque cobra y lo que hace es terrible. Para darte una idea, en un momento dado, decía una de las mujeres: "Mi marido fue a jugar un rato al verde". Para darte un solo ejemplo de muchísimos. Entonces yo me pregunto: "¿cómo el verde?" Era "fue a jugar al green", es decir, "fue a jugar al golf". Pero el traductor simplemente vio "green" y puso "verde". Se despreocupó de pensar. O cuando hice *Copenhagen*, la obra de Michael Frayn, el final de la obra yo no lo entendía. La había leído en inglés, pero no entendía la última página. Es una obra fascinante, pero qué quiere decir. Esta obra es una maravilla y también tuvimos el premio al mejor espectáculo ese año. Heisenberg, ya sobre el final, decía, después de una cosa de gran desaliento: "Pero mientras tanto, en este hermoso mientras tanto, aún quedan…". Y nombraba cinco nombres absolutamente inexplicables para mí: "el parque tal, el coso tal,….". Nombres que nada significaban. El traductor la mandó así. Así se dio incluso en Argentina. Entonces yo

me metí en Internet y empecé a ver qué era ese parque, qué era ese lugar. Y no lo encontraba. Me metí en la biografía de Heisenberg. Empecé y allí fue la punta del ovillo. Me di cuenta que esa localidad era la casa de la abuela de Heisenberg, pero resulta que había un arroyo que corría y resulta también que averigüé que era justamente donde Heisenberg jugaba de chico. Entonces, este científico desalentado, al borde de la muerte, decía "aún queda…" y yo le puse "el arroyo que corría cerca de la casa de mi abuela, donde yo jugaba". Si dejás los nombres como los dejó el traductor, para el Uruguay eso no existe. Eso es traducir, y no traducir las palabras. La reescribí toda. Hoy día, todas las obras, cuando me la entrega el traductor o me llega la traducción, me siento en la computadora, consigo el original en inglés, y la rehago desde la primera página en forma absoluta.

Gustavo: *Cuando vas a empezar los ensayos y reúnes a los actores, ¿les comunicas tus principales objetivos—aunque después se modifiquen con el trabajo actoral—o prefieres no hablar mucho y dejar que ellos los vayan descubriendo a lo largo del trabajo?*

Jorge: Eso es peligroso. Los actores deben tener toda la información que ellos necesiten y no la que tú les quieras dar. A veces te podés desvivir en explicaciones y los actores se aburren; la información es una cosa que para el actor es relativa. El actor lo que tiene que tener es vivencias, lo que tiene que tener es vitalidad. Por más que hagas análisis profundos, literarios o que profundices acerca del sentido de la obra, si el actor no lo toma como vivencia personal, ese análisis es inútil. Tú puedes estar tres días hablando de la historia de Rusia para hacer la obra de Gogol. No me importan que se aburran, si se tienen que aburrir que se aburran, pero no es por aburrirse, es porque no hay motivación alguna en eso. Hablar de la historia de Gogol, antes lo hacía—hablaba del autor, de su época—me di cuenta que era información absolutamente vana. Pero podés ir deslizándola en los ensayos. Estoy hablando de Gogol ahora, en la obra que estoy haciendo y entonces, de pronto estoy marcando en escena, cuento cómo el demente de Gogol tuvo un delirio místico y quemó la segunda parte de *Almas muertas*, por

ejemplo. Entonces se sorprenden, pero ¿cuándo? Cuando están vivenciando y viviendo lo que es Gogol. Si se los digo antes, bostezan, no les preocupa y se les va. Pero cuando están viviendo a Gogol, saber que ese tipo se suicidó en un delirio místico y quemó *Almas muertas*, eso los conmueve. Cuando hice Feydeau, un autor tan frívolo, no les dije hasta muy avanzado los ensayos, mientras hacíamos vaudeville, que se jugó todo su patrimonio, porque era un jugador empedernido, bebedor y que murió endeudado y borracho, eso es bueno como contraste para ese vaudeville tan frívolo que estoy haciendo. Esa es la información que deben tener en el momento oportuno.

Gustavo: *¿Cómo seleccionás el elenco?*

Jorge: Este es el gran tema, aparte de los temas prácticos—en Uruguay vos no tenés un elenco común, un plantel para que digas "quiero a aquel o a aquel otro". Pero dejemos de lado ese aspecto, en definitiva no tan importante. Para mí la selección del elenco es el 70% ó 75% de la obra y debe provenir de una química, una química que no se sabe de dónde viene y que yo imagino. Nunca doy el reparto en bloque; nunca digo "estos seis actores van a hacer estos seis papeles". Pienso en uno primero; cuando ese tipo acepta hacer ese papel, entonces voy al segundo. Antes pienso diez días a ver si el segundo, de acuerdo a lo que conozco, averiguo, investigo, fisgoneo, me dan infidencias, quiero saber cómo es, cómo me compagina con este tipo que es, por un lado, insoportable y, por el otro lado, genial;, es producto de una química inexplicable. Siempre he sido bastante mal director de la Comedia Nacional; salvo este último espectáculo que hice, nunca estuve conforme, porque hay que dar el reparto en bloque. Es producto de una transacción en una tarde. "No, éste no lo tengo", como si intercambiaras figuritas; "toma éste", "éste no, porque lo tengo para esto otro", "dámelo y te doy este otro". Y eso a mí me despista. Es como un acto amoroso, un acto extraño que yo hago, como una química, como si pusieran una olla y tuviera que batir y, entonces, si no hago eso, no funciona.

Gustavo: *La relación que tienes con los actores durante el proceso de ensayo, ¿es igual o diferente a la que tienes con las actrices? ¿Hay mayor afinidad con unos o con otras, o es todo igual?*

Jorge: Todo igual; no hay ninguna diferencia de sexo ni de nada. A los actores se los trata a todos distinto. A algunos hay que humillarlos, porque les gusta o porque es la única manera de promoverlos. Normalmente, yo soy un tipo muy cortés, muy rara vez he gritado—pero muy rara vez, creo que hace veinte obras que no levanto la voz, creo que no es necesario, por otra parte. Pero a veces hay que decir cosas no muy corteses en tono cortés. Y a veces los actores lo necesitan.

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

Jorge: Sí. El actor uruguayo normalmente en los últimos tiempos no está acostumbrado a la búsqueda; más bien espera. Esperan que el director les proporcione, esperan que el compañero les proporcione, esperan aprenderse la letra y yo quiero actores activos permanentemente. Odio—y se los digo cuando son nuevos, es decir, no nuevos sino que no he trabajado con ellos, ya algo raro hoy día—no me gustan los actores dóciles; a mí me gusta que el actor cuestione, el actor debe cuestionar todo el tiempo al director—en el buen sentido, no romper las pelotas. "¿Por qué hago este movimiento? ¿Por qué me tengo que sentar aquí? ¿Por qué me muevo? ¿Por qué debo ir vestido así?". Eso debe ser preguntado. El actor obediente es un actor pésimo. Una cualidad entonces es que sea cuestionador.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de formación actoral, de metodología con la que te sientes más afín, como por ejemplo el método de Stanislavski?*

Jorge: Stanislavski, no hay otra formulación para formar actores, para dirigir actores, para entrenar actores. No hay otra formulación; todas las otras teorías son comprobadamente equivocadas o, si no equivocadas, digamos impracticables. Por ejemplo, Kantor era un estupendo director, pero no formaba actores. Formaba actores para hacer obras de Kantor, lo cual era estupendo. Probablemente—me remito a una de tus preguntas anteriores—los mejores espectáculos de

los últimos cincuenta años, entre ellos, sin duda, está *La clase muerta*. Pero no necesariamente tú tenés que comulgar con las ideas de Kantor. Yo, específicamente, no. Me gustaría verlo, participar, pero no hacerlo. Dirijo con el método de Stanislavski. Estoy absolutamente al día de todo este trabajo y creo que en Uruguay es una carencia importante.

Gustavo: *¿Siempre diriges con el diseño de la sala a la italiana o te gusta mucho experimentar con los espacios?*

Jorge: Da la casualidad que yo soy muy tradicionalista y me gusta la sala a la italiana, pero mis mejores espectáculos—de casualidad y no porque yo haya elegido—los hice en salas no convencionales. Es porque no tenía otra, yo no quería elegir esa sala. Lo hubiera hecho en una sala frontal. Para mí el teatro es como el cine, butacas aquí y allá el espectáculo. Soy muy convencional en eso. De los cinco o seis espectáculos por los cuales fui mencionado, cuatro fueron en salas no convencionales y uno fue en una sala convencional.

Gustavo: *¿Has trabajado con el método de la creación colectiva, o por lo menos lo que se entiende por eso en América Latina?*

Jorge: No y lo odio. La creación siempre es colectiva. Cuando yo hago Antón Chéjov o cualquier otra obra, es una creación colectiva. No vi nunca ningún espectáculo de interés hecho en el método de la creación colectiva. No existe. Se puede decir que era pasable, que era bueno, pero nunca que era *muy* bueno.

Gustavo: *La disciplina, ¿qué rol juega en todo el proceso del trabajo?*

Jorge: En el teatro la disciplina es muy particular; alguna gente cree que es aprenderse la letra y llegar en hora. La disciplina es una toma de conciencia. Por eso yo en la Escuela de Arte Dramático siempre dije: "es absurdo pensar en eliminar a un chico porque tenga veinte faltas en el año, como si fuera el secundario o la universidad". La disciplina tiene que ser interior, no puedes imponerla por las faltas. Si esa disciplina no la trae cada uno, por más que yo putee o le diga o los insulte, va a ser y seguir siendo siempre lo mismo, porque la disciplina es en arte un proceso interior, un logro interior. Y si no lo tenés, no lo vas a tener. Si

tú querés ser un artista, la disciplina es una cosa y lo otro es una imposición que es absolutamente absurda.

Gustavo: *En términos generales, ¿tienes algún tipo de etapas—más o menos fijas—que cubres en cada proceso de puesta en escena, como por ejemplo, primero, trabajo de mesa, etc.?*

Jorge: Sí. No me gusta mucho trabajar mesa, casi te diría que yo el segundo día estoy en el escenario. A veces lo digo en broma, pero un poco también en serio, que no soporto los actores sentados en sillas leyendo. Siempre les digo: "Ya saben cómo trabajo yo: mesa movida". Están en el escenario con los textos en la mano, se desplazan como quieran, y durante ese desplazamiento yo, de pronto, les doy una idea. De pronto ese movimiento, al segundo día ya queda y después lo voy cambiando. Además tengo un método bastante extraño últimamente, no es ningún descubrimiento, pero normalmente no empiezo la obra por el principio. A veces empiezo por el medio o incluso por el final. En la obra que dirigí en Chile, la última escena que marqué fue la primera, porque me parecía que la primera escena era la conclusión de toda la obra. Había que llegar a esa escena. Es raro, a veces los actores se desconciertan un poco, pero luego, cuando yo junto la obra, quedan encantados.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos, digamos el escenógrafo, el vestuarista, el maquillador, el iluminador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Jorge: Vamos a hablar en términos ideales: deberían hacer todo el proceso. En Uruguay no lo hacen. Algún escenógrafo con los que yo trabajo muy asiduamente, como Adán Torres u Osvaldo Reino, van muchísimo a los ensayos, se interesan y opinan, me opinan a mí sobre incluso cosas de la puesta en escena, cosa que a mí me parece fantástica y necesaria. Para mí las cosas no son separadas, debe ser toda una gran pasteta, todos metidos en la misma cosa. Y te voy a decir que me ayudan mucho muchas veces en determinada escena que no está resuelta: "¿a vos no te parece que esto? A mí no me gustó esto". Eso es lindo. Hay temas prácticos que hacen que de pronto un vestuarista muy cotizado

venga a un solo ensayo en toda la etapa, lo cual te lleva a sorpresas muy desagradables. Con los iluminadores puede pasar lo mismo.Aquí hay un tema económico. El vestuarista, además, tiene otro trabajo allá y tiene que decorar otra cosa por allá, etc. Es dificilísimo. O tiene tres obras en las que está trabajando simultáneamente. Es algo sumamente desprolijo y muchas veces muy poco creativo.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿lo haces desde la platea o subes y bajas?*

Jorge: Soy como una especie de loco desatado en los ensayos; no puedo estar sin hacer lo mismo que está haciendo el actor. Hace poco leí algo, en una biografía, creo que de Marlon Brando, que decía que el director Elia Kazan hacía esto. "¡Ah—me dije—entonces en la historia del teatro hay otro demente como yo!" Se ríen incluso. Cuando hay alguien nuevo, le digo: "Te aclaro que me estoy volviendo loco, quedate tranquilo" y aúllo, río, me entristezco, me agarro de los pelos, soy terriblemente activo en escena, soy como un técnico de fútbol desde la línea.

Gustavo: *¿Trabajás con asistente de dirección? Y si es así, ¿qué tareas le asignás?*

Jorge: No lo soporto a un asistente; es culpa mía, yo no sé trabajar con asistentes. Es un defecto personal, me doy cuenta de que—como soy de naturaleza perezosa—termino dejándolo que piense él en vez de yo, con lo cual también me perjudica horriblemente. Es mi defecto. Los graves errores que he cometido en determinadas puestas es por tener asistentes. No lo sé manejar.

Gustavo: *¿Te involucras mucho en la promoción de la obra? ¿Te importa?*

Jorge: Es fundamental. Normalmente el director acá debe saber todo de estas cosas y si lo dejás normalmente en manos de otros, estás perdido, porque en Uruguay no hay quien lo haga bien. Sé todo al respecto y me involucro 100%.

Gustavo: *La crítica: ya has hablado antes de la crítica. ¿La tomás muy en cuenta? ¿Aportan a tu trabajo en puestas posteriores?*

Jorge: A mí la crítica me parece algo fundamental. Lo que pasa es que son tan malos los críticos uruguayos que yo últimamente, hace unos

años, que ni los leo. Si me caen en las manos, los leo, pero casi nunca leo las críticas. Tampoco voy a estar comprando los diarios todos los días, ya que algunas críticas salen a veces a los diez o veinte días del estreno. Si me cae uno o alguien me dice "leé una crítica", lo hago. De los últimos diez espectáculos, debo haber leído cuatro o cinco críticas en general, entre todo. La mayoría de las veces leo el principio y el final, me resulta tedioso, son muy malos los críticos uruguayos. Buenos, realmente buenos, hay uno o dos. En ejercicio, ninguno. Cuando te digo "tediosos", te estoy hablando de las elogiosas. No es que me disguste que me digan cosas negativas. Por otra parte, es muy importante para un artista, tener un tipo que te analice. Me han dado premios y los críticos ni se han dado cuenta siquiera del movimiento de lo que hice. Nadie ha dicho Denevi hace esto por algo. Parecería que el director es como un individuo que lo único que hace es concertar el vestuario y los horarios de ensayo. Siempre le digo a los actores que no hay ningún crítico, por mejor que sea, que yo lo siente ahí y le pueda decir: "¿qué es lo que hace un director? ¿Me puede explicar?" No lo sabe. Cree que el rol del director es como una especie de organizador *light*, dejando que los actores hagan los que puedan. Eso es terrible.

Gustavo: *En la historia del teatro, algunos han dicho, en las preceptivas especialmente, que el teatro es para deleitar, para entretener, iluminar, alienar, distanciar, etc. Tengo una lista de palabras que he coleccionado. ¿Cuál sería, en este sentido, la palabra adecuada a lo que vos te proponés?*

Jorge: El objetivo general—tal vez suena muy excesivo—pero para mí hay espectáculos, películas u obras de arte, que yo he ido a verlos, en los que he entrado de una manera y me han cambiado la vida, me han cambiado el concepto de las cosas. Para darte un ejemplo. Cuando fui a ver a Buenos Aires la exposición de Bauhaus, estuve un día entero; yo estaba muy mal de dinero en ese momento y estaba en Buenos Aires de casualidad por cosas de trabajo. Vine acá a Montevideo y tenía un amigo que hoy es el director de la Comedia Nacional del Uruguay, y estaba peor que yo de plata, y le digo: "Héctor, tenés que ir a ver el Bauhaus". Dice: "Pero no tengo dinero". "Anda aunque sea por Carmelo—le

dije—es barato, te tomás un ómnibus, te digo cómo llegar ahí, te comés un sándwich nada más y estás con una entrada todo el día. Y a la noche esperás, dormís allí en la estación de Carmelo y te volvés. Tenés que ir a ver eso. Es imprescindible". Me modificó—siendo un ignorante en todo el tema estético—todo el sentido de lo que significa el sentido del arte pictórico. Y él también fue. Me lo agradece hasta el día de hoy. O cuando voy a ver una obra teatral; cuando era adolescente, recuerdo que fui a ver *Viaje de un largo día hacia la noche*. Yo no conocía la obra y estuve en el teatro horas y cuando salí me había modificado la vida. O cuando vi *Tío Vania* o *Galileo Galilei* y otros ejemplos que te podría decir. Esto es lo que uno aspiraría a hacer, pero no siempre lo puede lograr. Espero haberlo logrado con alguna de mis obras y con eso ya estaría contento. He hecho obras para entretener, probablemente las haga en el futuro. Uno quisiera hacer una obra de arte permanentemente, pero no siempre puede hacerlo.

Gustavo: *Una pregunta que ya no tiene que ver con tu producción específica sino con el teatro uruguayo. ¿Crees que en estos momentos en Uruguay, tanto en la conformación de elencos como en la selección de autores, hay discriminación racial, sexual, política, de clase, religiosa, etc.?*

Jorge: No, creo que no. Discriminación, no. Es probable que si yo quisiera hacer una obra de derecha en Uruguay mañana, sería muy mal visto. Toda la gente de teatro es de izquierda y no hay nadie que lo haya hecho. Es un verdadero ejercicio de imaginación, una suposición. No creo que sea bien visto. Salvo este aspecto, ahora menos, es un ambiente en el que, en un momento dado, ser de derecha en el ambiente teatral era muy mal visto. En otro aspecto no hay ningún tipo de discriminación. Por lo contrario, es uno de los ambientes—en mi opinión—más libres, más sanos, más auténticos de los que yo conozco. Racialmente menos y sexual todavía menos.

Gustavo: *¿Por qué crees que, históricamente, ha habido más directores que directoras?*

Jorge: Sí, tenés que preguntarlo también a nivel de cirujanos, de conductores de taxis, de técnicos y jueces de fútbol; es una sociedad que

está marcada así. Se está revirtiendo más por el lado de lo que es el teatro que en otras cosas. ¿Quién iría en Uruguay a hacerse operar por una cirujana? No se le tiene confianza. Yo he tenido problemitas de salud últimamente, me han visto dos doctoras, que me han caído estupendamente y pienso seguir en manos de ellas. Aún hoy, si me dijeran que me tengo que operar, seguramente elegiría un hombre. Eso es un prejuicio tremendo. Ya no es sólo en el teatro. En el teatro hay muchas mujeres que están dirigiendo y cada vez más, con muy buena iniciativa y con muy buen resultado.

