

Arte y oficio del director teatral

en

América Latina

Colombia y Venezuela



Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral
en
América Latina

Colombia y Venezuela

Argus-a

Artes y Humanidades / Arts and Humanities

Buenos Aires - Los Angeles

2015

Primera Edición: Buenos Aires: Nueva Generación, 2009.

ISBN: 978-987-1395-19-4 Primera Edición

Segunda Edición

ISBN: 978-0-9904445-4-1

© 2015 by **Gustavo Geirola**

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

Ilustración de tapa: Lucia Urrea

Foto contratapa: “Geirola en Caracas”

Gentileza de David Alexander Salaverria Hernández

Editorial Argus-a

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

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

AGRADECIMIENTOS

Muchas personas colaboraron para que este libro fuera una realidad. Sin duda, mi primer agradecimiento va dirigido a todos los directores que me concedieron la entrevista, que me abrieron las puertas de su casa o de sus salas, que me brindaron un par de horas inolvidables para mí, en las que generosamente compartieron su saber y su talento. El cara a cara con el entrevistado es una experiencia intransferible y un verdadero privilegio para mí; el lector me disculpará consignar en este libro solamente la precariedad del discurso verbal, quedando en mi haber las sonrisas, las ironías, las emociones, los silencios, los nerviosismos y las complicidades. Muchos de los maestros y maestras entrevistados tuvieron la amabilidad de llegarse hasta el hotel en el que me alojaba, dejando a veces sus propias ocupaciones, y muchos compartieron charlas muy sabrosas que se dieron fuera del marco de la entrevista. Por todo eso, gracias otra vez a todos.

En segundo lugar, quiero agradecer a Beatriz Rizk por su apoyo y su colaboración incondicional con este proyecto, no sólo en proveerme con excelente información sobre Colombia y el teatro colombiano y por escribir el “Prefacio”, sino por favorecer la realización de los contactos con los directores o las personas que, en aquel país, podían ayudarme. Asimismo, quiero expresar mi agradecimiento a Mónica Camacho por su buena disposición en Bogotá, su chispa y su asesoramiento. También quiero hacer extensivo mi reconocimiento a Santiago García, a Patricia Ariza y los integrantes del Teatro La Candelaria por su cordialidad durante mi asistencia al Festival Alternativo 2006. Los viajes a Colombia me depararon la dicha de conocer mucha gente interesante y de hacer buenos amigos, como Leonardo Rico Beltrán y Milton Romero Baquero.

Las entrevistas en Caracas no hubieran sido posibles sin el amable asesoramiento de Carlos Fernando Dimeo. Quiero también extender mis gracias a Edgar Moreno Uribe, a Carolina Acosta-Alzuru y a Consuelo Trum. Como ocurrió en Colombia, aquí también tuve la dicha de hacer amigos. Uno de ellos, David Alexander Salaverria Hernández, es el joven que me tomó la foto con el fondo de los afiches chavistas que ahora yo incorporo a la contratapa; con él compartí los difíciles días de mi estadía

en Caracas y, desde entonces, llevamos adelante una linda amistad que también apela al chateo diario, por medio del cual estoy al tanto de la vida venezolana. Más tarde, en el Festival de Barranquilla, conocí al joven director José Castillo y a su grupo; en esos días calurosos conversamos tanto sobre teatro y cultura, que la plática se nos tornó interminable, razón por la cual ahora se nos impone—con la distancia—continuarla cada tanto con largos mensajes electrónicos.

En tercer lugar, debo agradecer a Whittier College, la institución donde trabajo, que desde el inicio de este proyecto, en el año 2000 y hasta el presente, ha colaborado con becas y otros tipos de financiación, sin los cuales los viajes a América Latina no hubieran sido posibles.

Esta vez, la tarea de transcripción de horas y horas de entrevistas estuvo a cargo de un estudiante de Whittier College; agradezco mucho la colaboración de Ernesto Oropeza-Ríos.

Como siempre, desde Buenos Aires me asisten con cariño, noticias, información suplementaria los llamados telefónicos diarios de Irma Bonifacini de Geirola y los mensajes electrónicos de Aída Pierini y de Mabel Cepeda. A ellas, todo mi amor y mi agradecimiento.

Gustavo Geirola

Hacienda Heights, California,

24 de septiembre de 2008

PREFACIO

Del oficio y sus artes

Un libro dedicado al arte del *répisseur* es, sin duda, un ave rara en el firmamento del teatro latinoamericano, además de un vacío por demás injusto si tenemos en cuenta que, en gran parte, ha estado en sus manos la renovación del discurso escénico de la región. Es, por tanto, un privilegio contar con el tercer volumen de la serie *Arte y oficio del director teatral* que el investigador (y también director) Gustavo Geirola ha tenido a bien regalarnos en esta edición. Después de haber visitado México y Perú¹ y los países del Cono Sur,² esta nueva entrega está dedicada a Colombia y Venezuela, dos pueblos hermanos, a pesar y muy por encima de todo conflicto local, pasado, presente y nos atreveríamos a afirmar, futuro, como, de paso, queda expresado en estas páginas que dan cuenta de los ires y venires de algunos de los teatristas entre los dos países. Al igual que en los volúmenes anteriores, se trata de un grupo polifónico de voces en los que se mezclan y destacan tanto los/las consagrados/as, y en algunos casos los absolutos pioneros/as del movimiento teatral contemporáneo de sus respectivos países, como los y las que han llegado a la escena durante las últimas dos décadas.

De manera curiosa, y a simple vista, al comparar la lista de los/las entrevistados/as con la de los dos anteriores libros, lo que era la excepción aquí se convierte en regla, pues además de directores y directoras los creadores presentes son en su mayoría dramaturgos/as y/o actores. Esto obviamente habla de un medio en el que la preparación del hombre/mujer de teatro ha sido, en gran parte, autodidacta y a pulso, o sea “haciendo camino al andar.” En este sentido, tanto en el uno como en el otro sitio geográfico, los maestros de rigor, Enrique Buenaventura y César Rengifo, como Santiago García y el mismo Carlos Jiménez, pasando

¹ G. Geirola, *Arte y oficio del director teatral en América Latina: México y Perú*. Buenos Aires: Atuel, 2004.

² G. Geirola, *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*. 1ª. ed. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2007. 2da. ed. Buenos Aires/Los Angeles: Argus-a Artes y Humanidades /Arts & Humanities, 2014.

por Juan Carlos Gené, salen a la superficie como el influjo primordial en la formación ya no de una sino de varias generaciones. De ahí, que todavía la creación colectiva, el teatro de contrastes, las puestas en escena metafóricas o metonímicas estén a la par, e incluso complementadas, con un teatro de movimiento corporal, gestual o visual, y hasta introspectivo y en donde la improvisación, para no ir muy lejos, sigue reinando señora. Por otra parte, si alguna vez el teatro de esta región pareció trazarse por caminos homogéneos, ahora la magnitud de su extensión, como difusión y alcance, se tendría que medir por la variedad de caminos que sus hacedores/as han emprendido, tal como queda explorado en este volumen, incluido el incipiente teatro comercial.

Es sintomático de este fenómeno, y por demás fascinante, y sin ánimo de adelantarnos a la enriquecedora lectura que se propone aquí, la imagen que cada director tiene de sí mismo en tanto que eje central de la puesta en escena. Desde “padre” y “madre”, algunos y algunas se ven como “cuenta cuentos”, “espectador profesional”, “emisor”, “transmisor”, “tejedor”, “gran cacique”, “capitán de nave”, “pirata”, “jinete de sentimientos y de ideas”, y “mago”, entre otros. A la multiplicidad de versiones se le suma la rica aportación a temas que trascienden los pormenores técnicos del oficio pero que no dejan de ser fundamentales para el, o la, que intenta reflejar la realidad circundante a través de sus montajes y que nos acerca a una problemática social viva cifrada alrededor del tema de la discriminación, en general, y particularizada hacia ciertos tópicos obvios incluido el económico. Casi está por demás advertir que en países, como es el caso aquí, en los que hace apenas unas décadas se podían contar con los dedos de una mano las mujeres que ejercían su oficio de directoras a la par con los hombres, hoy aquéllas representan la mayoría de los entrevistados. En este respecto, el camino ha sido arduo pero sin duda fructífero dado los resultados que hoy estamos asumiendo en esta entrega.

Labor ardua y paciente la que se ha impuesto nuestro entrevistador. Es evidente que debido a su experiencia sobre las tablas, tanto práctica como teórica, Geirola nos lleva de la mano a escudriñar a través de sus pertinentes preguntas y comentarios las artes de un oficio que cobra dimensiones fundacionales. No nos queda más que pedirle continuación ya que no hay duda que la presente, como las dos anteriores series de entrevistas mencionadas antes, no solo serán material para

investigaciones futuras, sino basamento primordial para una historia de las artes escénicas de la región que todavía está por escribirse.