Gustavo: *Mi última pregunta es: ¿hay alguna pregunta que siempre esperaste que te hicieran como director y nunca te han hecho?*

Jorge: No, creo que me las han hecho todas. En los últimos años he sido muy mediático, demasiado mediático, al punto que estuve seis u ocho meses, no sin dar entrevistas porque no me atrevo—en Uruguay no dar entrevistas parece demasiado vanidoso—sino simplemente desaparecido, no me podías ubicar, no tenía teléfono ni sabían mi dirección.Costaba muchísimo encontrarme. Ahora ya se me pasó la locura y volví a hacerlo. Te debo decir que el otro año, porque me perturbó verdaderamente para hacer una puesta en escena, como estaba trabajando en el teatro El Galpón y había una encargada de prensa, ella me concertó e hice en un mes y medio cuarenta entrevistas. Las contabilicé. Algunas de la extensión de ésta, que salieron en *Brecha*, de dos páginas, en Búsqueda, y me di cuenta después que no había quedado satisfecho con lo que había hecho porque me perturbó en mi concentración. Trato de dosificar y no es bueno estar siempre en los medios.

Gustavo: *Muchísimas gracias, te agradezco muchísimo, ha sido una entrevista muy interesante.*

ENTREVISTA A JORGE ESMORIS

Realizada en el Cristal Palace Hotel, Montevideo, el 24 de julio de 2004, de 11 a 12:30.

Actor, autor y director de teatro y cine. Ha realizado programas de humor político en radio y en teatro y ha participado en las murgas carnavaleras de Montevideo. Como actor ha participado de varias películas, como *La nube de Magallanes* (1992), *El Chevrolé* (2002), *A Dios momo* (2006). Por su participación en esta última, ganó el premio de la Asociación de Críticos al mejor actor. Su espectáculo unipersonal *Esmoris presidente* se presentó con mucho éxito en Uruguay y en el Festival Zaragoza Latina.

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

Jorge: Muy fortuito. Yo soy director de las cosas que escribo; como yo vi que también faltaba todo un espectro no tanto en la dramaturgia, pero sí en cuanto a ciertas visiones o estilos, empecé a escribir las cosas y a dirigirlas. De hecho yo, como director, he dirigido sólo aquellas cosas que he escrito. Llego casi por una necesidad. También como actor, para mí, falta toda una gama, una posibilidad de lo que tiene que ver con el teatro, que no está. Uruguay ha sido siempre más bien de tradición europea, de grandes textos, pero me parece que faltaba una voz o una forma de decir las cosas completamente distinta, y es ahí donde yo empecé a transitar. Fue así donde empecé a trabajar a través de monólogos y después ya con espectáculos más tipo musicales, más tipo—si se quiere—de izquierda. Nosotros acá tenemos el carnaval, que es muy fuerte y, dentro del carnaval, una de las actividades o uno de los rubros es la murga. Siempre encontré en la murga y en las obras de Brecht, muchas similitudes. Acá hubo un gran director, Atahualpa del Cioppo, que estuvo muchos años en el exilio y, cuando volvió, encontró una cosa que yo había armado, que se llamaba *BCG ¿nacida para perder?* Y él me dijo: "¿Sabés, Esmoris? Si Brecht hubiera sido uruguayo, toda su obra, en vez de estar basada en la ópera, hubiera estado basada en la murga". Realmente eso me quedó por muchos años y a partir de allí yo también empecé a tratar de ahondar en ese fenómeno de carnavalización

del teatro y de teatralización del carnaval. Fue como una combinación con espectáculos que un poco intentaban desde el teatro aportarle algo al carnaval y a la murga, y desde el carnaval y la murga, tratar de vitalizar un poco el teatro que, por lo general, aquí en Uruguay a veces es muy pesado, muy denso, muy conceptual, pero que de repente no pasa, queda solamente en eso.

Gustavo: *¿Te acuerdas de tu primer proyecto? ¿Qué fue lo que dirigiste por primera vez y qué objetivos tenías?*

Jorge: Sí, el primer proyecto era un espectáculo que justamente tenía al carnaval y al teatro. Fue en el año 82, yo estaba estudiando el teatro popular español; estaba en un grupo de teatro más académico. A partir de un estudio exhaustivo del teatro popular español y un poco los antecesores, la comedia del arte. Yo empecé a encontrar muchas similitudes entre la comedia del arte, el teatro popular español, con lo que era la murga y los personajes que tiene la murga, incluso acá los personajes le llaman Arlequino, Polichinela, Colombina. Empecé a encontrar esas similitudes: la forma de cómo surgieron. La idea fue montar un espectáculo que de alguna manera tomara a los personajes de la murga, pero con los códigos de los personajes de la comedia del arte y ponerlos en una murga. Ahí aparecieron los rasgos: el borracho, el doctor, pero todos se movían alrededor del carnaval y de la murga. La idea era justamente con eso empezar a aproximar dos cosas: obviamente de chico viví mucho el carnaval uruguayo, no tanto el teatro. Lo primero que vi como espectáculo fue una murga durante el carnaval y lo primero que me tocó hacer fue una obra de teatro. Cuando llegó el momento de juntar esas dos cosas, siempre la definía como una mezcla artaudiana-brechtiana; para mí el carnaval tiene eso, que por momentos es muy revulsivo y en otros es muy racional. Esa combinación entre Artaud y Brecht, dio para mí un cierto equilibrio. Lo que yo buscaba era eso y a partir de ahí fue una veta que empecé a desarrollar; me gustó mucho el trabajo de la parte de dirección y, a partir de allí—también quizá por un tema de recursos y de posibilidades de estos países—comencé a trabajar como centro del espectáculo o centro de la dirección, la interpretación,

la actuación ya sea para un espectáculo musical, ya sea para un espectáculo de madrigal. Siempre lo digo, no sé si esto tiene que ver con el teatro—quizá tenga que ver más con la política—yo me hago como un presupuesto. Me digo: "no tenemos plata, no tenemos nada. ¿Qué hay? Está el actor". A partir del actor, todo lo demás vendrá. Soy de trabajar mucho tiempo, por eso no saco tantos espectáculos. Es más, disfruto mucho más los ensayos que las funciones. Dedico mucho tiempo a la parte conceptual y también le dedico mucho tiempo a que el actor vaya encontrando; que se haga lo que yo quiero, no porque yo lo quiero, sino porque el actor se vaya dando cuenta de que eso es lo que se precisa.

Gustavo: *Desde tu perspectiva en este tipo de trabajo que me estás contando, con todos estos años de trayectoria, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Jorge: Creo que es una especie de mediador; es, en estos momentos, como que primero tiene que tratar de apaciguar un poco todo lo que es la problemática actual; es muy difícil alejarse de la problemática actual, los tiempos urgen mucho y ya nadie dispone del tiempo suficiente como para abordar un espectáculo, una puesta en escena, y dedicarle el tiempo que esa puesta exija. Tiene que ser un gran encantador, un gran seductor, el que justamente trata de hacer entender a la gente que eso lleva su tiempo y que es imposible hacerlo en menos tiempo del que aparentemente uno se ha fijado. Lo primero es eso, para mí tiene que ser un buen encantador, un gran seductor y tratar de convencer a su equipo de que la cosa es así. Después, me parece que es un dictador.(*Risas*.) O sea que es una combinación muy extraña entre una persona muy seductora al principio y después—tal vez la palabra que he usado es muy fuerte—tiene que ser alguien que imponga la disciplina. Yo por lo menos soy de esa idea, que a la larga se tiene que hacer lo que el director quiera. Lo asumo también como actor cuando soy dirigido por otro. Como actor soy bastante cuestionador, pero también acepto que la última palabra tiene que ser la del director y si no estoy convencido, me tendré que convencer. Creo que el director es esa suma de gran demócrata y gran dictador.

Gustavo: *¿Crees que en estos años has logrado una especie de estilo, de marca personal? ¿Te ha preocupado eso?*

Jorge: No me ha preocupado; creo que por las vía de los hechos se fue dando, sobre todo porque últimamente me he manejado mucho en el código del humor. Generalmente, los espectáculos no son políticamente correctos, en el sentido de que nunca están correctos. Odio, en el arte o en el espectáculo, eso de lograr espectáculos correctos. Pueden ser un desastre o ser maravillosos, pero que sean correctos, es deplorable. Yo hago siempre espectáculos que siempre están al filo, entre otras cosas, porque se prescinde de todo lo que es escenografía, vestuario, glamour, o todo lo que de repente un espectáculo convencional puede ofrecer. Volviendo un poco al principio, está jugado pura y exclusivamente al actor y a los elementos que puedan ir surgiendo. Eso le ha dado como un sello, en cuanto a que la gente sabe que, por el humor o por el lado de la puesta, se va a encontrar con un espectáculo diferente. Son espectáculos que, para mí, deberían ser teatro, que solo se pueden ver en un teatro. No compiten ni siquiera toman elementos del cine, del clip o de la televisión. Lo que trato siempre es que cada vez el teatro tenga su impronta y su sello, que me parece que lo hace distinto a todo y también me parece que por algo goza de buena salud, porque las otras cosas se pueden emparentar, pero el teatro es único. Es irrepetible, lo que sucede ahí, sucede ahí, y se acabó. Tengo ese sello de que son espectáculos muy vitales, la gente sale como que le pasaron una aplanadora por encima y que no medimos mucho a la hora de largar las cosas que hacemos. Prefiero entre una actuación correcta y una sobreactuación, la sobreactuación. Esto habría que desarrollarlo un poco más, pero prefiero que el actor se extralimite, a que quede siendo una persona anodina por el escenario.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál crees que fue tu mejor puesta, no por el éxito de público, sino aquélla que te planteó más desafíos que, al final, pudiste resolver favorablemente?*

Jorge: Creo que fue una llamada *Sur, realismo y después*, era la historia de unos idiotas que se encontraban en un sótano; no se sabía qué había

pasado con el mundo, pero ellos se encontraban allí. Empezaban a inventar canciones, gestos, otro idioma, y tenía a la murga como un eje. Era un musical; yo lo definía como un musical del sur, donde lo único que tenía era una guitarra, unos elementos de percusión; la escenografía eran cuatro sillas, con algunos juegos donde estaban algunas inclinadas, y nada más. Éramos un elenco de trece personas. Sólo con todo eso realmente se armó, fue premiado por los Florencios de acá, como mejor espectáculo musical, por mejor sonido, etc. Fue un espectáculo que estuvimos quince meses ensayando, para llegar a un espectáculo que duraba una hora y media. Tuvimos mil problemas y todos esos problemas se fueron integrando al espectáculo. Realmente nosotros ensayábamos en un sótano y casi como que la obra pasamos a ser nosotros, una cosa muy curiosa, y cuando estábamos a punto de estrenar nos empezamos a dar cuenta de que habíamos hecho dos espectáculos: los ensayos y que ahora empezaba otro espectáculo que era justamente las funciones. Fue un espectáculo que sorprendió muchísimo a la gente por la forma en que estaba encarado y porque estaba todo como una realidad muy distorsionada, muy surrealista. Yo soy un gran cultor del surrealismo y del absurdo. Ahí pude plasmar todo mi sentir y toda una visión del sur que me parece que llegó mucho y yo quedé muy satisfecho, por todo lo que costó. Y trabajando con gente que provenía del teatro y con gente que no, gente que, de verla en la calle, decís "éste tiene que estar en el espectáculo", y luego convencerlo, explicarle y al final transformarse en una cosa descollante. Y la gente preguntaba: "¿de dónde salió?" Había también músicos ambulantes. Como que el espectáculo necesitaba que tuviese la verdad y el chico que tocaba el acordeón en una calle famosa de Montevideo, la gente lo tenía que ver en el espectáculo. Ése fue uno de los espectáculos que a mí particularmente me gustó más, que lo disfruté.

Gustavo: *¿Cuál fue, desde tu perspectiva, la que podrías calificar como tu peor puesta, no por el éxito o fracaso de público, sino porque sentiste que te quedaron cosas sin resolver o que no resolviste afortunadamente? Obviamente, si es que esto ha ocurrido.*

Jorge: Sí, ocurrió y se llamaba *El último orgasmo del Marqués de Sade*. También fue una experiencia de tratar de hacer teatro en un lugar, no en una sala de teatro. Sucedía como en una casa y eran diferentes situaciones, en tono de absurdo, pero que—limitado por el espacio, por el tema de que no se pudo trabajar más por tener que sacar el espectáculo antes de lo que exigía—fue un espectáculo que me quedó en el debe, pero que siempre lo tengo en carpeta para tratar de retomarlo y hacerlo. Yo también recién empezaba cuando hice ese espectáculo, tal vez por inexperiencia.

Gustavo: *¿Qué género frecuentas más o has dirigido más?*

Jorge: A mí me gusta el teatro del absurdo, pero yo siempre trato de un absurdo aquí, en Uruguay o por esta zona del mundo, que además uno lo vive diariamente; es más, creo que en el mundo se está viviendo aquello que era el lema del surrealismo, aquello de salir a la calle con un revólver y matar a alguien, ahora ya es un acto costumbrista. Me parece que el mundo realmente se ha vuelto muy absurdo y es a veces el absurdo el que nos permite comprenderlo, con esa lógica muy precisa que tiene el absurdo. A mí me gusta que la gente que va a ver un espectáculo esté totalmente consciente de que lo que está viendo es teatro, que son esas cosas que no puede ver en otro lado, que sea completamente consciente de que hay tres personas que están actuando, que se vean los focos, que se vea toda la maquinaria, y aún así, que crea en lo que está viendo. Me gusta mostrar absolutamente toda la convención y que la gente se sume a esa convención. Por aquello de León Felipe cuando decía que a la cruz había que hacerla más sencilla, quitarle todos los ornamentos y todo el brillo. Me gusta eso, la sencillez absoluta y después sí, entrar en zonas más complejas que es lo que me parece tiene el absurdo, de que la gente esté en una constante reflexión, sin tampoco caer—yo soy enemigo de eso—en lo pedagógico o didáctico desde el escenario. Sí, en cambio, una constante reflexión, que la gente esté como identificándose o no, no por una cosa obvia o expuesta, sino porque naturalmente va llevando a eso, sobre todo el humor, que la gente tenga que seguir un hilo o un argumento—absurdo

o no—para poder disfrutar de ese humor que se está planteando. A mí me gusta mucho el humor; es más, yo, a esta altura, me defino como un humorista. Un humor que plantee situaciones, que vaya más por lo de Mark Twain, Chesterton, Woody Allen. Soy un defensor del texto. Para mí el teatro es sinónimo de texto. Ya sea de humor, de drama, pero para mí tiene que haber un texto y allí es donde me parece que el teatro guarda su identidad.

Gustavo: *¿Cuál de las artes crees que figura como tu referencia más inmediata: la pintura, la música, etc.?*

Jorge: Para mí, sin ninguna duda, las artes plásticas; es más, yo creo que he llegado a comprender o entender que soy un artista plástico frustrado. No sé dibujar una rana, ni un círculo, pero cuando tengo un texto, incluso cuando estoy elaborando un texto, a mí lo primero que me vienen son figuras, son formas, son colores; veo cuadros, trabajo mucho sobre cuadros, sobre escultura, porque para mí es como darle vida a determinados cuadros o darles vida a determinadas esculturas. Siento que a veces estoy como dibujando en el escenario; la referencia a las artes plásticas es brutal.

Gustavo: *¿Qué directores admiras, cuáles han impactado tu trabajo de alguna manera?¿Podrías mencionar algunos a nivel internacional, nacional y latinoamericano?*

Jorge: Sí, para mí, sin duda, la Moushkine. Todo lo que ha sido ese movimiento de Théâtre du Soleil—nunca lo vi en vivo, nunca salí de Montevideo, de Uruguay, pero tengo referencias, pude ver algunas cosas filmadas, y para mí fue realmente un descubrimiento, sobre todo cuando pude ver la filmación de *1789*, que uno inmediatamente piensa "yo quiero hacer eso".

Gustavo: *¿A nivel nacional?*

Jorge: A nivel nacional, hay alguien que me gusta que es Héctor Manuel Vidal, una forma que tiene de trabajar; y después hay todo una gente, una nueva camada de directores. Denevi es una persona que maneja muy bien diferentes formas de hacer teatro. También hay directores interesantes como Coco Rivero, Alberto Rivero, Roberto

Suárez, Mariana Percovich, María Dodera, gente joven que de repente ha dado otro vuelco desde otras visiones. Nelly Goitiño, que también ha marcado cosas importantes en el teatro.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre te ha interesado hacer y que por algún motivo o alguna circunstancia nunca pudiste hacerla?*

Jorge: Sí, hay una que hace años que la tengo ahí. No sé por qué razón no se ha dado, pero es una pieza de Mishima, una occidentalización que hizo él de ciertas piezas de teatro Nô, que es algo así como *La vieja y el poeta*, que es el encuentro de una anciana de 80 años en una plaza con un joven que es poeta. Se da todo un encuentro ahí, es maravilloso para mí, es una joya, pero que nunca se ha dado el momento para hacerlo. Hace ya veinte años que la tengo. Todos los años la leo y todos los años digo que la voy a hacer. La leí cuando prácticamente era muy joven y toda mi vida la he ido leyendo, porque cada vez se está como alejando de esta realidad, pero a la vez se va acercando a la verdadera realidad. La obra es un poco acerca de la ausencia del amor. Algún día vendrá.

Gustavo: *Por lo que veo, has montado textos tuyos y también textos de otros. ¿Hay alguna diferencia en dirigir tus textos a dirigir los de otros dramaturgos?*

Jorge: Yo me llevo bastante bien conmigo mismo(*Risas*). De repente ando bastante bien con el texto de otros. Lo que pasa es que al dirigir un texto de otro, uno ya mira un texto como autor, lo mira como director y también lo mira como actor. Imposible que uno no intente también poner lo suyo. Se dan los encuentros y desencuentros, en el sentido de que quizá lo que uno piensa no lo ha pensado el autor. Pero también para mí es ese desafío de negociar, de adaptarse a lo que era el otro. No siempre, porque pocas veces lo hago, pero cuando hago muchos trabajos míos, como una forma de oxigenarme, voy a dirigir textos de otros.

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

Jorge: Sí, en casi todos.