Beatriz J. Rizk

PROLOGO

Me parece mentira estar escribiendo el prólogo al tercer volumen de *Arte y oficio del director teatral en América Latina*. Aquello que había comenzado tímidamente con entrevistas en México y Perú, se continuó luego con mayor entusiasmo y certidumbre en Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay. La potencia del proyecto mismo me llevó luego a Colombia y Venezuela, países que no conocía, en los que nunca había estado y que, a partir de este proyecto visito ahora, como es el caso para Colombia, con inusitada frecuencia. Obviamente, la existencia de dos volúmenes ya publicados, cambia las reglas del juego. Los directores que voy entrevistando ahora ya, de alguna manera, conocen el proyecto o se enfrentan a los dos gruesos ejemplares que les presento al momento de la entrevista. Si los directores del primer tomo casi no revisaron sus entrevistas, si algunos directores incluidos en el segundo tomo se tomaron el trabajo de corregirlas puntualmente, para este tercero que aquí le presento al lector, los directores—casi la mayoría de los incluidos aquí—no sólo las revisaron y corrigieron, sino que algunos lo hicieron hasta dos y tres veces.

Y esto es promisorio, porque posiciona diferentemente al director con su propia palabra, con su saber y, sin duda, con su propio hacer en el teatro. Como muchos teatristas latinoamericanos, los directores en general no escriben, especialmente los más jóvenes y sobre todo aquellos que han comenzado a tener una dramaturgia que atenta contra la idea de autor o de teatro como representación; esto ha obligado a varios investigadores a entrevistarlos. Libros con conversaciones o diálogos con teatristas son hoy bastante corrientes. Obviamente, hay excepciones, como en el caso de Santiago García o de Enrique Buenaventura, quienes no solamente escribían, sino que además intentaban —Santiago García lo intenta todavía, tal como lo plantea en su entrevista— teorizar sobre su práctica apelando a lo mejor de las disciplinas científicas del momento (lingüística, semiótica, psicoanálisis, antropología estructural, etc.).

Como he ya relatado en los prólogos a los dos primeros volúmenes, mi proyecto consiste en entrevistas a directores teatrales de esa enorme región tan heterogénea, tan multilingüística, multirracial y multicultural que cómodamente designamos con la etiqueta de ‘América Latina’. La amplitud geográfica de la región y la amplitud de las

experiencias performativas me impusieron restringir el campo a otra etiqueta: ‘el teatro latinoamericano’”, entendiendo por tal el teatro de sala, para adultos, comercial, independiente o alternativo, casi exclusivamente urbano. Quedaron así fuera del proyecto el teatro de calle, el teatro para niños, el teatro comunitario y muchos otros tipos de espectáculo desarrollados en zonas suburbanas o rurales. Esto no significa que muchos de los directores entrevistados no hayan realizado experiencias con otro tipo de formato; muchos de ellos han hecho teatro callejero, otros han estado ligados a la televisión y al cine. Sin embargo, me siento en la obligación de justificar mis exclusiones en la certeza—casi lacaniana—de que el todo siempre tiene una falta y es en sí mismo inabarcable; también me justifico en el hecho concreto de que casi no había un trabajo previo de la envergadura de este proyecto que inicié hace algunos años. Tengo la certeza de que pronto lo excludo por mí lentamente encontrará los investigadores que lo aborden específicamente.

Determinado el campo teatral en el que quería moverme, la metodología de trabajo se fue perfilando progresivamente. Primero, me aboqué a leer toda la bibliografía que encontré sobre dirección teatral. Demás está decir que no había casi nada en castellano, de modo que consulté libros en francés, inglés e italiano, que son las lenguas con las que puedo trabajar. La bibliografía disponible en nuestra lengua consistía en entrevistas a directores reconocidos, publicadas en revistas especializadas, en las que los directores eran abordados en virtud de su último estreno. Hablaban, pues, de la obra montada, de sus proyectos de puesta, pero nunca o casi nunca de los procedimientos empleados durante el ensayo o de los saberes o circunstancias convocados para llegar a ese estreno. Con mi cuestionario ya listo, mi tarea siguiente era buscar los apoyos financieros para viajar. Sorteado este aspecto, tenía que conectarme a personas que pudieran proveer los primeros datos: nombres de directores de cada país, tipo de teatro y estéticas frecuentadas por ellos. Mi propuesta intentaba entrevistar unos 6 a 8 directores por país, incluyendo algunos renombrados a nivel nacional, de larga trayectoria, lo que denominé “las vacas sagradas” del teatro nacional; luego requería de mis asesores locales información sobre directoras, jóvenes talentos que ya se presentaran como promesa artística, directores que trabajaran desde perspectivas más experimentales o teatro de minorías (sexuales, raciales, etc.) y, además, me

propuse en todos los casos incluir al menos un director de “provincia”—para dejar constancia, en la acotada dimensión en la que situaba mi proyecto, de ese teatro que se realiza más allá de esos “embudos” culturales que son las grandes capitales. Muchas de estas categorías a veces convergen y entonces la selección se facilita. No era mi intención—nunca lo fue—entrevistar a todos o casi todos los directores de cada país, ni siquiera a todos los renombrados. La idea era tratar de representar tendencias de trabajo en la dirección y la producción teatral.

Igualmente, como notará el lector, en todos los casos me he impuesto atenerme al rol de entrevistador y evitado entrar en conversación con el director. No me pareció adecuado salirme del marco del cuestionario, ya que la intención que me anima es dejar para las generaciones futuras de teatristas e investigadores una base de datos y saberes adecuados para conocer la forma en que se ha pensado y se piensa la dirección teatral en América Latina. Hay coincidencias entre directores que no se conocen entre sí, y divergencias interesantes entre los que forman parte de un mismo movimiento. Hay a veces contradicciones interesantes en un mismo director y, a la vez, hay momentos en que afloran reflexiones e intuiciones estupendas que merecen un desarrollo teórico y práctico posterior. Las entrevistas, en su registro oral, son en sí mismas un testimonio que, no siempre, coincide con el registro escrito. Repeticiones, silencios, vacilaciones, sorpresas: son difíciles de registrar por la escritura o la hacen muy farragosa. Una vez transcritas, las entrevistas son enviadas a los directores para que las revisen y eso supone, una vez más, una diferencia con el registro oral. Por ello, no es casual que varias instituciones ya me hayan solicitado la donación de las cintas para conservar el archivo oral de todo el proyecto.

Mis asesores en cada país o académicos especializados residentes en Estados Unidos me proveen, pues, de nombres y datos, habida cuenta de que desconozco la producción de cada país (salvo por lo que puedo ver en festivales) y, en la mayoría de los casos, desconozco la producción artística de mis entrevistados. Luego yo investigo por mi cuenta hasta que llego a una lista posible. Una vez en esa etapa, contacto a los futuros entrevistados y acuerdo con ellos, con muchísima anticipación, fechas y lugares para la entrevista, de más o menos una hora y media de duración promedio. Como apenas puedo estar algunos días en cada país, se ha dado

el caso—y de ahí algunas ausencias notables en los volúmenes ya publicados—que alguno de los directores seleccionados no esté en la ciudad en ese momento o esté enfermo o, simplemente, no pueda o no quiera ser entrevistado. Al acercarse el momento del viaje, les mando recordatorios y, tan pronto arribo al hotel, me comunico inmediatamente para reconfirmar la entrevista. Se les solicita a los directores concurrir a la entrevista con materiales audiovisuales de su trabajo. La entrevista se registra en varios grabadores y también se filman unos minutos para, en el futuro, organizar una página en la red en el que se incluyan, amén de esos minutos de conversación con el entrevistado, fragmentos de sus puestas en escena, fotos, imágenes de las salas—cuando el director se identifica con un grupo de trayectoria y sala conocidos.

Si detallo la forma en que realizo este trabajo, si repito en parte lo que ya escribí en los prólogos de los tomos anteriores, es para dar cierta independencia al tomo que el lector tiene en sus manos pero, además, para brindarle un panorama sobre el que espero se entiendan algunas diferencias que este volumen sobre Colombia y Venezuela tiene comparado con los dos anteriores.

A diferencia de otros países que he visitado, donde la mayor parte de la actividad teatral se realiza o se sacraliza en la capital, el sistema teatral colombiano parece definitivamente mucho más descentrado. Con grupos de larga trayectoria, conocidos internacionalmente, como el TEC, Teatro Experimental de Cali, y el Teatro La Máscara, de la misma ciudad o como Matacandelas, de Medellín, me resultaba, pues, imposible limitarme a Bogotá e incluir—como en los otros países—uno o dos representantes del “interior”. No podía, pues, conformarme con el Teatro de La Candelaria, con Mapa Teatro o con el Tecal; tuve que recorrer, con enorme placer, el país e incorporar también —lo que me pareció estar no tan bien representado— a algún representante de la región Caribe.