Gustavo: *¿No te presenta ninguna dificultad?*

Jorge: No, para nada; al contrario, es brutal porque yo cuando estoy dirigiendo una escena en la que yo estoy actuando, y que a la vez estoy dirigiendo, es lo que te decía, yo me veo. No sé si esto es para una entrevista contigo o para ir a un psiquiatra.(*Risas.*) Creo que ese desdoblamiento viene de muchos años haciendo eso. Me resulta fácil. También a la hora de hacer el reparto, el elenco, yo tengo en cuenta que, obviamente, al estar dirigiendo, no puedo estar en cosas muy complicadas, yo soy también muy exigente conmigo mismo como actor.

Gustavo: *¿Has dirigido un clásico?*

Jorge: No. Realmente no me han llamado; me gustaría. Tengo pendiente ciertas versiones de Bertolt Brecht, traídas un poco a lo que te contaba antes, lo del carnaval, y esa sí me gustaría armarla.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión?*

Jorge: No. He trabajado en cine como actor. La televisión es una cosa que no me llama para nada.

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

Jorge: Acá el trabajo del director—o por lo menos lo que me ha tocado a mí—no se limita pura y exclusivamente a la dirección. En mi caso, yo tengo que producir los espectáculos. Aquí producir significa salir a buscar cómo llevar adelante ese proyecto, tanto desde el punto de vista económico como salir a buscar una sala. Después tengo que oficiar de vestuarista, tengo que hacer de iluminador, etc. Se hace muy pesado. Uno no se puede concentrar pura y exclusivamente en lo que es la puesta en escena. A veces lo que me disgusta es un poco eso: que uno tenga que abarcar todos los rubros. Lógico que después uno ve las cosas y, como director, has tomado y participado absolutamente de todo, desde portero que está en el teatro hasta el último detalle de la sala. Como que te sentís más dueño de todo el espectáculo. Me gustaría poder disfrutar de limitarse a lo que es la puesta en escena y tener más tiempo todavía para analizar los textos y confrontar con los actores, que toda la cosa por fuera del trabajo, que es la cosa organizativa.

Gustavo: *¿Crees que en todos estos años que abarca tu trayectoria, ya hay un espectador que te sigue? ¿Qué crees que espera de vos?*

Jorge: Sí, sin duda. Respecto de los espectáculos, la gente ya dice "vamos a ver a Esmoris". Sobre la gente, es difícil porque la gente piensa cosas diferentes. Obviamente, pide el humor, pero por suerte me exigen ese humor, si se quiere, lúcido—quizá suene rimbombante—inteligente, ese humor que no cae en lugares comunes o en la obviedad. Por otro lado yo siento que la gente también me da la libertad como diciendo "vos probá y nosotros te venimos a ver; por ahí no nos gusta, pero vos probá". Y eso yo lo valoro mucho.

Gustavo: *La figura o el perfil de ese espectador, ¿juega algún papel importante durante el proceso de montaje? Quiero decir, ¿se te impone durante los ensayos para orientar el espectáculo en cierta dirección y no en otra?*

Jorge: No. Es más, me cuesta y de hecho nunca lo pude hacer y nunca lo entendí. Puedo entender que para hacer una bebida se haga un estudio de marketing que resulte en que la gente quiere algo dulce. Me cuesta creer que para el teatro, para el espectáculo, se pueda hacer así. Siempre he trabajado con cosas que particularmente me gustan a mí, si no me gustan directamente no las hago. Pues si a mí me gustan, yo soy gente también; habrá gente que más o menos tenga los mismos gustos que yo. Además, si no le gusta, ya no depende de uno; me parece que el compromiso primero es consigo mismo y con el equipo y hacer algo en lo que uno está convencido; después de eso, tratar de que a la gente le guste; si a la gente no le gusta, será de esas cosas que van a los fracasos y si a la gente le gusta, va al cajón de los éxitos. Pero no considero que en el espectáculo de una obra de teatro exista realmente el fracaso; yo por lo menos no lo valoro así: para mí sigue siendo un milagro y un acontecimiento que enciende una luz; que haya por lo menos un espectador y haya un texto arriba el escenario. Para mí ya está.

Gustavo: *Tengo una pregunta que en cierto modo ya me has contestado, pero quiero hacértela igual, en caso de quieras agregar algo. En la historia del teatro, en esta relación entre escenario y público, las preceptivas teatrales han usado varias palabras para definir el objetivo teatral; te menciono algunas de las que he*

coleccionado: entretener, divertir, alienar, distanciar, impactar, deleitar, instruir, iluminar, etc. ¿Hay alguna que defina tu actitud?

Jorge: Entretener; yo sé que suena muy frívolo. Siempre valoro mucho en el teatro hacer una cosa que la gente, más allá de una entrada que pueda pagar, me da por lo menos tres horas de su vida y yo como actor o director también le damos lo mismo. Eso es invalorable, que alguien te dé horas de su vida; para mí eso es una cosa que no tiene un precio material. Me parece que cuando se da eso, se tiene que pasar bien, y pasarla bien de repente puede ser ver un drama, incluso una tragedia. Yo tenía un amigo que siempre, cuando estábamos estudiando teatro y estábamos haciendo los dramas, tragedias griegas, y yo sufría horrores, él en cambio estaba siempre bien. Es que, me decía, le encantaba jugar a la tragedia. Para mí ésa es la clave: pasarla bien significa estar bien, estar con el otro, estar sintiendo, reflexionando, emocionándose con el otro y sentirse respetado. Para mí lo fundamental es eso: respetar a la gente en su sensibilidad y en su inteligencia. Eso es la base del espectáculo y lo que yo intento hacer, lo logre o no. Mi interés es ése.

Gustavo: *Me dijiste que nunca saliste del Uruguay; pero me imagino que tus espectáculos habrán salido de Montevideo, hacia el interior.*

Jorge: Sí, al interior van mucho. De hecho dos textos míos, uno que se hizo en Brasil, que era un espectáculo infantil que se representó también en Alemania. A mí me cuesta mucho hacer valijas y realmente nunca he sentido la necesidad de viajar. Aquí en Uruguay, como que hay una necesidad—no sé cómo definirla—'aldeana', como que tenemos que estar y validar afuera lo que somos; si alguien no sale, no sirve. Siempre se habla, cuando la gente se va, de la fuga de cerebros. Los que nos quedamos, parece, somos los descerebrados (*Risas.*). Encima que te quedás, te dan palos. Necesito mucho recorrer el interior. Uruguay es un país muy centralizado, todo centralizado en Montevideo y yo, con las giras al interior del país, empecé a valorar y querer mucho más al país. Yo para nada soy nacionalista, ni chovinista, nunca levanté una bandera uruguaya ni tampoco canté el himno, pero me gusta mucho esta tierra, la gente que para mí son el país; el país y la patria son eso, tierra y gente.

Gustavo: *Cuando mueves un espectáculo desde el lugar que lo alojó originalmente a otros espacios, ¿tienes exigencias máximas o mínimas, es decir, buscás reproducirlo tal cual o llegás y te adaptás?*

Jorge: Depende. Cuando se trata de monólogos, yo los adapto; cuando se trata de espectáculos que exigen determinadas características, allí trato de que se adecue lo más posible al lugar. No es una condición del tipo de que si no está el cubo de treinta centímetros, no hago el espectáculo; no, trato de adaptarlo. Me voy dos o tres días antes y trato de que esa adaptación sea flexible; sobre todo para que los actores se sientan cómodos, para que el público también por lo menos vea lo más cercano posible a lo que fue originalmente ese espectáculo.

Gustavo: *¿Has dirigido una misma obra en dos momentos distintos de tu vida?*

Jorge: No.

Gustavo: *Tengo algunas preguntas sobre la figura del productor. Creí entender que vos o tu grupo no trabajan con productor.*

Jorge: A veces sí y a veces no.

Gustavo: *¿Qué esperás del productor?*

Jorge: Que trate de solucionar aquellas cosas que a mí me cuesta solucionar, pero que el límite de esas soluciones están en el espectáculo. Si ya la solución altera el espectáculo, se fue el productor, se fue la solución y, digamos, me quedo con la enfermedad. Este es el espectáculo, esto es lo que se va a hacer.

Gustavo: *¿Trabajaste en instituciones oficiales?*

Jorge: No.

Gustavo: *¿Hacés docencia?*

Jorge: Si, empecé en la Universidad Católica en un taller que se llamaba "Expresión" en la licenciatura de Ciencias de la Comunicación.Era una propuesta de varias cosas teóricas de ciencia de la comunicación, un poco volcadas a través del teatro y de repente aplicar cosas que ellos veían teóricamente. Trabajé mucho tiempo con comunidades terapéuticas, fundamentalmente con psicóticos, especialmente gente joven metida en la droga; trabajé también durante

un tiempo en un taller de teatro en un centro de reclusión, el Complejo Carcelario de Santiago Vázquez (COMCAR), con los que eran los más pacíficos. También he hecho algunos talleres por el interior.

Gustavo: *¿Trabajas con fechas fijas de estreno? Por lo que has dicho, me parece que no.*

Jorge: No, aunque en algunos momentos sí, cuando se estrenan, por ejemplo, espectáculos para niños en las vacaciones de julio, obviamente hay que estrenar en esas fechas. Cuando teníamos el grupo con el que hacíamos carnaval, también teníamos que estar en determinada fecha. Pero cuando ya es en teatro, eso se arregla con el teatro y se manejan fechas con dos semanas o tres semanas, es más flexible.

Gustavo: *Como dijiste que en general actuás en tus espectáculos, obviamente vas el día del estreno, pero ¿qué pasa cuando no actuás? ¿Vas al estreno? Cuando no estás arriba del escenario, ¿te involucrás mucho? ¿O bien te desentendés?*

Jorge: Es una cosa que me cuesta: el día del estreno obviamente uno lo vive con mucha tensión, con mucho nerviosismo. Eso me pasa en todas las funciones. Es más, cuantos más años tengo en esto, es al revés, tengo más ansiedad y estoy prácticamente con el tema de la función desde que me levanto. Yo soy de somatizar mucho; no puedo comer mucho, en lo posible trato de no comer; vivo muy intensamente, justamente porque valoro mucho el momento de la función.

Gustavo: *Y después del estreno, ¿vas ajustando el espectáculo?*

Jorge: Sí, si lo requiere.Hay que saber que hay un tipo de espectáculos que van cambiando, otros no, pero sí estoy constantemente.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos o cómo empiezas a armar un texto? ¿Te lleva mucho tiempo armar un texto o lo vas armando durante el proceso de trabajo con los actores?*

Jorge: Hay diferentes formas. Prácticamente yo siempre estoy armando espectáculos, es decir, son mil ideas o cientos de ideas que yo las voy ordenando, especialmente ahora que estoy utilizando la computadora, con la que se trabaja bastante bien. Antes eran libros y

cuadernos y cuadernos. Ahora están todas las ideas ahí y cada tanto voy a esas páginas y esto se va combinando con aquello. Eso cuando se trata de textos que elaboro yo. Cuando son textos de otros, de alguna manera, por el tipo de texto—por lo general me llegan textos que son de una gran inventiva o que de repente hay mucho para hacer más allá del texto—queda abierta la posibilidad para trabajarlo con el equipo o con el autor o, para a partir de ahí, reinventarlo. Y sobre todo que no sean costosos, porque he aprendido a trabajar—digamos—tolerancia cero. Así ha sido casi un estilo, me gusta trabajar así.

Gustavo: *¿Crees que ese "teatro pobre" es una estética, una fatalidad o una determinación?*

Jorge: Creo que es una fatalidad que después se transforma en una estética. Generalmente la teoría viene después de lo empírico. Primero uno lo va haciendo y después tiene que justificar lo que hace, de ahí viene la teoría. Para mí es formidable, porque lo veo hasta en los propios actores, cuando le decís "mirá que el único que hay acá sos vos. Aquí no te va a defender un traje; vas a tener uno, obviamente, pero acá sos vos solito". Me parece que el entusiasmo se incrementa; muchos actores me han dicho que es como volver al primer día. A mí no me gusta empezar un texto y lo vamos a leer, lectura y lectura, luego aprenderlo de memoria; yo al texto lo llevo para atrás, para adelante, prescindo del texto, vuelvo al texto, salgo del texto, le falto el respeto al texto, lo valoro mucho. Generalmente por eso tengo una etapa previa de taller con el texto o por lo menos con la idea, para que luego se haga el trabajo sobre el texto y la puesta en sí. Me parece que no es una estética de pobreza sino de valoración del actor y de la interpretación como tal.

Gustavo: *Cuando has montado alguna obra de autor vivo, ¿te ha interesado su presencia en el proceso de ensayo?*

Jorge: Sí, cada tanto, especialmente cuando ya no se puede echar atrás lo que hay. Le digo: "Ves, es esto". (*Risas*.) Han sido experiencias maravillosas, de repente de irse muy mal el autor y volver al tiempo y reconocer.

Gustavo: *Cuando trabajás un texto cuya lengua original no es el castellano, ¿te preocupa mucho el tema de la traducción?*

Jorge: No. La verdad que no, porque pienso que si lo que se dice me interesa, ya está. Si el autor luego quiere reclamar algo, que se lo reclame al traductor.

Gustavo: *¿Qué tipo de trabajo hacés antes de iniciar el proceso de los ensayos?*

Jorge: Allí hay toda una zona en que se trabaja primero con la música, y un poco lo que sería el tiempo de la obra asociado a un tiempo musical; se trabaja un poco el andar musical de esa obra. A partir de ahí se trabaja improvisando escenas, tomando parte del texto y faltándole totalmente el respeto, la forma neutra de abordar el texto donde la palabra pierda totalmente el concepto y se transforme en un sonido. Después leer la parte más afectiva del texto, de tenerle cariño al texto, de tratar de regodearse o disfrutar las palabras, pero disfrutarlas no por el concepto sino por cómo se forma en la boca, porque esa palabra es linda o porque me sugiere determinadas cosas. Buscamos que el texto realmente se transforme en una orgía de sabores, de olores, de colores, que a uno le llegue por todos lados. De forma que luego, al decirlo, uno no lo esté sólo diciéndolo mentalmente, por el concepto en sí, sino que lo está dando también desde otra forma. Todo eso lleva un proceso bastante largo, que depende también del espectáculo, que yo, personalmente, disfruto tanto o más que las funciones. A la larga, también los actores lo disfrutan tanto o más que las funciones, porque son como hallazgos todos los días o pequeñas obritas todos los días. Eso es maravilloso.

Gustavo: *¿Les comunicás a tus actores desde el principio los objetivos del proyecto o preferís que ellos los vayan descubriendo por sí mismos? ¿O no hay objetivos previos y vos los vas descubriendo con ellos a lo largo del trabajo?*

Jorge: Eso depende mucho del espectáculo y del texto. Por lo general me gusta hablar poco del fin. Primero, porque rara vez tengo definido o claro todos los pasos; no sé si hay alguien que lo tenga tan claro, salvo que yo sea muy necio. Tengo claro el trabajo que quiero hacer y a partir de ese trabajo, tengo la flexibilidad suficiente como para,

de repente, desdecirme de algunas de las cosas que he pensado y seguir el camino que me han propuesto. No soy de hablar mucho sino de hacer mucho. A partir del hacer se puede hablar mucho. Si nos tenemos que quedar horas discutiendo filosófica o estéticamente un tema, me quedo, pero no que se transforme todo eso en mera discusión, sino por algo muy concreto, que sea por la acción que desencadenó toda esa teoría, y no que la teoría nos vuelva a llevar a la acción.

Gustavo: *¿Cómo seleccionás el elenco?*

Jorge: Yo trabajo hace mucho tiempo con un grupo.

Gustavo: *¿Tiene nombre el grupo?*

Jorge: El grupo se llama BCG y ya hace mucho tiempo que venimos trabajando algunas cosas. Para otro tipo de trabajo selecciono por el tipo de ser humano, por la calidez y también por este tema de que si está dispuesto a un trabajo que el propio tiempo va a definir cuándo termina y no hacer una cosa a término; si está convencido de la propuesta y si hay cierta afinidad en el sentido de una amistad o un conocimiento. Sobre todo que, de alguna manera, desde el punto de vista filosófico o estético, tengamos también una afinidad, que sepamos el código que vamos a manejar.

Gustavo: *La relación con los actores durante los ensayos, ¿es igual o diferente a la relación tuya con las actrices? ¿Sientes más afinidad con unos o con otras?*

Jorge: No. Es más, a mí me cuesta distinguir por género, no me doy cuenta—obviamente una mujer es una mujer y un hombre es un hombre—pero no me doy cuenta o por lo menos no tengo en cuenta eso de la condición de la mujer o la condición del hombre. Para mí, nosotros estamos allí todos trabajando en lo mismo. En los grupos en que he estado nunca se ha vivido así, nunca lo he tenido como una premisa, en cuanto a que a la mujer hay que tratarla de una manera o las diferencias con el hombre o los problemas de la mujer.

Gustavo: *¿Qué cualidad tienen que tener esos actores sin la cual vos no podés trabajar con ellos?*

Jorge: Honestidad y, para mí, ante todo, disciplina; para mí es la base de todo trabajo. El talento o por lo menos el llegar a un objetivo

estético se puede dar, si hay disciplina. Si no hay disciplina, es probable que no se llegue. Para mí es un 80% de trabajo y un 20% de talento.

Gustavo: *¿Hay alguna escuela o método de formación actoral con el que te sientes más identificado? ¿Crees que los actores formados en tal o cual método son más flexibles para trabajar con vos?*

Jorge: Creo que es la suma de todo. Como te decía al principio, en cada cosa que hago, siempre tengo presente a Artaud y a Brecht. Me parece que la síntesis es eso, que ni es la energía por la energía, ni tampoco el teatro tiene que parecer una cosa tediosa, aburrida—esa mala interpretación que siempre hubo hacia Brecht, de que tiene que ser una cosa muy difícil. Uno lee la obra de Brecht, y la gran mayoría de ellas no deja de ser novelas policiales, hay una trama, un argumento, que de alguna manera te atrapa. Para mí el decir en el teatro es importante, obviamente para mí quien haya tenido una formación hacia el verso, tiene una prioridad. Últimamente se trabaja muy poco en verso, no porque haya que decir en verso, sino porque si uno está preparado para decir un verso, está preparado para decir muchas cosas. Si alguien ha leído mucha poesía, lo ha leído todo. El teatro tiene, para mí, mucho que ver con la poesía. Entonces yo me inclino por personas que han tenido una formación sólida y que esa formación la utilicen para bien y no para mal, para que sean actores simples y no para que se regodeen con todo lo que pueden haber recibido en una academia.