Sin embargo, esta maravillosa ‘dispersión’ teatral colombiana no explica la notable diferencia *cuantitativa* entre los directores de ese país y los de Venezuela. Si no hay más directores venezolanos, es porque —a pesar de todos mis recaudos ya mencionados para asegurarme la realización de la entrevista en el poco y económicamente costoso tiempo que significa estar en otro país— sencillamente no asistieron. Alguno de ellos me llamó varias veces al hotel anunciando su inminente llegada y me

mantuvo sin poder hacer otra cosa productiva, pero jamás apareció. A otros los llamé tan pronto me instalé en Caracas para recordarles la entrevista a realizarse al día siguiente, y me prometieron asistir, pero nunca llamaron, ni siquiera para disculparse. Es lamentable, no tanto por el proyecto en sí, sino por Venezuela. Si dejo constancia aquí de estas circunstancias tan desgraciadas, es porque no quiero cargar con el reproche—injusto, como es de notar—de otros venezolanos que ven tan menguada su representación en este tomo.

Una vez más este volumen deja constancia de casi todas las instancias de producción de un espectáculo, desde los determinantes biográficos del director, hasta el estreno y más allá del estreno, pasando por el ensayo—instancia fundamental enfocada por el cuestionario—y la relación con los actores y actrices; la relación con los artistas y técnicos, con el productor o empresario, con la promoción y la crítica. Desde la selección de la obra, cuando la hay, hasta la forma en que se enfrenta la traducción—cuando es necesaria; las giras y asistencia a festivales y la relación con los públicos locales y extranjeros. Entrevista tras entrevista, se va dejando testimonio de una experiencia y una serie de saberes sobre el hacer del teatrero y del teatrista, que tienen, sin duda, múltiples resonancias y conexiones con diversas disciplinas.

No me cabe duda que hay aquí un documento fundamental para que los teatristas e investigadores del futuro puedan aprender y desarrollar a partir de allí nuevos horizontes para la dirección y el teatro de la región. No olvidemos que en casi todas las instituciones de América Latina se enseña actuación; los estudiantes toman algunas clases sobre dirección, pero no hay todavía una carrera de dirección ni tampoco—lo que es una falta que cada día se hace sentir más—una carrera de crítica teatral. Se están implementando algunas carreras cortas sobre gestión cultural, pero sigue insistiendo el vacío de un estudio sobre el rol del productor o del empresario teatral. En este volumen se incluye una entrevista a la recién fallecida Fanny Mickey, actriz, directora, pero sobre todo empresaria, organizadora de uno de los festivales teatrales más importantes del mundo. En esa conversación con ella puse el acento no tanto sobre su rol de directora—que no se había desarrollado tanto—sino sobre su saber empresario teatral.

Como lo he ya consignado en los tomos anteriores, espero que este nuevo volumen contribuya al mejor conocimiento de la tarea del director y de la práctica del teatrista, más allá del éxito o fracaso de alguna obra. No se ofrecen aquí recetas; muy por el contrario, se despliega el abanico de las cuestiones más ligadas a la factura de un espectáculo. Mi intención es contribuir a la investigación futura y abrir el campo para la discusión y el debate entre estudiantes de teatro y entre los ya profesionales, muchos de estos últimos desconocidos entre sí. Hay mucho por conocer en el teatro, pero este libro puede también ayudar a comprender que hay también mucho ya conocido, caminos muy transitados por maestros fundamentales que, indudablemente, constituye la base firme sobre la que deberá cimentarse el teatro del porvenir.