Gustavo: *Esta pregunta que te voy a formular no se refiere a tu trabajo como director, ni a tu grupo. Es una pregunta más general sobre el teatro uruguayo. ¿Crees que hoy en el Uruguay hay discriminación sexual, política, de clase, religiosa, política, etc., sea en la formación de actores o en la selección del repertorio?*

Jorge: No, para nada. Creo que nunca lo hubo.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de pasos que sigues habitualmente en el proceso de montaje, es decir, primero lees el texto, luego investigas, luego pasas a ensayo, etc.?*

Jorge: Sí. Primero trabajo mucho con el texto. En el caso de que yo lo esté escribiendo, obviamente todo el tiempo que lleva escribirlo. Después de escribirlo, corregirlo y después aceptar que yo me corrija. En el caso de un texto que no sea mío, todo el proceso de entenderlo, de

comprenderlo y tratar de tener más o menos claro hacia dónde voy. Digo "más o menos claro", porque nunca sé si uno puede tener todo claro; además siempre dejo ese margen para encontrarlo en el trabajo con los actores, si no ese trabajo se haría muy aburrido. Si voy con todo claro, no me va a sorprender. Son esos procesos que, una vez que empezamos a trabajar, se inicia el otro paso que es empezar a descubrir. Soy bastante sistemático. Son procesos lentos.

Gustavo: *Antes de iniciar cada ensayo, ¿hay un período de entrenamiento?*

Jorge: Sí, sobre todo que aquí, generalmente, la gran mayoría de la gente que trabaja en el teatro, también trabaja en otros lugares. Entonces es fundamental hacer un corte para justamente desprendernos un poco de eso y luego empezar a meternos en la propuesta, ya sea en el texto o en la manera de encarar el trabajo. Por lo general es media hora o cuarenta y cinco minutos que uno le dedica a eso, es decir, un trabajo introductorio a lo que es el trabajo en sí.

Gustavo: *¿Prefieres el formato de la sala a la italiana o te gusta explorar distintos tipos de distribución del espacio, de distribución de los espectadores?*

Jorge: Me gusta mucho el circular. Últimamente hace mucho tiempo que no trabajo en un circular, pero me encanta. Hasta ahora no he sentido la necesidad de llegar a espacios no convencionales, salvo ese espectáculo sobre el Marqués de Sade. Reivindico la sala de teatro como tal, reivindico ese espacio; para mí sigue siendo mágico y yo creo que la gente tiene el derecho de participar de ese acto mágico que es el teatro; así como siempre fui un amante de los grandes cines—no soporto los microcines—también amo las salas teatrales a la italiana. Sé que se puede hacer teatro en la calle, en un garage, pero reivindico ese espacio que es la sala de teatro.

Gustavo: *¿En qué momento del proceso de puesta entran los llamados técnicos o artistas de la iluminación, el vestuario, el maquillaje, el escenógrafo, etc.? ¿Están desde el principio?*

Jorge: Es una condición *sine qua non*, por eso muchas veces no tengo más remedio que hacerlo yo o lo hace alguien del equipo. Invito, a veces, a trabajar a algunos y la condición es "desde el primer día"; si

podés bien, y si no podés, no. Porque para mí eso es vital. Eso de que un grupo trabaje tres meses y dos semanas antes viene el vestuario o tres días antes del estreno están las luces, no va. Si vamos a trabajar con escasos recursos, que esos recursos estén desde el principio. Obviamente el vestuario no va a estar el primer día, pero que cada uno vaya descubriendo con los demás: que, por ejemplo, el vestuarista sepa que la gente se mueve. Que no pase que estás trabajando determinada cosa y dos días antes tenés que cambiarla porque el traje no se adapta. Eso no tiene sentido.

Gustavo: *¿Has trabajado con asistente de dirección?*

Jorge: Sí, muchas veces; cuando puedo hacerlo, lo hago.

Gustavo: *¿Y qué tareas le asignas?*

Jorge: Sobre todo, recordar—yo soy de ir anotando; cuando trabajo con un asistente, veo tal cosa, la voy diciendo y él va anotando. El asistente me ordena bastante, a veces por diferentes motivos. De repente, hago trabajos parciales o trabajo escenas con determinados equipos y luego otro equipo queda trabajando con el asistente.

Gustavo: *¿Te interesa la promoción del espectáculo, te involucrás mucho?*

Jorge: Sí, la promoción me interesa muchísimo, trato de involucrarme todo lo que pueda; para mí es fundamental la promoción del espectáculo.

Gustavo: *¿Qué tipo de promoción se hace aquí en el Uruguay, para el caso de un grupo como el tuyo?*

Jorge: Aquí la promoción pasa por tratar de que algún canal de televisión—eso es lo ideal—difunda el espectáculo. Después está la otra promoción que es tratar de que te entrevisten. En ese aspecto hay bastante apoyo.

Gustavo: *Aquí en el Uruguay, ¿ustedes, los actores, están agremiados?¿Cómo funciona? ¿Hacen convenios con los medios de comunicación?*

Jorge: Está lo que se llama la Sociedad Uruguaya de Actores, para aquéllos que quieran integrarla. Básicamente—aunque no se limita a ello—su función es en contratos con la parte publicitaria, con la parte cinematográfica—aquí siempre incipiente—o con la parte de televisión.

Lo que es promoción ya va por cuenta de los elencos, son convenios personales, ahí la Sociedad no interviene.

Gustavo: *La crítica periodística—ya no pregunto sobre la crítica académica porque parece que eso no existe en ninguna parte—¿te impacta? ¿La lees? ¿Incide en el espectáculo?*

Jorge: La leo, no me impacta, no incide en el espectáculo. A los críticos los tomo como una parte del teatro. No sé en otra parte del mundo, pero aquí están muy relacionados al teatro, han hecho teatro o algunos incluso hacen teatro. De ahí que haya todas esas discusiones sobre si es ético que el crítico haga teatro. Se discute mucho en torno a eso. Ante la crítica, no soy de tirarme por el balcón ante una crítica mala ni tampoco de destapar una botella de champagne si se trata de una crítica buena. La tomo como opiniones de espectadores atípicos que lo único que hacen es dejar eso escrito. Uno tiene que estar por encima—no lo digo en forma despectiva—en el sentido de que el espectáculo o el artista deben estar por encima eventualmente de una crítica positiva o negativa.

Gustavo: *Históricamente ha habido más directores que directoras. ¿A qué atribuyes eso? Sabemos que siempre ha habido más médicos que médicas, más presidentes que presidentas, etc. Sin embargo, me interesa saber si, desde tu perspectiva, hay algo en la especificidad del trabajo de la dirección que—más allá del machismo o el sistema patriarcal—haya mantenido a las mujeres alejadas de la dirección.*

Jorge: No, creo que no. Creo que ha sido como lo ha sido en el mundo. Para mí lo primero que me impactó fue la Moushkine. Como en todo, creo que la mujer tiene mucho que aportar a la dirección, así como también tiene para aportar a otros niveles en el mundo, a nivel político, a nivel científico. Por una visión que tiene la mujer de las cosas, más allá de que es libre de hacerlo o no, la naturaleza le ha asignado un rol, caramba, que es el de perpetuar la especie. Me parece que esto juega cosas importantes. Para mí es muy saludable, muy sano, que la dirección teatral—en el caso de Uruguay—que la mujer haya tomado ese espacio.

Y eso también se está dando en el mundo, tanto en el cine como en el teatro y otras actividades.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre has deseado que te hagan como director y nunca te hicieron?*

Jorge: La verdad que no, porque la verdad que a mí me cuesta mucho clasificarme, pero a medida que avanzaba en esto yo ya no sabía si era autor o si era actor o si era director; a esta altura me cuesta definirme. Creo que soy un hombre del espectáculo. La verdad no es que me haya quedado en ninguna pregunta, sino que realmente nunca me parece que es tan importante lo que hago; me parece que es una cosa como decía John Lennon, "no te la creas demasiado". A mí me hace mucho bien hacer lo que hago, entonces como director me siento insatisfecho (*Risas.*)

Gustavo: *Muchas gracias por aceptar la entrevista, llegarte hasta el hotel y compartir conmigo tus experiencias.*

Gustavo Geirola

ENTREVISTA A NELLY GOITIÑO

Realizada en su casa, en Montevideo, el 24 de julio de 2004, de 18 a 19:30.

Actriz y directora de extensa trayectoria. Doctora en Derecho y Ciencias Sociales. Maestra de enseñanza primaria, Profesora de piano (Instituto Kolischer) y de Educación Corporal (Instituto Bayerthal de Montevideo. Ha enseñado en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo y en las escuelas de los teatros independientes El Galpón, Teatro Circular, etc. Presidenta de la Sociedad Uruguaya de Actores en el período 1985-1987 y Vicepresidenta del Instituto Internacional de Teatros.Es también miembro de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes. Ha actuado como Corredactora de la Ley No. 16.297 de Fomento a la Actividad Teatral. Fue Presidenta de la Comisión de Cultura de la Junta Departamental de Montevideo, Presidenta del Consejo Directivo del Sodre. Ha recibido varios Premios "Florencio" y múltiples distinciones, por su trayectoria cultural, especialmente la otorgada por el Ministerio de Educación y Cultura, año 2003.

Gustavo: *¿Cómo llegó usted a la dirección teatral?*

Nelly: En general a mí me llama mucho la atención la incidencia que tiene el azar en la vida de las personas. Yo le diría que en mi propia vida el azar ha jugado de manera determinante, hasta el punto de que he pensado un poco divertidamente que el azar debe ser una ley más rigurosa que las otras. Siendo estudiante de abogacía, ingresé a un grupo de jóvenes que hacían teatro; ingresé como actriz, como presunta actriz. Recuerdo que en esa época era muy gracioso porque llegaba y al día siguiente ya hacía Blanche DuBois. Me acuerdo que fui y había un coro maravilloso que tiene *Crimen en la catedral* de Eliot y estaban también proyectando *La prostituta respetuosa.* Me dicen si me atrevo, y yo dije que no había el menor problema. Nací en el interior de la República, soy hija de maestra y, por lo tanto, tengo una formación fuertemente victoriana. La prostituta en el tercer parlamento dice unas palabrotas; fue muy divertido, porque empezaba a leer con el compañero que hacía el otro personaje, llegaba ahí y me paraba. Ése fue el primer tropezón en mi

carrera artística, pero ingresé en el coro de Eliot, que era maravilloso, y a partir de allí jamás dejé de hacer teatro hasta el día de hoy. Después de haber tenido una carrera muy larga de actriz y muy generosa—conmigo la vida en el teatro fue muy generosa; he tenido la suerte de hacer los más ricos personajes a que puede aspirar una actriz—un día alguien me sugirió si no me animaba a dirigir. Siempre me pareció imposible. Le dije que no, que no me animaba, pero me insistieron. Aparte de la actuación, yo siempre he hecho mucha docencia teatral—en mi formación yo soy maestra de enseñanza primaria y siempre he tenido una vinculación muy fuerte con la pedagogía. Más o menos cuando harían unos cinco o seis años que hacía teatro, empecé a trabajar en la docencia de la formación corporal. Nosotros tuvimos acá una gran maestra que se llamó Inx Bayerthal formada en la corriente centroeuropea, donde se formó Mary Wigman en la danza, Dalcroze, ese tipo de núcleo. Ella, a causa de la guerra y de los nazis, se vino al Uruguay y fundó su escuela. Con la enseñanza de ella—que yo frecuenté durante 30 años—empecé a dar clases, primero, de educación corporal y, luego, creé una cátedra de metodología en donde, con los estudiantes, hacía la investigación sobre el pensamiento de los grandes maestros. Era la Escuela de Arte Dramático del Municipio de Montevideo, que es la escuela municipal, donde se forman los actores. En el primer año les daba, supongamos, Stanislavski y Meyerhold, en el segundo año, Artaud, en el tercer año, Brecht, y en el cuarto año los contemporáneos. Había encarado ese estudio en una forma teórico-práctica, o sea que obligaba a los estudiantes a que abordaran los textos y luego a que hicieran la articulación para aplicarlos en el juego escénico. Ésa fue una puerta para mí impensada de acceso a la dirección, totalmente impensada. Pensé que iba a ser siempre actriz hasta que me dieran las fuerzas. Pero muchos años trabajé con los estudiantes en esto; he utilizado, por ejemplo, materiales de Kafka, que yo traía y ellos creaban sobre eso, aplicando lo que estudiaban teóricamente. Un día hago un grupo de postgrado y, en ese postgrado, trabajo la secuencia inicial de *Kaspar*, de Handke. Había gente muy talentosa, entre ellos Levón, que es un grande del Uruguay; se

trabajó esa primera parte que es totalmente corporal y allí, a los pocos días de terminar ese seminario, me llama el entonces director de la Comedia Nacional y me ofrece la dirección de *Kaspar*. Yo pensé que estaba completamente loco, por dos razones. La primera, porque yo no soy directora; y la segunda, porque *Kaspar* es tremendamente difícil. La parte que yo trabajé en el seminario es una parte de expresión corporal, pero luego, ¿y todo el resto? Me dice: "no me digas que no, tomáte dos o tres días" y dentro de los tres días me llama y le digo: "yo no me animo" y me dice: 'tomáte dos más y decíme que sí". Entonces me llama y yo me digo: "¿por qué no arriesgar?" Empiezo a trabajar en la dirección de *Kaspar*. Así empecé. *Kaspar* habilitaba, por su forma, la aplicación de los estudios que yo había hecho con la señora Bayerthal que eran muy teatrales. Si la Sra. Bayerthal hubiera vivido en otro medio más rico, más generoso, habría andado muy cerca de Kantor; mire Ud. que dimensión le doy. Una mujer absolutamente genial, una gran trabajadora. Apliqué esos conocimientos al texto de *Kaspar*, que fue un éxito inmenso. Y al mismo tiempo, un texto tan extraño para el público—yo nunca vi tanta gente salir del teatro un domingo de tarde, como con *Kaspar*. *Kaspar* ganó todos los premios de la crítica, gané un Florencio con ese espectáculo. Ese fue mi debut en la dirección teatral. Había hecho antes alguna experiencia con estudiantes, pero así profesionalmente, fue ahí. Inmediatamente me ofrecieron que yo eligiera otra obra. Yo tenía una adaptación de *El castillo*, de Kafka, que me interesaba muchísimo. Y ahí empezó, misteriosamente, esta actividad que me fue alejando de la actuación y hasta hoy yo me pregunto si es posible acceder así a la dirección.Pero, Gustavo, nos formamos así en Latinoamérica. Nos formamos estudiando, aplicando, empezando de nuevo, errándole, acertándole. En la actividad de la dirección yo he aprovechado muchísimo la larga docencia de la que yo le hablaba. Yo soy autodidacta en la dirección, como somos todos en este país. Aquí no ha habido nunca un maestro que pudiera formar directores. Los directores uruguayos—no sé si en Argentina o en América—son un acto de coraje y de pasión. Y entre el coraje, la pasión, la confianza y la desconfianza,

en este batiburrillo de la situación vamos trabajando, a veces con muchísima suerte, a veces con menos. Actualmente, estoy dirigiendo una obra en la Comedia, parecería que algunas dudas se fueron ordenando, pero así se trabaja. Yo no sé si así se forman los directores y, honestamente, entre nosotros dos, si el día que tenga que rendir cuentas, arriba o abajo, me preguntan "¿qué es usted?", yo creo que seriamente voy a decir que soy abogada. (*Risas.*)

Gustavo: *Con toda esta experiencia que hoy tiene, ¿cómo definiría usted hoy el rol del director? ¿Qué es para usted el director?*

Nelly: Creo que el director tiene que ser una persona que, en primer lugar, sea capaz de comprender cabalmente la obra que tiene entre manos. Para mí, la comprensión es uno de los dones espirituales más altos que puede tener alguien; la comprensión exige en la dirección una muy fuerte formación cultural; cuanto más rica sea la formación intelectual y espiritual del director, tanto mejor. Y exige también una actitud joven de ser capaz de ser flexible para la comprensión del material que tiene entre manos; ése es el primer elemento que yo creo que perfila a un director, es decir, cuando tiene un texto en la mano saber de qué se trata. El segundo paso es cómo se levanta en el espacio esta comprensión. El tercer paso, cómo se le transmite a los compañeros esa comprensión y, tal vez en último término, ver si esa comprensión es capaz de redondear una experiencia estética. En lo personal, el primer aspecto—vanidosamente, Gustavo, esto es pura vanidad—yo soy mujer de estudio, casi maniáticamente estudiosa; no me es muy difícil trabajar sobre un texto, entrar en el texto; no me es fácil a veces, pero la larga formación intelectual—soy maestra de enseñanza primaria, soy abogada, soy profesora de piano, es decir, he trabajado muy duro en la vida—todas estas fuentes me han permitido que cuando abordo algo—soy maniática lectora de poesía—todas estas fuentes, decía, han ido posibilitando el acceso al texto con apertura. Para mí el proceso todavía no empieza cuando me encuentro con los compañeros que van a hacer la obra; no sé si esa es la razón de los largos trabajos pedagógicos pero es muy difícil que yo tenga dificultades con el actor. Mi relación con los

actores, en un 99%, es estupenda. Suele pasar, obviamente, que haya incompatibilidades estéticas con algún actor, pero es muy raro. Ese segundo plano de la búsqueda de la experimentación—yo también soy director de experimentación—esta segunda etapa con los jóvenes, con los actores, también es positiva. El problema para mí, como toda autodidacta, empieza realmente cuando hay que levantar en el espacio las visiones. En eso estoy estudiando siempre. Tengo dura pelea con el lenguaje del espacio, que me fascina; no creo que tenga muchos dones, pero me fascina. El espacio, la imagen, la acción, ésas son las peleas de hoy. Esta pieza que estoy dirigiendo ahora, hace cinco meses que la trabajo.

Gustavo: *¿Cuál es?*

Nelly: Se llama *Mujeres*, de Luis Masci y, como le dije, hace cinco meses que trabajo en ella. Ha implicado una tarea de investigación muy fuerte y muy linda; me ha hecho mucho bien. Es una obra en la que se trata el problema latinoamericano, muy particularmente acá, de la época de las dictaduras sobre la mujer y toma como referentes de estas mujeres de hoy a las grandes figuras míticas de los griegos: Hécuba, Héctor, Aquiles, Casandra. Hace una especie de simbiosis entre aquellos mitos y estos futuros mitos de hoy. Fue muy interesante ver, primero, cómo el grupo empezaba a trabajarlo escapando a las técnicas de jugar a tal cosa; trabajé mucho sobre algo que me gusta muchísimo, proustiano, que es el tiempo recobrado.