Gustavo Geirola

Colombia

ENTREVISTA A SANTIAGO GARCIA

Realizada en su casa de Bogotá el 7 de abril de 2006, de 14:00 a 15:30

Actor, director y educador colombiano, uno de los grandes maestros del teatro contemporáneo; nacido en Bogotá el 20 de diciembre de 1928, es fundador del famoso Teatro de La Candelaria, internacionalmente conocido y aclamado. Santiago García estudió en la Universidad Nacional de Colombia, en la Universidad de los Andes, también en París y Venecia. En Praga, desde 1959 a 1962, estudió escenografía y dirección teatral. También asistió a cursos con Seki Sano, el famoso discípulo de Stanislavski. Dirigió muchas instituciones educativas y teatrales en su país. Santiago García es uno de los promotores del método de la creación colectiva y ha publicado interesantes ensayos sobre ese tema. Ha dirigido innumerables obras teatrales en su país y en otros países de América Latina, Estados Unidos y Europa. Ha recibido numerosos premios y también el doctorado honoris causa de varias universidades; recientemente, en mayo de 2008, la Universidad de la Habana le otorgó dicho reconocimiento.

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

Santiago: Mira, en realidad mi profesión, a lo que me dediqué inicialmente, fue a la pintura primero y a la arquitectura después. Yo terminé mis estudios de arquitectura en parte aquí en Colombia y la otra parte en Europa, en París, en Londres y terminé en Venecia. Me vine para Colombia a terminar mis estudios. Estaba trabajando de arquitecto, cuando de pronto llegó aquí, la televisión; y un presidente, el general Rojas Pinilla trajo la televisión y con la televisión llegó la necesidad de hacer programas en vivo. Entonces había muy pocos actores para esos teleteatros, como se llamaban en esa época. Estamos en los años cincuenta. Decidieron traer un gran director de teatro de Latinoamérica que fue Seki Sano, en México. Él estaba en México desde el treinta y tres y en los cincuenta llevaba ya como veinte años en México y había formado el movimiento teatral mexicano importante. Entonces lo trajeron acá, formó una escuela, yo leí eso en los periódicos e intuitivamente me dio por meterme a esa escuela con el japonés. Y me pareció muy interesante, me recibieron en la escuela, que era nocturna, y me fue interesando tanto esto que me salí del oficio de arquitecto y me metí al teatro, inicialmente como actor, que era lo que el tipo traía, las enseñanzas de Stanislavski. Pero más que Stanislavski, venía con toda la carrera de Vahtangov; él fue

discípulo de Vahtangov. Y eso a mí me fascinó, me metí a la actuación y empecé como actor de televisión. Los otros compañeros que había ahí estudiando ya estaban haciendo teleteatros, eran directores, entonces me invitaban a que yo trabajara de actor, y poco a poco ahí me entusiasmé por la cosa. Me había salido del oficio de arquitecto y entonces, como lo que pagaban en televisión era muy bien, me ofrecieron que por qué no dirigía una cosa en televisión. Y yo empecé ahí a hacer algunos teleteatros. Después expulsaron a Seki Sano aquí en Colombia porque descubrieron que era marxista, ya que teníamos aquí en ese entonces un gobierno de ultra derecha. Entonces lo expulsaron de nuevo para México, pero aquí quedamos con todo el material de él: el sistema de Stanislavski, y fundamos un pequeño teatro, que se llama el teatro El Bobo, con otro compañero de éstos de la escuela que era Fausto Cabrera. Entonces, después de haber empezado en televisión, yo empecé a trabajar en un grupito experimental de teatro, y a dirigir. Y la primera obra que dirigí fue una obra que me gustó muchísimo, desde la lectura de Jean Tardieu, que se llamaba *La conversación sinfonieta*. Ésa fue mi primera dirección. Me gustó mucho dirigir y ahí seguí. La segunda obra que monté, fue una obra de Yukio Mishima, se llama *La princesa Aoi*. Y por ese camino, digamos un poco el teatro del absurdo, Ionesco, Beckett, Tardieu, Yukio Mishima, el teatro que en ese momento era la vanguardia, en los años cincuenta yo arranqué.

Gustavo: ¿Se acuerda de esa primera experiencia de dirección con la obra de Tardieu? ¿Cuáles fueron sus objetivos? ¿Como director tenía algún objetivo?