Gustavo: *¿Cree que en esta trayectoria suya ha logrado tener un estilo, un signo o una marca personal? Y si es así, ¿en qué consiste?*

Nelly: Yo he dirigido obras de muy diversos signos; algunas—como le decía—con mucha suerte, otras con menos suerte, y también como actriz. Yo le diría que cada vez estoy más inclinada hacia lo que podríamos llamar el superrealismo, como estilo. Se me ha ido imponiendo. Cuando hice *Alta vigilancia*, de Genet, yo me decía: "¿por qué estas figuras me son tan próximas a Giacometti? No me daba cuenta. Y me cae en las manos—el azar, siempre el azar—ese maravilloso trabajo de Genet, *El taller de Giacometti*. En esta obra hay

nueve mujeres en la cárcel; en un momento dado de la búsqueda, les digo a las nueve chicas que se pusieran como si hubieran focos de luz arriba; las veo y me digo: "Giacometti". En este andar, en esta búsqueda, yo creo que me voy aproximando tal vez a un estilo que pretende una línea superrealista. Todo es posible.

Gustavo: *Desde su perspectiva, ¿cuál fue su mejor puesta en escena, no en el sentido del éxito de público, sino aquélla que le presentó serios problemas, un gran desafío, y que Ud. finalmente se sintió satisfecha de las soluciones aportadas?*

Nelly: *El alma buena de Sechuan*, de Brecht. Esa fue una obra que yo había interpretado como actriz. Me invitó El Galpón para dirigir un Brecht, y para mí fue realmente una experiencia inolvidable.

Gustavo: *¿Y cuál fue su peor puesta, es decir, en la que usted pudo haber dado más, en la que, independientemente del éxito o fracaso de público, Ud. sintió que pudo haber dado más o que algunas cosas no se resolvieron bien?*

Nelly: En mis puestas yo juego lo que tengo y lo que no tengo; yo soy ese tipo de trabajadora que no economiza sus fuerzas, más bien a veces me extralimito en mi esfuerzo. Amo mucho lo que hago, entonces me es difícil admitirlo; yo diría que he cometido errores en la puesta de *Querido Lobo*, y sin embargo había allí cosas interesantísimas de búsqueda con los jóvenes. Tampoco creo haber alcanzado, también ésta con jóvenes, un punto muy alto en *Pequeña casa de campo*, de Witkiewicz. Hubo una obra que me interesó muchísimo de un uruguayo, *El chalet de Gardel*, de Víctor Manuel Leites, que me interesaba mucho desde el punto de vista de la comprensión. *El chalet de Gardel* es una historia real que pasó en el Uruguay, no sé si usted la conoce. Es de un individuo que admiraba tanto a Gardel, que se vestía igual, caminaba igual, trataba de cantar como él y, como homenaje, le regaló un chalet. El era el mozo de un bar y terminó casándose con la hija de un remultimillonario, medio boba; cuando el millonario dejó de darle dinero, lo mandó a matar. A partir de esta anécdota terrible, Victor Manuel Leites escribió una obra preciosa, *El chalet de Gardel*. Y yo quería hacer la pieza en el enfoque del individuo que vive queriendo ser otro; eso era lo que me atraía a mí en la pieza; porque este hombre era un calco de Gardel, en la vestimenta, en

las poses, en las voces, absolutamente en todo él era Gardel y eso era lo que me atraía. ¿Qué pasó? Acá fue problema con el estilo; se impuso el naturalismo, en una puesta que aspiraba a una visión metafísica del texto, lo cual para mí fue muy lamentable, sobre todo porque yo soy muy amiga del autor y esa obra siempre me gustó muchísimo. Esa puesta resultó un delito. (*Risas.*)

Gustavo: *¿Qué género le interesa o le ha interesado más dirigir: la comedia, la tragedia, el grotesco, etc.?*

Nelly: A mí me gusta más el drama y me interesa muchísimo el teatro metafísico.

Gustavo: *¿Qué arte ha influido más en su trabajo como directora: la pintura, la arquitectura, la danza, etc.?*

Nelly: La pintura muchísimo; como le decía antes, la Sra. Bayerthal era una mujer que tenía una gran formación pictórica. Yo trabajo siempre a partir de un pintor. Por ejemplo, hice una pieza de un coterráneo suyo, Juan Carlos Gené, que se llama *Ulf*; la hice a partir de Bacon. En esta pieza que estoy dirigiendo ahora, se me impuso Giacometti. Ahora voy a trabajar un Chéjov y voy a trabajar sobre Degas y sobre los impresionistas.

Gustavo: *¿Qué directores le han parecido interesantes, directores que usted admira porque, de alguna manera, han abierto—no me gusta usar la palabra 'influido'—ciertas perspectivas en su trabajo? ¿Puede darme nombres a nivel de la escena nacional, internacional y latinoamericana?*

Nelly: A nivel internacional, no he tenido la suerte de ver, a pesar de haber ido muchas veces a Europa, a Bob Wilson, nunca pude ver las realizaciones de Kantor—las he visto en video, pero no es lo mismo.Hay dos maestros que yo admiro profundamente; son Peter Brook, de quien vi una versión maravillosa de *Les iks* y una versión de la obra de Beckett, que yo también dirigí, *Los días felices*. Maravillosas puestas. También de Peter Stein, de quien vi una versión inolvidable de *Titus Andronicus*. En Europa vi otras cosas, pero no a nivel de ellos dos. En América Latina me gusta muchísimo un director argentino que se llama Rubén Schumacher. Me gusta también el director de La Gotera de la Argentina.

En el Uruguay hay directores que me gustan mucho. Nombro algunos, sin que la exclusión implique que los demás no; tengo una gran admiración, primero, por Atahualpa del Cioppo, el maestro en este país, él fue el grande. Me interesa también el trabajo de Jorge Curi, Héctor Vidal, hay un joven que se llama Ismael Da Fonseca, de Roberto Suárez, a quien considero un talento excepcional, Coco Rivero, Mario Ferreira, de Mariana Percovich, María Dodera y seguramente me quedan en el tintero compañeros que trabajan muy bien, porque los uruguayos somos muy teatreros. ¿Influencias que yo haya sentido sobre mi trabajo? La influencia más importante en mí ha sido la Sra. Bayerthal.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre soñó dirigir y por circunstancias diversas no pudo hacerlo?*

Nelly: *Titus Andronicus*, que tiene uno de los temas que a mí más me inquietan: el de que cuando la barbarie se pone en marcha, después ya no se puede detener. Hay que estar muy atento en el instante en que la barbarie se puede detonar, porque una vez que detonó, es como un alud, como una bola de nieve. Yo veo esa pieza desde ese punto de vista. Siempre quise hacerla. Se la ofrecí a la Comedia, después al Teatro Circular. En general yo no ofrezco trabajos, porque no me gusta incidir sobre nadie, pero esta pieza me interesaba mucho por ese tema. Una de las inquietudes mayores que yo tengo es saber que no es posible vivir en la barbarie. Los que pasamos la barbarie acá, no hace demasiado tiempo, tenemos la obligación de trabajar para mostrarle ese monstruo a las nuevas generaciones. *Titus Andronicus* es eso. Y esa obra la va a hacer Mariana Percovich y me invitó para ser la protagonista de esa pieza. Me hubiera gustado dirigirla.

Gustavo: *¿Usted escribe teatro?*

Nelly: No, yo hice algún estudio de dramaturgia, más que nada para tener alguna noción más científica de la estructura dramática.

Gustavo: *¿Ha dirigido y actuado en la misma pieza?*

Nelly: No, no soy capaz.

Gustavo: *¿Ha dirigido cine o televisión?*

Nelly: No. Yo he dirigido teatro y fundamentalmente, como le decía, mis trabajos han sido actuación y docencia muy extensas. Prácticamente, el 80% de los jóvenes actores de hoy son alumnos míos. Y luego he dirigido. He dictado cursos en televisión sobre, por ejemplo, la percepción del hecho teatral. He dictado conferencias.

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

Nelly: Lo que más me gusta del trabajo son los ensayos; yo disfruto muchísimo cuando se ensaya. Me gusta mucho la experimentación, me gusta mucho ver lo escénico desde distintos ángulos para ver cómo resuena, me gusta ver cómo va creciendo una obra. Lo que menos me gusta de la dirección es cuando aparecen algunos elementos de mal carácter; yo no soporto el mal carácter, no me lo permito ni lo permito. Como directora me precio de trabajar en el mayor de los respetos por el actor; tal vez no me doy cuenta pero creo, me sospecho, que soy demasiado exigente. Me disculpa el hecho de que yo soy muy exigente también conmigo misma, porque trabajo el día entero en lo que tengo entre manos. Pero los arrebatos de mal humor, me son absolutamente insoportables y no los permito, ni yo me lo permito, de ninguna manera. En la vida privada basta que una persona sea malhumorada para que yo no quiera saber nada.

Gustavo: *Comparto eso con Ud. Me pasa igual. Siempre digo que hago teatro por placer, y si tengo que estar trabajando para aguantar el mal humor, prefiero retirarme, no me interesa. En estos años, supongo, con tantas obras que Ud. ha dirigido, debe haber un espectador que la sigue, que viene a ver sus producciones. ¿Qué cree que ese espectador espera de Ud.?*

Nelly: Creo que espera que sea fiel a mis principios; nunca he hecho—y esto no es vanidad porque éstas son mis credenciales—nada en lo que yo no creyera, nunca he hecho nada que pudiera, en mi opinión, corromper el gusto del espectador. No creo que la vida mía en el teatro sea un ejemplo. Le voy a decir por qué. En un sentido, es ejemplar; es ejemplar en el sentido de la honestidad y del profundo respeto por los valores culturales, en una dignidad indeclinable. Hablo

de mí como desde otra persona. Pero lo que no fue bien es que yo creo, como cualquier persona, que uno debe vivir absolutamente de lo que hace; yo no he vivido nunca del teatro. Más bien he tenido que pagar algunas veces. Esto no es un mérito. Tampoco es un demérito. Vivo en el Uruguay. Pero a mis jóvenes yo les deseo la suerte de que vivan de su trabajo escénico. Como le decía, es estúpido pensar que un abogado sea una persona de teatro cabal, pero en estos países no se puede vivir del teatro, salvo excepciones, pero el común no puede. Cuando yo era joven vivíamos heroicamente. Nosotros construíamos salas de teatro, no dormíamos, pedíamos dinero a la familia, a los no familia, a los conocidos, a los desconocidos. Levantábamos salas magníficas, teníamos la torpeza de no asegurarlas, construimos una sala para 300 espectadores maravillosa, que se quemó en veinte minutos. Es una historia larga y zarandeada de militancia en el teatro independiente, en el que yo me formé y al que pertenezco. El teatro independiente siempre dicen que ya no existe, pero existe. Mientras existan los valores que le dieron motivos de existir, sigue existiendo. Claro que es deseable que un profesional viva del teatro. Yo no he vivido del teatro y pienso que tal vez, si hubiera vivido del teatro, habría trabajado mejor, creo, seguramente, no sé, lo digo sin mucha convicción porque el talento tiene un techo, pero me hubiera gustado—ahora que me dedico solamente al teatro—haberlo hecho siempre. Pero ya es tarde para mí.

Gustavo: *Cuando usted esta dirigiendo, ¿la figura o el perfil del espectador juega un rol en la orientación que pueda tomar el espectáculo?*

Nelly: Muy a menudo, cuando dirijo, me pongo en el lugar del espectador, en lo que tiene que ver con la comprensión. No creo que el espectador sea un tonto al que haya que darle la papilla completamente masticada, pero tampoco creo que se le deba plantear un galimatías que no entiende nada. Muy a menudo trato de percibir como espectador el hecho estético o el hecho teatral para ver si realmente el lenguaje es inteligible.

Gustavo: *En la historia del teatro, en las preceptivas, se ha usado una serie de palabras para definir la función del teatro respecto del espectador. He coleccionado*

algunas: entretener, instruir, deleitar, iluminar, alienar, impactar, etc. ¿Cuál sería la palabra que define su objetivo como teatrista?

Nelly: Yo creo con Brecht que el teatro debe entretener, pero entretener no es distraer. El entretener quiere decir para mí encontrar un lenguaje fresco, un lenguaje vital, un lenguaje que venga de la vida, y a partir de esa visión, de esa capacidad de entretener—dice muy bien Peter Brook—el enemigo es el aburrimiento. Yo digo entonces 'entretener' como antítesis del aburrimiento. Mi mayor deseo es, cuando trabajo en el teatro, que se abran los canales de comunicación con el espectador. Al teatro lo definió maravillosamente Jouvet hace años, cuando dijo que "el teatro es contacto de almas". Para mí el teatro es eso, el instante en que el alma del actor toca el alma del espectador, ahí esta el teatro.

Gustavo: *Cuando usted hace un proyecto para que lo aloje una cierta sala y tiene que salir al interior o un festival, ¿tiene exigencias máximas o mínimas, quiero decir, exige que se reproduzca tal cual se ha montado en la sala original o llega al nuevo lugar y se adapta a lo que hay?*

Nelly: Este año dos de mis trabajos van a ir a Buenos Aires, la puesta que hicimos de *Agatha*, de Marguerite Duras y *Emily*, sobre Emily Dickinson. Nos adaptaremos a los espacios en la medida en que no desvirtúen la puesta

Gustavo: *¿Ha dirigido una misma obra en dos momentos diferentes de su vida.*

Nelly: No. Lo que he hecho ha sido actuarla y luego dirigirla unos años después; por ejemplo, en el caso de *El alma buena de Sechuán*, en la que actué y luego la dirigí; en *La ópera de la banca privada*, de Dürrenmatt en la que también actué y luego la dirigí.

Gustavo: *¿Esa experiencia de haber actuado influyó mucho en el trabajo de la dirección de esas obras?*

Nelly: No, no influyó; fueron dos personajes muy hermosos que me tocaron en suerte, el de Shen Te-Shui Ta de *El alma buena* y el de Otilia Frank en *La ópera de la banca privada*, maravillosos los dos. En el contexto nuevo de la obra, no, me quedaron imágenes nomás, pero no para determinar el trabajo de dirección.

Gustavo: *¿Trabaja habitualmente con productor?*

Nelly: He trabajado generalmente con los teatros independientes y con la Comedia. Los teatros independientes son ellos mismos los productores. La Comedia obviamente está subvencionada por el municipio. Hice con productor—terminé yo pidiendo dinero—una obra y ahora encaramos, ya mismo, nada más ni nada menos que *Las tres hermanas* de Chéjov, con productor.

Gustavo: *¿Cuáles son sus exigencias para la producción, qué es lo que usted espera del productor?*

Nelly: Espero del productor—figura a la que compadezco, porque le toca una de las tareas más ingratas del teatro—que solucione todo el problema económico y todo el problema de la comunicación del espectáculo. Que los actores, los artistas técnicos, la dirección puedan dedicarse a full a la tarea artística. Y luego de ese abuso sobre seres humanos, que el productor se encargue de todo lo que llamaríamos la administración del espectáculo, en lo que yo soy bastante deficiente, pese a que en mi juventud siempre fui administradora de los teatros independientes. (*Risas.*)

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

Nelly: En general he trabajado de las dos maneras, o con fechas fijas o con tiempo para la experimentación. Prefiero la segunda. Las fecha fija tiene el inconveniente de que le da una gran importancia al resultado de lo que se hace; en cambio, yo le doy más importancia al camino. Como le decía, me gustan mucho los ensayos y a veces el tiempo en el teatro—dice Emily Dickinson en la obra que hacíamos—"el tiempo es magia", siempre escapa de las manos. De alguna manera, me gusta trabajar con tiempo.

Gustavo: *El día del estreno, ¿Ud. va, se involucra?*

Nelly: Si yo le digo, Ud. se va a divertir. Yo voy y me siento en la platea como un espectador.Mis compañeros se ríen y me dicen: "Dentro de poco harás como Kantor, sentándote en el escenario". El día del estreno voy y luego veo todas las funciones desde la platea.

Gustavo: *¿Y después del estreno suele hacer ajustes?*

Nelly: Generalmente, estando el director en la platea, el espectáculo tiene siempre esa mirada que lo va sujetando; la mirada de afuera es siempre muy importante. No me ha tocado hacer revisiones de los trabajos.

Gustavo: *¿Cómo llega la obra a sus manos?*

Nelly: Por diversas vías. A veces me la proponen, por ejemplo me invitan para que dirija tal obra, la leo y si me agrada, sí, si no me agrada, no; por lecturas mías también. Tengo muchos deseos de montar una obra que me gusta mucho de Fugard, que se llama *La isla*; la he propuesto, ha sido aceptada, pero los derechos de autor son altísimos, entonces, hasta ahora, está ahí en *stand by*, como dicen. Las obras me llegan así, o me las proponen o yo las encuentro.

Gustavo: *Cuando ha trabajado sobre una pieza de un autor vivo que, además, está en Montevideo, ¿le interesa la presencia del dramaturgo en los ensayos?*

Nelly: Es un tema muy excitante. (*Risas*.) A los directores les molesta la presencia del autor. A mí no, no me molesta. En este momento, por ejemplo, yo he trabajado muy codo a codo con Luís Masci, que es el autor de la obra; es cierto que él es muy abierto, es un hombre de una flexibilidad muy grande. También me sentí bien cuando hice una obra de Ariel Mastandrea. Yo trabajo cómodamente con los autores.

Gustavo: *Cuando está leyendo un texto para ser puesto en escena, ¿cuál es la primera relación que establece con él? ¿Surge una imagen espacial? ¿Un ritmo?*

Nelly: El primer contacto que yo tengo con mis trabajadores es la de crear una atmósfera; eso es lo primero que trato de hacer. Crear una atmósfera de trabajo, una atmósfera de taller, en donde nadie tiene prisa, donde nadie tiene primacía sobre nadie. Soy maniática de la concentración, pero no de la concentración por la concentración. Yo trabajo muy bien en el silencio, en el encantamiento. Creada esa atmósfera, la primera tarea, para mí, es compartir y cambiar ideas con mis compañeros sobre la idea clave de la obra. Eso es lo primero; después, a partir de allí, trabajamos mucho plásticamente, también los ritmos, pero estoy siempre muy atenta en el trabajo a que no me importa

que vayan muy lentos. A mí no me gusta que el actor aprenda el texto de memoria en una semana. Más bien les pido que no lo aprendan, les pido que estudien cuidadosamente las situaciones que se mueven, que busquen el impulso vital de la obra y que no se preocupen por el texto. Siempre les digo que la palabra es el trazo sonoro de un alma, por lo tanto, que busquen el alma primero. Y así vamos trabajando.

Gustavo: *¿Tiene una relación muy respetuosa o literal con el texto, o bien le gusta a veces hacer unos cortes o transformaciones?*

Nelly: Sí, hago cambios. Es un atrevimiento. Obviamente, si uno hace *Los días felices*, no le sobra una coma, lo mismo si uno hace *Esperando a Godot*. Pero a veces, sobre todo en los autores jóvenes, hay una frondosidad que perjudica.

Gustavo: *En el caso de obras que fueron escritas originalmente en otra lengua, ¿el tema de la traducción le preocupa mucho? ¿Cómo trabaja con obras traducidas?*

Nelly: La traducción me preocupa muchísimo. Pienso que la lengua es algo tan importante, que es muy peligrosa la traducción. No solamente porque a veces es dura, carece de la flexibilidad del habla. Es muy delicado. Ahora, por ejemplo, para este Chéjov, en ruso, yo tengo versiones de *Las tres hermanas* en italiano, en francés, en inglés, también en español. Y es una tarea delicadísima.

Gustavo: *¿Le comunica a sus actores desde el comienzo sus objetivos para la puesta o prefiere ir descubriéndolos con ellos, o incluso que ellos los vayan descubriendo solos?*

Nelly: El segundo camino es el que prefiero. No quiero de ninguna manera limitar la libertad de mis actores, nunca. En lo que sí les insisto es simplemente en lo que yo entiendo que habla la obra, nada más. Dirigiendo *Kaspar*, por ejemplo, yo les decía: "*Kaspar* es la crítica más fina que se puede hacer a la coacción por la enseñanza". Lo que me interesaba era la barbarie que hay a veces en la enseñanza. Eso solo. A partir de ahí hicimos algunas improvisaciones. Recuerdo una que fue realmente encantadora. Levón hacía el personaje de Kaspar y, con uno de los compañeros, le digo "vamos a trabajar como pedagogo". Entonces el chico le dice a Kaspar, le iba enseñando: "el pie, el pie en el

zapato, el pie está en el zapato". Y entonces Levón repetía: "el pie está en el zapato". El otro actor continuaba: "las piernas están en el pantalón—pedagogía de la estupidez—el cuerpo está en el vestido". Y Levón repetía, hasta que de pronto me mira y me dice: "Y yo, ¿dónde estoy?" (*Risas*.) ¡Esas cosas divinas de los actores!

Gustavo: *¿Cómo selecciona el elenco?*

Nelly: En general me ocurre que como soy invitada por los grupos, me ofrecen el elenco. No soy muy—como le diré—muy certera y me equivoco a veces. Digo 'a veces', aunque me equivoco mucho. Me decía un gran compañero que un buen reparto asegura el 80% de la obra y tiene toda la razón. No soy muy inteligente en el comienzo para percibir al actor. La ventaja es cuando se trabaja siempre con la misma gente. Yo he trabajado con mucha gente y puede ocurrir que el reparto esté hecho al revés.

Gustavo: *¿La relación con los actores es la misma que tiene con las actrices, o hay cierta facilidad de trabajo con uno u otro género?*

Nelly: Trabajo igual con los hombres que con las mujeres; tengo por la mujer, por el ser femenino, una particular ternura. Puede ser porque yo soy una mujer o por el hecho de que hay una marginación de la mujer, aunque se diga que no la hay. Yo tengo mucha ternura por el sexo femenino y admiro la delicadeza de la mujer.

Gustavo: *Me imagino que en sus comienzos como directora, habrá sido todo más difícil. Afortunadamente, ahora hay en todos los países muchas directoras.*

Nelly: Cuando yo empecé ya tenía una carrera de actriz, muy larga y muy importante. Empecé muy tarde, no me animaba. Había ya varias mujeres que dirigían, así que no tuve nada de pionera en esta materia. El ambiente teatral siempre ha sido muy generoso conmigo. Un ambiente catalogado como muy difícil. Hubo un período, Gustavo, en el que yo dejé de hacer teatro por cinco años, fui presidente de la Junta Departamental de Montevideo, en la actividad política, porque yo pensaba que era necesario sacudir un poco el ambiente de los políticos, en el sentido de que le dieran mayor importancia a la actividad cultural. Con ese pensamiento ingresé en la Junta Departamental, como edila, y

ahí presidí la Comisión de Cultura durante cuatro años, una experiencia maravillosa. Tuve allí un gran conocimiento de lo que es la ciudad, sobre todo sus zonas aledañas y donde constaté algo en lo que siempre creí, que la cultura es un don natural de todo el mundo, que no hay una elite cultural. Trabajé allí cinco años y medio. Llegué a ser presidente de la junta. Cinco años y medio alejada de un medio es mucho tiempo. Pensé que mi actividad artística estaba terminada y, sin embargo, me abrieron todas las puertas, todas. Yo no dejé un solo día de trabajar desde que abandoné la política, en docencia, en dirección, todo estaba abierto. Por eso yo tengo un agradecimiento muy fuerte a mis colegas.

Gustavo: *Volviendo al actor, ¿qué cualidad tiene que tener este actor sin la cual usted no puede trabajar con él o con ella?*

Nelly: Lo primero que hay en el actor es su mundo lúdico; el actor que no tiene un mundo lúdico en él, no es un actor. Para mí es muy importante el respeto; no hacerle perder al otro la poca o mucha confianza que pueda tener en sí mismo. Yo no puedo trabajar con un actor que—como decía Vallejo—me mira con un tigre entre los ojos. Trabajo en la amistad. En la agresión, no trabajo; en la desconfianza, tampoco trabajo. Tengo la mayor apertura que puedo para un actor, para un trabajador.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de escuela o metodología de formación actoral que le es más afín o que le facilita la tarea como directora?*

Nelly: Sí, sin la menor duda, el pensamiento de Artaud. Es, para mí, personalmente, el pensamiento más rico, más germinal. He trabajado muchísimo sobre Artaud. Ahora voy a dictar un curso en una escuela de acá sobre el tema del lenguaje en Artaud. He dado seminarios sobre la crueldad, en Asunción. El pensamiento de Artaud es definitorio en mi trabajo.

Gustavo: *¿Le gusta trabajar con el formato a la italiana o le gusta, de pronto, jugar un poco con el espacio y la distribución de los espectadores?*

Nelly: La segunda posibilidad es la visión más moderna del teatro, la más rica, la más dinámica, la más difícil. Trabajo las dos.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina durante el proceso de trabajo?*

Nelly: Es clave, totalmente clave. No hay que confundir la disciplina impuesta, que viene de afuera, con la disciplina que viene del alma, que es la que realmente ordena las cosas. Cuando un actor llega tarde a un ensayo y no siente adentro que está faltando a una cita de amor, ese actor va a sacar un material a medio camino. La disciplina es un llamado interior. Si hay que imponer, es porque algo anda mal.

Gustavo: *Esta pregunta ya no apunta a su trabajo como directora, sino que está orientada al teatro uruguayo en general. ¿Cree Ud. que hoy en Uruguay—en la selección de elencos o de autores del repertorio, por ejemplo—hay discriminación racial, sexual, política, religiosa, de clase?*

Nelly: El tema de la discriminación es uno de los temas más soterrados, más malignamente escondidos. Existe y no se dice. A mí me duele mucho la discriminación, sea por edad, sea por raza, sea por definición sexual, es infame. Toda discriminación es infame. Yo no tendría ningún problema en repartirle a un actor negro el personaje de Hamlet; probablemente me dijeran que Hamlet era blanco, pero creo que somos sociedades bárbaras todavía. Hay discriminación con respeto a la mujer, mucha; en el ámbito político, ni le digo. En el ámbito profesional, también. Y las mujeres en este país son estudiosas, fantásticas. Hay discriminación sexual, sobre todo con la mujer. La mujer lesbiana en este país tiene realmente una montaña que enfrentar.

Gustavo: *Cuando usted comienza un proceso de montaje, cuando el texto ya está elegido, ¿tiene algunas etapas o alguna serie de pasos fijos, por ejemplo, tanto tiempo para el trabajo de mesa, etc.?*

Nelly: No, no me fijo tanto en eso. Realmente tomo toda la obra, me gusta mucho atisbar en la obra lo que yo llamo 'frases'. Me gusta mucho trabajar musicalmente las piezas, descubrir lo que también se podrían llamar unidades temáticas dentro de una obra—yo le llamo 'frases', como música. Tengo un defecto como directora y no me lo he podido quitar; me lo voy a tener que quitar. Creo que lo mejor para un director es que le dé al actor una visión panorámica lo más pronto posible, en el juego, no solamente en la mesa. Yo tengo una mala

tendencia a trabajar las primeras frases, las pulo y es un defecto que hay que corregirlo.

Gustavo: *¿Usted trabaja desde fuera del escenario, sentada, o es el tipo de director que sube o baja del escenario constantemente?*

Nelly: Si, las dos cosas. No puedo negar mi origen de actriz.

Gustavo: *Los llamados—tal vez mal llamados—técnicos (el vestuarista, el escenógrafo, el iluminador, etc.), ¿entran a trabajar desde el comienzo o se van incorporando posteriormente?*

Nelly: Desde el comienzo, yo trabajo con un equipo. Las mujeres son la mayoría; trabajo en música con Renée Pietrafesa, que es una artista maravillosa; en vestuario, generalmente, con Pilar González o con Soledad Capurro, que son artistas plásticas magníficas; en las luces con una joven egresada de la Escuela de Arte Dramático, muy talentosa, Claudia Sánchez. En la escenografía, en general, trabajo con Carlos Musso, que también es un plástico muy importante en el Uruguay o con el arquitecto Alejandro Curzio, también con jóvenes egresados, como Adán Torres. En general trabajo desde el comienzo con ellos. Ha sido y es fundamental en mi trabajo la presencia de Nelson Mancebo, vestuarista maravilloso y amigo sin par.

Gustavo: *La promoción de la obra. Supongo que en el caso del teatro oficial se ocupan ellos. ¿Y cuando Ud. trabaja en el teatro independiente, se ocupa mucho de hacerla, le interesa, se involucra?*

Nelly: No, no me involucro. Soy un desastre. Ahora, eso sí, voy a todas las entrevistas que me mandan ir, promuevo todo lo que me dicen que hay que promover, pero personalmente soy un desastre.

Gustavo: *La crítica, ¿la lee, le importa, la considera, influye en los procesos posteriores?*

Nelly: La relación entre la crítica y el creador, por varias razones—el crítico es un creador exactamente igual que el actor, que el director—es una vieja reyerta, desde siempre. Claro, el director y los actores trabajan cuatro meses, cinco meses; el crítico ve el espectáculo en dos horas y lo crucifica o lo ensalza; es una relación muy difícil. La primera cosa que yo creo es que para que fuera realmente una actividad que la

sociedad tuviera como meta importante—creo que deben de trabajar juntos—la primera obligación de un medio de prensa es que el crítico tenga la formación necesaria para hacer lo que hace. En este país ha habido épocas—no sé ahora—en que el redactor de una página cualquiera podía hacer la página de espectáculos como si fuera el fondo de un saco. La primera condición de un crítico es la de que tenga la formación necesaria. La segunda es que tenga afición. Cuando nosotros recién empezábamos en el teatro independiente había un crítico—fue muy amigo mío, un hombre cultísimo—que le aplicaba a los incipientes actores del teatro independiente la misma vara que a la compañía que venía de Europa. Yo me acuerdo que habíamos hecho una obra, habíamos tardado seis meses, la hicimos, perdimos cualquier cantidad de dinero. Y él hizo la crítica y empezaba así—todavía me acuerdo—"Ambición y angustia de los aficionados". No fue capaz de ver que ahí había una semilla fundamental para la cultura teatral del Uruguay, estaba naciendo el teatro independiente, El Galpón empezaba, el Teatro del Pueblo, cinco o seis grupos que empezaban allí. Le hablo de la década del 50. Lo crucificó. Era un hombre de extremada cultura pero sin visión. Eso es otra cosa: hay que saber qué hay. Yo veo con muy buenos ojos cuando la crítica apoya a la gente joven, siempre y cuando no se reblandezcan y crean que por ser jóvenes son regios. Pero donde haya jóvenes que trabajan en serio es muy importante que se les abra el horizonte. Y luego, en tercer lugar, la buena fe. El crítico tiene que tener visión, cultura y buena fe, capacidad de ver un espectáculo, porque determina muchas veces el éxito de la taquilla, aunque cada vez menos porque en el Uruguay la prensa se lee cada vez menos. Hay críticos sumamente inteligentes acá y que vale la pena escucharlos.

Gustavo: *¿Por qué cree que históricamente ha habido más directores que directoras? Creo que de alguna manera ya me contestó esto, pero se la hago porque tal vez quiera agregar algo.*

Nelly: Por la misma razón que le decía de las discriminaciones de la mujer. Va penetrando por los poros la atmósfera del medio. El medio de alguna manera no le da a la mujer el espacio que realmente tiene. Yo no

he tenido tanto problema pero las compañeras tienen que pelear duro, muy duro. Rilke decía en el comienzo del siglo pasado en que llegaría un tiempo en que la mujer—que se estaba formando mucho mejor que el hombre—iba a tener su verdadero lugar. Hay dos cosas, pasados esos tiempos: se sigue formando notablemente bien, no tiene el lugar adecuado a su formación todavía y hay un problema muy grave: esta mujer de hoy difícilmente va a encontrar una pareja adecuada, porque los muchachos están formándose menos seriamente que ellas. Eso yo lo he visto en la Facultad de Derecho, por ejemplo, donde las mejores estudiantes son las chicas. De repente aparece un muchacho notable, pero estadísticamente ellas son muchísimo más estudiosas y más serias en su trabajo. Presenciaremos una época de mujeres notables, solas.

Gustavo: *La última pregunta: ¿hay alguna pregunta que usted siempre ha deseado que le hagan como directora y nunca le han hecho? Es para blanquear mi rol de entrevistador.* (*Risas*.)

Nelly: Debo decirle, Gustavo, que las entrevistas no me atraen; los entrevistadores son siempre gente encantadora, pero la entrevista es siempre una especie de espejo y a uno no siempre le gusta mirarse en el espejo. Entonces yo no soy muy partidaria de las entrevistas. Por otra parte, ¿cómo decir en una entrevista ese tumulto que es una vida? Es muy difícil.

Gustavo: *De todas maneras yo le agradezco enormemente que me la haya concedido, y le ruego disculpe tanta insistencia—por no decir persecución—de mi parte, por conversar con Ud. La verdad es que en todos estos días en el Uruguay me han hablado tanto de Ud., que a riesgo de provocar su odio, me propuse insistir. Mis amigos me decían: "no te vayas de Montevideo sin entrevistar a Nelly Goitiño". Como en muchos otros países, yo tenía el deseo de conocer ciertos directores, pero en este caso suyo se sumaba a mi deseo el deseo de los demás, y de ahí que hasta estaba dispuesto a pedirle que me diera la entrevista y hasta de argumentarle que lo hiciera por el Uruguay. No puedo negarle que venía con cierto temor de que Ud. me explicara por qué no iba a darme la entrevista.*

Nelly: No, por favor, ha sido un gusto y además yo ya tenía muchas ganas de conocerlo, incluso pensé que… (*La Sra. Goitiño continuó una estupenda conversación conmigo, que desborda los límites de esta entrevista*).

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

ENTREVISTA A MARIANA PERCOVICH

Realizada por Internet, del 2 al 12 de febrero de 2006.

Profesora de Literatura, (IPA), entre 1983 y 1995 es periodista cultural en diversos medios, paralelamente dicta docencia teatral y artística, tarea que desarrolla hasta hoy en Uruguay y en el extranjero. En 1995 renuncia al periodismo para dedicarse profesionalmente al teatro, a la dramaturgia y la docencia. Ganadora de diversas becas internacionales y premios locales y mundiales, ha recorrido el mundo con sus espectáculos. Tiene obra publicada en Francia y España y se especializa en Teatro en Espacios no Convencionales. Actualmente es la Directora Artística de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Montevideo.

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

Mariana: Yo soy un caso atípico en la historia de los directores uruguayos. Casi todos vienen de la actuación, yo, como alguien ha dicho, vengo de "lo académico". Profesorado de letras, especializada en teatro, pero al mismo tiempo ávida espectadora de teatro desde niña. Me fascinaba ver en los teatros la parte de atrás, el olor a pintura de la escenografía. Pasé por varias etapas: primero fui durante años docente en escuelas de teatro, periodista cultural y crítica de teatro. Hasta que decidí que lo que quería era hacer el teatro que me gustaba ver en otras partes del mundo y que pocas veces lo veía en Montevideo. Desde los veinte años hice trabajos como dramaturgista con algunos directores, lo que me permitió asistir a todos los ensayos de varios espectáculos. A los treinta años (ahora tengo cuarenta y dos) renuncié a todos mis trabajos y me dediqué por entero a escribir y a dirigir teatro. Pero creo que ya estaba en mis genes el pertenecer a la "clase teatral". Lo curioso es que yo fui docente teatral de muchos de mis compañeros directores de hoy o de dramaturgos. La vida nos reunió nuevamente en el teatro como compañeros.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y qué objetivos tenías en ese momento?*

Mariana: Mi primer espectáculo fue una investigación sobre la memoria oral de los inmigrantes uruguayos, desde inicios del siglo XX hasta la Segunda Guerra. Mientras yo estaba en la fase de transición de dejar el periodismo, me reuní durante dos años con uno de mis ex alumnos, actor que fue productor del espectáculo, seleccionando entrevistas, leyendo y discutiendo para armar la dramaturgia final. El resultado fue un unipersonal con una actriz de formación clásica y antropológica. *Te Casarás en América*, que montamos en una sinagoga fundada por los inmigrantes judíos-húngaros. Yo estaba bastante aterrada, y le pedí a uno de mis directores preferidos, Héctor Manuel Vidal, que me "tutoreara". Fue terrible y genial. Nunca una respuesta, siempre miles de preguntas, y nos acompañó hasta el final, que recuerdo bien, hicimos una función cerrada a diez días del estreno para toda la gente de teatro de la que nos interesara su opinión. Tuve la suerte que llegó un programador de San Pablo y antes de estrenar ya teníamos una gira. Yo sentía que con ese primer espectáculo "se me iba la vida". Era mi cambio de vida, y dedicarte enteramente a lo creativo asusta. Allí participó como operador de luces Waldo León quien se transformó en mi socio y hermano teatral, con quién hasta hoy trabajamos juntos y hemos elaborado nuestra metodología y nuestra propia compañía: "La Matanza". Fue el primer espectáculo, y en un espacio no convencional, algo que tenía claro desde el principio, quería encontrar espacios urbanos, donde el espectador tuviera la posibilidad de elegir su punto de vista físico. El espectáculo viajó a Barcelona e hicimos temporada allá, con críticas delirantes. El País tituló "El arte existe". Creo que lo que impactó en Europa, era que un espectáculo de estética "pobre" pudiera generar la magia que espectáculos con millones de dólares no lograban. La actriz se quedó en España, y hasta hace poco me llegaban derechos de autor desde allí. Era un espectáculo que tenía una cosa muy blanca, con un trabajo de luces que hasta hoy me define: obsesivamente cuidado, y con un minimalismo geométrico, al mismo tiempo yo había visitado la Isla Ellis en Nueva York y me habían impactado las tristes

imágenes de los inmigrantes multiculturales. Es un espectáculo querido, pero que no tenía la oscuridad de mis puestas de hoy.

Gustavo: *Desde tu experiencia, ¿Cómo definirías hoy el rol del director?*

Mariana: Creo que eso depende de cada uno de nosotros. Yo le doy mucha importancia al director investigador, la persona que se enamora fatalmente de un texto o tiene necesidad de contar una historia. Que posee mucha información y formación. Es quién puede revelar en los textos más antiguos nuevas formas de contar viejos cuentos. Es el guía de un equipo del que es parte. Su relación con los diseñadores es clave, y por supuesto debe tener gran conocimiento de lo que es un actor y de las herramientas existentes para conducirlo en el proceso creativo. Creo que hoy, es un dramaturgo, un autor, cada puesta en escena debe ser su escritura de lo que sea que monta. Reivindico al director-autor, como el cine de autor. Creo que el director de "oficio" no aporta nada más que repetir fórmulas. El director del siglo XXI debe aportar desde la estética y la filosofía, desde su contexto cultural. Una mirada nueva para el público de hoy que pueda comunicarse con su "escritura escénica".

Gustavo: *¿Crees hoy que tienes un estilo o marca personal?*

Mariana: Definitivamente. En primer lugar, la metodología que hemos desarrollado en La Matanza, muy rigurosa, que parte de la investigación, búsqueda de referencias primarias (pintura, música, fotografía), de un trabajo previo con Waldo, buscando los espacios, o estudiando los escenarios, trabajamos con programas de computación teatrales. En lo que respecta al "estilo" creo que hay obsesiones que están presentes: el universo femenino, la tragedia como tono, la recreación de estilos o géneros, algo que me encanta, una cierta oscuridad, donde la muerte siempre anda rondando, esa "Inquietante Extrañeza" de la que hablaba Freud, un barroco visual, una fuerte fisicalidad del actor. Lacan y su análisis del leguaje. El punto de vista simultáneo, dramaturgia de director discontinua y anti-aristotélica. He logrado manejarme con la ironía y el humor al recrear estilos, pero me resulta imposible el realismo cerrado, las comedias de living, o el teatro

"comercial", esas obras donde hay que repetir una puesta. No lo hago ni por dinero. Aunque no tenga ese mes con qué pagar las cuentas.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál ha sido tu mejor puesta, no por el éxito de público, sino porque se te plantearon grandes desafíos y sentiste que los habías sabido enfrentar y resolver?*

Mariana: Creo que mi mejor puesta fue *Juego de Damas Crueles*, texto del argentino Alejandro Tantanián. Fue en el año 1998, fue mi tercer espectáculo, pero el primero de más largo aliento. Creo que en ese tiempo yo estaba en mi mejor momento "instintivo", mis dos primeros espectáculos me habían preparado para soltar todo mi potencial creativo e imaginativo e incluso el fundamento de lo que sería mi sello creativo. Todo parte de cómo llegué a la obra. Viajábamos hacia San Pablo en avión con el elenco de mi primera obra, y yo tenía las Revistas del Centro Cultural Rojas, con los nuevos dramaturgos de ese momento. Eran cuatro revistas y una de color rojo (mi color favorito). Leí los títulos y *Juego de Damas Crueles* me encantó, me la devoré y quedé tan entusiasmada, a nivel casi primario, revoleando la revista les dije a mis compañeros: "éste es mi próximo espectáculo". Cuando me puse a estudiarla, me encontré con una tragedia contemporánea, abierta, con diálogos y parlamentos simultáneos, enormes monólogos, personajes muy fuertes femeninos. Un lenguaje casi procaz, la sexualidad y el incesto, pero a la vez una metáfora muy lúdica y terrible de los "muertos bajo las tablas del piso". En el festival al que viajábamos conocí al autor, integrante del grupo Periférico de objetos, y tuvimos un enganche intelectual inmediato. Su obra no se había estrenado en Buenos Aires y hasta hoy nadie se animó a estrenarla. A pesar de que Tantanián colocaba didascalias para escenario italiano, yo la imaginé en un espacio no convencional. En un museo, que es una quinta con mucha historia, al fondo del parque había una caballeriza de más de cien años, con espacios laberínticos, curvos, salones de piedra y madera, zona de herrería con un enorme horno, y con las telarañas originales—hoy un arquitecto posmoderno la transformó en un espacio anodino. Allí podía ver como en una película la historia de tres hermanas, que sumidas en el

incesto paterno son desplazadas por un hermano varón y deciden "sacrificar" a uno de los dos. Además todo era basado en juegos, casilleros, colores y dobles. Convoqué a dos artistas plásticos uruguayos, muy barrocos y fantásticos, que pintaron murales en las paredes de piedra, llenos de mujeres fantásticas, enormes, mucho rojo, mucho oro. Decidimos con Waldo León, el iluminador, que todo sería con velas, candelabros, arañas enormes de hierro que subían y bajaban. Quedó un claustrofóbico espectáculo, al que yo le agregué la recuperación de trajes de teatro antiguos, con materiales originales (terciopelos, brocatos) al que lo restauramos con materiales contemporáneos (metal, cierres, botonería y zapatería casi militar). Al montar *Damas Crueles*, todos mis demonios salieron, era un ritual cargado y extraño. Yo, por primera vez, sacaba mi parte más oscura, mis propios fantasmas. Gané mis primeros premios, viajé a varios festivales, y la montábamos siempre en edificios abandonados con determinada carga de dolor y sufrimiento para la ciudad que fuera. Hasta hoy que han pasado siete años, la gente recuerda imágenes de ese espectáculo. Y como dice Peter Brook, ésa es la "prueba del ácido", yo misma tengo que tener cuidado de no reiterar algunos climas que explotaron en esa puesta. La valoro como la mejor, porque todavía yo no había "armado" mi metodología y no tenía barreras intelectuales de ningún tipo, era pura furia, locura, investigación con los objetos, el asco, lo sagrado, el lenguaje y un trabajo de actores que me obligó a generar un entrenamiento físico e intelectual y hasta espiritual, que ha ido evolucionando. No sólo creo que generamos imágenes hermosas y crueles, sino que de allí en adelante ese barroco percovicheano me definió como directora. Además, en esa puesta, yo había hecho un curso de Gestión y Producción cultural y me junté con la que sería mi productora por mucho tiempo. Casi sin dinero hicimos una gráfica audaz, y logramos acercar a mi generación al teatro. Ir era casi un ritual para el público. Otro elemento que la marca como un punto crucial en mi creación fue mi crisis con el final de la puesta. Sufrí crisis, depresiones, pesadillas, y no quería "terminarla" hasta que parí el final que hasta hoy es de los que más me gusta. Esa crisis "del final" me

acompaña hasta hoy. Todo mi equipo sabe que hoy se probarán seis o hasta diez finales distintos hasta que encuentro el que me parece adecuado.

Gustavo: *Dentro de la misma perspectiva, ¿cuál fue tu peor puesta, no por el éxito o fracaso de público, sino porque sentiste que no llegaste a redondear el proyecto, a darle una resolución más favorable?*

Mariana: Ésta es una pregunta dolorosa, ya que después de ganar mi primer premio (Florencio) como Mejor Directora y Mejor Espectáculo del año en 1998 por *Juego de Damas Crueles* de Alejandro Tantanián, una institución del Estado, dependiente del Ministerio de Cultura, me llamó para montar lo que yo tuviera ganas, me dieron ocho mil dólares, que en esa época y en este país era mucho dinero (*Te Casarás*, costó mil dólares, Damas Crueles, cuatro mil), yo volvía de mi primer viaje a Londres y había estado investigando sobre los manuscritos de Lewis Carroll, me había comprado todos los libros, biografías, había visto los originales de las Alicias, la obra de Hamptom…decidí que quería montar un espectáculo que se llamara *Alicia Underground*. Me lo planteé como una creación colectiva dirigida y orientada por mí. El conejo blanco era Carroll, Alicia era la propia Alicia Liddel a quien Carroll dedicó su primera versión de Alicia. Propuse a los actores "traducir" antropomórficamente todos los animales en seres humanos. Usaba las cartas de Carrol a las niñas que fotografiaba. En fin, en un gran depósito abandonado construí una arena con una puertita diminuta, y los espectadores se sentaban dentro y todo ocurría adentro y afuera. Fue una experimentación libre, caótica y total. Fue muy frustrante para el espectador, allí comencé a tomar conciencia en que hay que cuidar las "expectativas del público". Ni los más conocedores de Carroll entendieron nada. Trabajé con un diseñador de modas para el vestuario, plásticamente todo era muy bello, (e incluso me adelanté a *Matrix* en algunas cosas, las dos pastillas que Morpheo da a Neo, en mi puesta Carroll-Conejo le daba dos pastillas a Alicia a elegir para comenzar el espectáculo, y la crítica me acusó de apología de la droga. Creo que esos críticos no habían leído el libro victoriano *Las siete*

hermanas del sueño ni sabían nada del uso de drogas en el mundo inglés victoriano, pero de todas maneras era todo demasiado enigmático, demasiada información). La dramaturgia tenía ese mismo caos lógico-ilógico que Carroll provoca. Al mezclar las dos Alicias (Maravillas y detrás del espejo) nadie podía seguir nada, en fin, que resultó una "no puesta" de las Alicias y un verdadero "Té de locos" para todo el mundo. Igual todos los rubros técnicos fueron nominados a los premios de ese año e incluso ganamos Mejor Iluminación, pero la gente quedaba muy desconcertada. Por ejemplo en la escena de la Duquesa y Alicia "Cerdo y Pimienta", traté de recrear el "acoso victoriano" que la Duquesa le hace a Alicia, y algún crítico dijo que la Duquesa parecía Madonna. Un director alemán que la vio me dijo que parecía teatro polaco, hasta el día de hoy no sé si fue un insulto, o un elogio (*Risas.*). Fue el espectáculo más frustrante, no creo que el peor, sino que todo el gran esfuerzo intelectual terminó en algo que dejaba a la gente totalmente desconcertada y "afuera". Ni siquiera podían disfrutar de lo "bello", por el esfuerzo de "entender" al que yo misma los había obligado. Fue una gran lección para mí. Puedo decirte que la peor puesta fue la de una obra de una alemana contemporánea Thea Dorm, *Marleni*, una obra que enfrenta en una noche a Marlene Dietrich y Leni Reinfenstahl, nunca debí haberla dirigido, ya que yo no sirvo para dirigir textos de dramaturgia cerrada, con actrices de la vieja guardia que no hacían ejercicios de entrenamiento sino que usaban su técnica y yo quedaba de afuera y "marcando", cosa que odio. Como siempre, plásticamente todo muy bello, una banda de música armada por mí que gustó mucho. Pero definitivamente ese montaje pasó sin pena ni gloria por mi vida y no me enseñó mucho, creo que lo de *Alicia Underground* fue tan monumentalmente frustrante que prefiero señalarla como un *momento de crisis horrible en mi carrera.*

Gustavo: *¿Qué género es el que más te interesa o con el que tienes más afinidad: la comedia, el sainete, la tragedia, etc.?*

Mariana: Adoro a los trágicos y todos los que los reescribieron como Heiner Müller, las tragedias contemporáneas, investigo mucho en

los géneros puros: el Grand Guignol (investigación por la que recibí el Segundo Premio Moliere), el melodrama. Me gustan porque provocan reacciones primarias en los espectadores. En mi dramaturgia recurro mucho a estos tres grandes géneros. La comedia solamente me atrae cuando es negra y muy irónica, por ejemplo monté con la Comedia Nacional (el elenco oficial uruguayo) una comedia negra del inglés Martin Crimp, pero su dramaturgia me permitía hacer un gran juego escénico y el humor era terrible. A veces juego con trabajar lo terrible, disimulado por un trabajo con el estatus del espectador. "No sos tú, es el personaje". Eso me gusta mucho.

Gustavo: *¿Qué arte o artes crees que más han influenciado tu trabajo como directora: la pintura, la música, la arquitectura, etc.?*

Mariana: Desde chica la literatura y la música, después el cine, soy hija del cine en la medida en que en la Cinemateca Uruguaya, siendo una adolescente pude seguir ciclos enteros de los mejores directores del mundo. La música es clave, yo no puedo trabajar en teatro sin música, aprendí mucho con mi padre, iba a conciertos desde los nueve años. La pintura, tengo imágenes de libros de pintura de mis padres que luego descubrí en los museos del mundo y me puse a estudiarlos. Me fascina la arquitectura como contenedora de memoria, me gusta identificar materiales y detalles. Soy una voraz lectora. Creo que si durante toda mi vida no hubiera tenido ese vínculo tan fuerte con el arte, no podría ser la artista que soy ni la docente que soy. El viajar a lugares con culturas diversas es tan importante como la experiencia de los libros, no es lo mismo leer sobre el "Síndrome Sthendal" que vivirlo en un atardecer de Venecia, Praga o frente a un Botticelli. Para los montajes las cosas cambian: a veces es un pintor el que da la clave, a veces un compositor, a veces una fotografía, a veces las postales de alguna ciudad que visité, pero siempre vuelvo a la música, siempre trabajo el "tempo musical" de las puestas.

Gustavo: *¿Qué directores han impactado—no quiero decir influenciado—tu trabajo? ¿Podrías nombrar algunos a nivel internacional, nacional y a nivel regional latinoamericano?*

Mariana: Peter Brook. Sus libros primero, sus espectáculos después. Robert Wilson, su metodología, el uso de la luz. Kantor: ver *Que revienten los artistas* fue un antes y un después. En Brasil estoy muy conectada con El Teatro del Vértigo, que se especializa en montar espectáculos en espacios no convencionales. Cuando vi en San Pablo *El libro de Job* en un hospital desactivado, sentí que estaba dialogando con un "hermano" teatral. De hecho, hemos hecho algunos intercambios con el grupo. En mi país, Héctor Manuel Vidal, un director pinteriano, sutil, político e inteligente. Inolvidable su puesta de *Galileo Galilei* de Brecht en la dictadura. Daniel Veronese, el Director del Periférico de Objetos, me introdujo en el mundo terrible de la manipulación del objeto. Ricardo Bartís, un meyerholiano clave así como Eduardo Pavlovsky y sus espectáculos sobre "el fascismo ausente" como *Potestad*. Hay otros, pero éstos son referentes a los que vuelvo una y otra vez.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre te ha interesado dirigir y que, por diversos motivos, nunca pudiste hacerla?*

Mariana: Demasiadas: pero puedo nombrar: *Penthesilea* de Von Kleist y *Dantón* de Büchner. *Las Bacantes* de Eurípides, y como un gusto casi infantil adoraría hacer un *Cyrano de Bergerac* de Rostand.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

Mariana: Sí. Tomé varios cursos de dramaturgia, dentro y fuera de Uruguay. Tengo varias obras sin estrenar pero casi siempre escribo para dirigir yo. Tengo obra publicada y traducida a varios idiomas.

Gustavo: *¿Has montado alguna obra tuya? Si ése es el caso, ¿qué te pareció la experiencia? ¿Qué facilidades o dificultades te planteó?*

Mariana: Monté *Extraviada, una tragedia montevideana* sobre un caso clínico lacaniano uruguayo; *Cenizas en mi corazón*, sobre la vida de Carlos Gardel y *Yocasta*, una reescritura en verso libre de la tragedia de Edipo desde el punto de vista de Yocasta, único personaje. Estas tres obras fueron escritas por necesidad personal de generar espectáculos sobre contenidos que no estaban escritos, desde el punto de vista que yo quería contarlos. Tiene la ventaja de que puedo trabajar en la puesta con total libertad, reescribiendo si quiero una escena. Como dificultad,

escuchar lo escrito en boca de los actores te hace dudar todo el tiempo de si está bien escrito, si era eso lo que querías contar. Pero siempre escribo pensando en el montaje. Me genero la dramaturgia para los espectáculos que quiero hacer.

Gustavo: *¿Has actuado y dirigido en la misma obra? Si ése es el caso, ¿qué te pareció la experiencia? ¿Qué facilidades o dificultades te planteó?*

Mariana: En verdad yo nunca actué.No me interesa. Solamente una vez una directora amiga me convocó para una comedia bastante comercial, pero en realidad se explotaban las coincidencias de mi persona con el personaje. Fue bastante frustrante. Y reafirmé mi convicción de que lo mío con el teatro pasa por otro lado.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión? Si ése es el caso, ¿qué diferencias o similitudes encontraste con la dirección teatral?*

Mariana: No.

Gustavo: *¿Has dirigido la misma obra en dos momentos diferentes de tu carrera? ¿Cambió el proyecto o repetiste lo anterior?*

Mariana: Sí. Por ejemplo, *Cenizas en mi corazón* fue seleccionada cuando me gané la beca para la Residencia Internacional del Royal Court Theatre de Londres, y monté fragmentos de ella en inglés, mientras se iniciaba la pre-producción para montarla en Montevideo a mi regreso de Londres. Siempre cambian los proyectos, porque cambia el idioma, o el acento, o el contexto cultural. Trabajar con actores ingleses, con mi dramaturgia, que los obligaba a una gran fisicalidad, fue un desafío muy interesante. Pero también me enloquecía cuando escuchaba "I'm the tangouuuu" en lugar del más contundente "Yo soy el tango". También dirigí *Proyecto Feria*, una intervención urbana, en los mercados, con cuenta historias, freaks, melodrama y canciones. La primera versión fue en Córdoba, Argentina, la segunda en Montevideo (versión que viajó por Uruguay y a Chile). Las dos fueron muy diferentes, porque los personajes se armaban con dramaturgia del actor a partir de una serie de personajes que yo proponía. El acento cordobés me sonaba extraño, hasta que acostumbré el oído.Pero creo que es imposible que un proyecto se repita igual en momentos y lugares diferentes.

Gustavo: *El espectador, su función, su perfil, ¿juega un rol importante al momento de la toma de decisiones sobre la puesta en escena de una obra dirigida por ti? ¿Tiene peso durante los ensayos?*

Mariana: Absolutamente. Ya mencioné en la entrevista el tema de las "expectativas del público". Si yo monto una obra que se anuncia como *El Vampiro en el Jockey*, o hago la dramaturgia para un ballet sobre Ana Frank, tengo que tener claro que la frustración del público es un elemento de quiebre. Porque cada obra convoca su público y al mismo tiempo mi nombre convoca a cierto perfil de espectadores. No soy una directora masiva. Trato de que si en el afiche de promoción se dice "Un espectáculo de Mariana Percovich" la gente sepa con qué tipo de espectáculo va a encontrarse. En el ámbito de la puesta en escena lo que me importa más es que los ojos del espectador funcionen como la cámara en el cine, que pueda elegir lo que mirar. Por eso adoro los planos, la simultaneidad, los espacios que envuelven al espectador. Por eso el trabajo obsesivo con la luz. A veces durante los ensayos discuto esto con los actores, que dudan sobre lo que están haciendo, y si volvemos al punto de origen: ¿para quién lo estamos haciendo? Creo que es una forma de ser fiel a uno mismo, a su estilo y metodología. No creo en *el* público, sino en *los* públicos.

Gustavo: *Cuando has hecho una obra en un determinado espacio, para determinada sala, y tienes que salir al interior o al exterior, por ejemplo, llevarla a un festival o una escuela de provincia, ¿tienes exigencias máximas o mínimas? Quiero decir, ¿intentas reproducirla completamente o llegas y te adaptas a lo que hay?*

Mariana: Es mixto: por un lado respetar la planta escénica es fundamental y la mínima puesta de luces necesaria. Pero he llegado a adaptar para giras, espectáculos que fueron concebidos para determinado edificio, o espectáculos bifrontales a salas italianas. Es un ejercicio interesante. Pero soy exigente con que el espíritu de la puesta se mantenga.

Gustavo: *¿Trabajas con productor? Si ése es el caso, ¿cuáles son tus exigencias?*

Mariana: Considero clave la colaboración con un productor artístico, que ya conoce cuáles son las estrategias de comunicación, la estética que me gusta para comunicar el espectáculo. Me meto mucho en la producción, y los productores con los cuales mejor he trabajado son aquellos con los que puedo dialogar y discutir artísticamente. En el ámbito financiero me pierdo, no puedo manejar dinero. Soy una bestia con los números, pero soy consciente de lo que puedo usar y lo que puedo pedir, porque conozco los materiales, telas, luces y sus costos.

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

Mariana: Antes de comenzar a ensayar ya está el cronograma hecho con preestrenos y estreno incluido. Pocas veces he tenido que retrasar un estreno. Se trata de una cuestión de disciplina y estrategia. La fecha fija le da seguridad al actor y a todos los miembros del equipo. Eso sí: me tomo mi tiempo para ensayar. Entre ocho y tres meses a doble horario han sido mis límites. Montar una obra en tres semanas me cuesta bastante, por la metodología que uso.

Gustavo: *El día del estreno, ¿estás muy involucrada o bien, como hacen algunos directores, ni apareces por el teatro?*

Mariana: No concibo que el director no esté en el estreno e incluso en las funciones. Soy un azote para los actores y operadores.

Gustavo: *Mientras la obra está en cartel, ¿haces ajustes?*

Mariana: Precisamente, porque cuido que la puesta no se "achanche", no pierda su "tempo". No cambio cosas, pero trato de mantener el clima del estreno. Estoy muy presente en mis espectáculos hasta el final. Y odio la última función.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos?*

Mariana: La dramaturgia obra de maneras misteriosas. Compro muchos libros, leo mucho, Internet, los viajes, repasar los clásicos. Pocas veces me han "encargado" una pieza. En general, mi carrera me enseñó a que si yo, con la obra elegida, al decir de Peter Brook "no quiero decir algo con ella", no la debo dirigir. La única vez que lo hice poco convencida fue muy frustrante.

Gustavo: *Cuando trabajaste con un dramaturgo vivo, uruguayo o no, pero que obviamente estaba en Montevideo, ¿te interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

Mariana: El ejemplo que tengo es el de Alejandro Tantanián, en *Damas Crueles*, cuando vino a Montevideo, a mitad del montaje, me dijo que yo había puesto todos sus fantasmas allí. Los autores hoy en día son muy abiertos con los directores. Te dejan hacer, casi todos dicen que ellos escribieron para que otros los dirigieran. Me gusta tenerlos cerca, pero creo que es porque nunca me pasó de discrepar sobre una puesta.

Gustavo: *Cuando empiezas un proyecto, sea a partir de un texto o de una idea, ¿qué es lo primero que viene a tu imaginación, de dónde partes, del espacio, de una imagen, de un ritmo, de un color, etc.?*

Mariana: Siempre se parte del texto, y de inmediato el espacio es tan importante como el texto. Sobre todo en los espacios no convencionales. Me ha pasado de visitar lugares nuevos y sentir que allí debo montar un tipo de historia específica. Correspondiente a lo que la arquitectura me comunica.Tengo una fuerte convicción de que el espacio es el teatro. Cambiar un frigorífico abandonado por un teatro italiano es traicionar el proyecto. El espacio real le habla al espectador, con apoyo de las luces. Después vienen los colores, las imágenes. Con relación a los textos, si no "veo" la puesta al leerlos, no me interesan. La dramaturgia también "habla" al director.

Gustavo: *Cuando trabajas con obras traducidas, ¿te importa mucho la traducción, la controlas, la cotejas, etc.?*

Mariana: Quizás el ejemplo más claro sea lo que me ocurrió en Curitiba, Brasil. El Teatro Guaira me invitó a dirigir *Medea Material. Paisaje con Argonautas* de Heiner Müller. Yo había leído la obra en español y en inglés, ya que lamentablemente no hablo alemán. Cuando me llegó la traducción al portugués, idioma que estudié, me volví un poco loca, porque los ritmos cambiaban totalmente. Por suerte los actores hablaban varios idiomas y trabajé con una entrenadora vocal brasileña, sobre todo, porque mi oído no detectaba las diferencias de acento de un actor paulista a una actriz de Río de Janeiro. Cotejamos el original, la versión

en inglés y yo siempre estaba atenta con el texto español en el ensayo, y cuidaba mucho el problema de los acentos. Lo llevé a un portugués neutro. Valorizando el texto de Müller. La confrontación con varias traducciones fue fundamental para el trabajo de todo el equipo.

Gustavo: *Cuando vas a empezar los ensayos y reúnes a los actores, ¿les comunicas tus principales objetivos—aunque después se modifiquen con el trabajo actoral—o prefieres no hablar mucho y dejar que ellos los vayan descubriendo a lo largo del trabajo? ¿O bien no vas al ensayo con objetivos?*

Mariana: Es muy raro que yo haga ensayos de mesa. Es decir, reparto el texto, y comienzo con un entrenamiento corporal. Voy trayendo el texto de a frases, a lo sumo cinco frases, que las dejo a elección de los actores. Al final de cada ensayo sí hablamos y casi sin que nos demos cuentan hablamos mucho de la obra, los personajes, y hacia dónde va la puesta. Pero al marcar un tipo de entrenamiento, con determinada música, los actores intuitivamente ya van entendiendo para dónde queremos ir. Cada ensayo lo preparo con objetivos y con ejercicios que buscan llegar a ciertas metas cada día. Llevo diario de dirección y en el ensayo Waldo León está con su laptop, dibujando, poniendo luces, entendiendo el trabajo del actor. Tengo compañeros directores de mi misma generación que dicen que el director no debe tener una metodología. Yo creo que cada obra necesita su metodología, pero que la base metodológica personal del director va evolucionando y enriqueciéndose de la manera en que lo hacemos con Waldo.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Mariana: En el extranjero hago casting; en Montevideo busco los actores por su físico, su entrenamiento y formación, por su parecido con los personajes, me manejo con un criterio más cinematográfico que teatral. A veces un tipo de voz, cabellos, musculatura o piel, sumada a la formación es lo que me deciden por un actor u otro.

Gustavo: *La relación que tienes con los actores durante el proceso de ensayo, ¿es igual o diferente a la que tienes con las actrices? ¿Hay mayor afinidad con unos o con otras, o es todo igual?*

Mariana: No podría responder esta pregunta, creo que con todos igual. Creo.

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

Mariana: Formación, inteligencia, sensibilidad y disciplina.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de formación actoral, de metodología con la que te sientes más afín, como por ejemplo el método de Stanislavski?*

Mariana: Prefiero a los actores de formación mixta, que conozcan a Stanislavski, pero que hayan pasado por escuelas antropológicas, por el hecho de la importancia del entrenamiento. Yo personalmente, por el tipo de dramaturgia que monto, prefiero trabajar con la teoría de los estados y con la biomecánica. En general mi dramaturgia o la que prefiero no necesita la aplicación de una metodología stanislavskiana y menos strasbergiana. Voy a los centros y estados de los personajes.

Gustavo: *¿Has trabajado con el método de la creación colectiva, o por lo menos lo que se entiende por eso en América Latina?*

Mariana: No en el sentido de la creación colectiva colombiana, ni del tipo sociopolítica. En general prefiero trabajar con la dramaturgia del actor, pero siempre termino haciendo dramaturgia de directora, es decir que en el sentido de la creación colectiva "histórica", no.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del "teatro pobre" en sentido económico, no tanto en el sentido de Grotowski. ¿Crees que eso es una determinación, una fatalidad, un desafío, una estética?*

Mariana: Creo que es una realidad, y al mismo tiempo una opción. Una realidad por la falta de legislación y apoyos oficiales, pero una opción de independencia ética y estética, a la que hay que volver después de trabajar con los cuerpos oficiales. Uno crea porque quiere y está convencido, y se hace magia para producir, pero ya sabemos que no "viviremos" de la taquilla, lo que nos importa es que cierta gente vea nuestro trabajo, porque de esa manera estamos haciendo teatro de arte. Es obvio que a veces es frustrante, cuando uno no tiene un trabajo complementario, pagar para hacer teatro, pero es una vocación, una necesidad y una obsesión. De todas maneras tenemos una premisa:

Nunca comenzar la puesta sin tener el dinero para montarla. Para que desde la primera entrada que se vende la cooperativa reciba el dinero que sea.

Gustavo: *En la historia del teatro algunos han dicho, en las preceptivas especialmente, que el teatro es para deleitar, instruir, iluminar, distanciar, entretener, etc. Tengo una colección de esas palabras. ¿Cuál sería, en este sentido, la palabra que más representa tu propósito como directora?*

Mariana: Comunicar. Crear. Curarse. Hacer pensar. Hacer sentir. Conmover estéticamente. Enriquecer y recibir.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina durante el proceso de montaje?*

Mariana: Clave. Sin disciplina no existe trabajo artístico. Desde la actitud en la que se entra al espacio. El ritmo de trabajo. El entrenamiento. La escucha, la crítica, respetar los tiempos creativos de todos. Sin disciplina no hay arte.

Gustavo: *En términos generales, ¿tienes algún tipo de etapas—más o menos fijas—que cubres en cada proceso de puesta en escena, como por ejemplo, empiezas con trabajo de mesa, etc.?*

Mariana: Con mi socio Waldo León, hemos tomado como modelo el sistema de Bob Wilson. El Workshop A y el workshop B. Durante el A, trabajamos todos los técnicos y diseñadores en el establecimiento de bocetos, fuentes de inspiración, hacemos una especie de "Biblia" plástica. Llegamos a escuchar música, a entender y establecer cómo vamos a trabajar el espacio o la escenografía. Diseñamos en la computadora y a lápiz. Cuando tenemos todo definido en cada rubro, tratamos de preparar el espacio o montar las estructuras escenográficas, si son muy condicionantes para la puesta en escena. Luego el B, es el comienzo de los ensayos. Al incorporar al elenco, lo definido en los rubros de diseño, comienza a adaptarse, pero en general llegamos con una metodología clara y planificación de cada día de ensayo para que lo estudiado en la primera etapa, se haga orgánico en los actores. Este método lo voy afinando cada vez más y estoy convencida que le brinda al actor una gran contención para improvisar y saber que su trabajo será aprovechado al máximo. No estoy de acuerdo con Eugenio Barba que

dice que de una improvisación, solo queda el 0,00001 por ciento. Eso es si no se estudian las pautas, y si las improvisaciones no se planifican en una línea cronológica, a la que se le van integrando el texto, objetos, acciones físicas y el montaje del director.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿lo haces desde la platea o subes y bajas del escenario?*

Mariana: Lo primero que aprendí es que el director debe moverse por todo el espacio para ver desde cada butaca lo que está montando; en el caso de los espacios no convencionales miro hasta en el reflejo de las ventanas y descubro que no hay espectador privilegiado. Con respecto a estar "en el espacio de representación" suelo meterme físicamente con el actor. A veces es un estímulo fuerte, para indicar el tono de un gesto, o la precisión de un vector gestual. Me gusta ayudar al actor con el manejo del vestuario. A veces encontrar juntos el peso y fuerza de una capa, o aprender a bailar tango si los actores lo hacen. Y trato de hacer y probar las cosas de riesgo que un actor tiene que hacer. Cuando no puedo hacerlo yo misma—ejemplo, un ahorcamiento al vacío con arnés—lo hace Waldo o el técnico más pesado que se tenga en el equipo. Controlamos con cronómetro los tiempos de esas zonas de riesgo. Suelo trabajar con cronómetro y metrónomo. Cosa que genera muchas bromas entre mis colegas. . .

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

Mariana: Trato de buscar o de aceptar pedidos de gente joven, porque me gusta la docencia en la dirección, trato de darles espacio de opinión y a veces (pocas) les propongo que monten alguna cosa ellos. Trabajo con el modelo brechtiano del diario fotográfico de ensayos. Exponemos las fotos con fechas desde los primeros ensayos hasta el final, para que cada uno pueda mirar-mirarse libremente y ver cómo con ropa de ensayos planteábamos una escena en las primeras etapas y como finalizamos. También el asistente de dirección toma notas que yo le dicto, para completar el diario de dirección. No les pido café nunca. Pero a veces me miman con un refresco. Les encargo el estar en el camarín en las previas horas de las funciones. Llega un momento en que

el o la asistente están con el actor, mientras yo hago las pruebas de luz, sonido, seguridad con los técnicos.

Gustavo: *¿Te involucras mucho en la promoción del espectáculo? ¿Te importa?*

Mariana: Al tener formación en Gestión y Producción, la comunicación de los espectáculos me importa tanto como el espectáculo en sí. Trato de trabajar con diseñadores gráficos sensibles y voy siguiendo todas las etapas. Desde la creación de la imagen que identifique al espectáculo, hasta cómo se va a recibir al público en las funciones. Me gusta estar en las salas, sobre todo en los espacios alternativos y recibir al público, cortar las entradas, es una forma de decir, acá estamos todos, con usted, para brindarle nuestro trabajo a todos los niveles. Sí, me involucro bastante. Pero también delego en los productores y asistentes muchas cosas, solamente que todo tiene que ser aprobado por mí. Hasta las fotos de prensa.

Gustavo: *La crítica periodística—ya no incluyo la académica en esta pregunta, porque parece que no existe en América Latina—¿la tomás en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Mariana: No las tomo en cuenta, sí las leo, pero no hacen aportes significativos, sí me divierten las interpretaciones azarosas, por ejemplo dicen que tengo "estética judía" y yo me pregunto dónde la ven, o me encanta cuando un crítico dice que usamos colores cálidos cuando la escenografía es azul. Me divierto mucho, pero me enojo cuando la crítica se mete a decir "esto no está bien escrito" o dicen cómo debería haberse dirigido algo, eso es una falta de respeto, que siempre resulta demostrada por la evolución de los mismos espectáculos. Tengo sí "espectadores" especiales, son los que invito a los ensayos generales, para que me digan lo que quieran, esos amigos incondicionales que te dicen la verdad aunque duela. Pero no expongo a los actores a eso. Siempre les digo cuando abrimos un ensayo: "escuchen con un oído abierto y el otro cerrado".

Gustavo: *Una pregunta que ya no tiene que ver con tu producción específica sino con el teatro uruguayo en general. ¿Crees que en este momento en Uruguay—*

tanto en la conformación de elencos o en la selección de repertorios—hay discriminación social, sexual, política, religiosa, racial, etc.?

Mariana: No, para nada. Lo que hay es discriminación económica. Uruguay es un país fundado por inmigrantes, con una cultura afro muy fuerte en la música, diversidad sexual etc.

Gustavo: *¿Por qué crees que históricamente ha habido más directores que directoras?*

Mariana: ¿Por qué creés que existieron primero los actores y después las actrices? ¿Por qué creés que las actrices durante mucho tiempo eran consideradas prostitutas? ¿Por qué en una tragedia como *Edipo*, Yocasta dice solamente cinco frases? ¿Por qué los grandes papeles femeninos, los escribieron los hombres, pero ningún gran analista se interesó por Medea, la mujer que mata a sus hijos? ¿Por qué los grandes nombres del teatro son hombres? ¿Por qué se considera a las viudas de..., las culpables de todos los males? ¿Por qué Olga Knipper se casó tan tarde con Chejov y sufrió los embates de Stanislavski, mientras él se moría en Yalta? ¿Por qué, por qué, por qué?

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñaste que te hicieran como directora y nunca te han hecho?*

Mariana: Siempre soñé que me preguntaran si quería montar una ópera de Mozart, y por suerte me lo preguntaron para la temporada 2006. El mundo del director en la ópera es como un lugar deseado e imaginado por mí desde hace años. Cuando viajo trato de ver todo lo que puedo pero la ópera—aunque no coma por los precios de la entrada—no me la pierdo. Aquí en Uruguay no hay formación en ópera para directores, técnicos etc., solo para cantantes y directores de orquesta. Pensé irme a Buenos Aires a estudiar al Teatro Colón, pero no podía irme cuatro años, siguió siendo entonces un deseo permanente, una fantasía que finalmente se hará realidad, cuando un productor me preguntó ¿Te interesa dirigir *Cossi fan tutte*, en el año Mozart? Finalmente concretaré en la temporada 2006 una conexión con mi padre muerto (director de orquesta, que me cantaba Don Giovanni de chica), un enorme placer, para lo cual, me doy cuenta ahora, me venía preparando

desde que viajé a Salzburgo, Praga, Viena (creo mucho en ver los lugares donde las obras se crearon), los libros y discos que he comprado, todo me preparaba—como me ha sucedido con algunos textos—para ahora poder meterme con el niño maldito amado por dios y sus universos musicales, para de ellos procrear una puesta en escena que logre transmitirle a los espectadores la maravilla que sus partituras y las voces generan en mí. Deseo cumplido. Ahora quedan otros: me gustaría que me preguntaran: ¿Querés tener tu espacio (físico) propio de producción de espectáculos y dinero para hacerlos? Supongo que eso no se cumplirá en mi querido Uruguay. Ahora es ésa la pregunta soñada pero, quién sabe, quizás ocurra como con Mozart.