Santiago: Sí, la obra era muy interesante para mi formación de artes plásticas, de arquitecto y de pintor. Entonces era como una especie de pequeño concierto. Con seis voces: dos voces bajas, un hombre y una mujer; dos voces media y un barítono y una de tenor. Vestidos de negro y un director de orquesta, que era yo mismo, que iba a dirigir la obra. Y empezaba a dirigir la conversación que está dividida en tres movimientos. Es como una especie de teatro radiofónico. Hay un presentador que describe qué es lo que se va a presentar en la obra, como lo hacen en las emisoras radiales cuando transmiten conciertos, cuando hacen una descripción de lo que va a pasar en cada movimiento. Después vienen los tres movimientos. La obra era muy corta, duraba quince, dieciséis minutos. Me interesaba mucho, en primer lugar, la cosa visual del director que

dirige los movimientos y las entradas de los actores y los parlamentos que se van diciendo, como fonemas, como sonoridades, como música de esa conversación que Tardieu llama *sinfonietta*. Y en segundo lugar, obviamente, el problema del tiempo, del ritmo, de los ritmos, el del primer movimiento, que es andante non troppo, el segundo movimiento que es un lento, lentissimo, un adagio y el tercer movimiento que es un allegro molto vivace. Esos son los tres movimientos que tiene, y eso también me interesó muchísimo: lograr, como director, marcar y organizar esos tiempos. Para el público fue muy entretenida esa obra. Era obviamente una obra de vanguardia que no exigía, digamos, una comprensión racional, sino más bien una comprensión sensorial, emotiva. Y eso me entusiasmó y el público se comportó muy bien y yo quedé muy contento con esa primera dirección.

Gustavo: *Y después de toda esta experiencia de tantos años que usted lleva en la dirección, ¿cómo definiría hoy el rol del director?*

Santiago: Yo empecé esto que te cuento en 1956, o sea exactamente hace cincuenta años. De ahí en adelante yo dirigí mucho, pero también no perdí mi primer instinto, mi primera entrada al teatro, que fue de actor. Por eso en este momento estoy también trabajando a veces como actor, no como director. En teatro, en televisión he trabajado muchísimo todo este tiempo y en cine. Pero por desgracia la mayor parte del trabajo lo he tenido que hacer dirigiendo. Digo ‘por desgracia’ porque es como si yo estuviera llenando un vacío, me siento así. Es ir empujado por otra circunstancia; siempre me ha tocado dirigir, no ha sido mi instinto natural. Entonces, como experiencia de estos cincuenta años de dirigir, veo que el director fundamentalmente tiene que ser, además de un gran ojo y un gran oído que pueda ver y captar la obra desde el punto de vista, digamos sensorial, también—es lo que yo creo hoy en día—el director tiene que ser el que entienda más a fondo la obra, la entienda y la comprenda en esa difícil relación que tiene que tener una obra entre el espectáculo y el espectador; lo que Patrice Pavis ha trabajado como el problema de la receptividad. Eso para un actor, ahí metido a trabajar, es muy difícil de captar. El que de verdad puede recaptarlo, sentirlo y manejarlo tiene que ser el director. Y es un trabajo muy difícil porque es el trabajo que tiene que ver más con los planos profundos del contenido de la obra, que con los planos de la puesta en escena, de la actuación del otro, del texto de

carácter operativo. El otro texto de carácter contenidista necesariamente tiene que estar en manos del director, que lo debe compartir, lo tiene que compartir con los actores.

Gustavo: *¿Cree que durante toda esta trayectoria usted ha logrado un estilo o una marca personal? ¿Hay algunos rasgos estilísticos que los críticos, los académicos le han marcado, reconocen como propio de Santiago García?*

Santiago: Pues tal vez no, porque es lo que yo he procurado: que no suceda. Mi intención siempre ha sido la de tomar este trabajo, este oficio como una aventura. Como una aventura que tenga como sustancia más importante el azar, lo fortuito, el placer de encontrar, el placer—casi dijéramos—de divagar, desde saltar de un estilo al otro, de nunca parecer como el mismo. Por eso mi primera obra fue esa conversación sinfonietta que era un espectáculo profundamente formal y estático; y me pasé en la segunda obra a una casi surrealista, muy fantástica, que era la obra de Yukio Mishima, que está basada en el teatro Nô. Es una obra de atmósfera, de movimientos lentos, de trabajo muy especializado con la luz, con la atmósfera, una cosa absolutamente antagónica al trabajo que hice con Tardieu.

Gustavo: *Desde su perspectiva, ¿cuál ha sido su mejor puesta? No por el éxito de público, sino porque fue la que le planteó dificultades muy grandes y usted quedó satisfecho de haberlas resuelto bien.*

Santiago: Generalmente uno habla de algo pasado como lo más interesante, pero para mí lo más interesante siempre es lo último que uno hace, y lo más, más interesante es lo que a uno va a hacer. Pero la obra que más me ha entusiasmado y con la que yo he quedado con más preguntas, en la que no he podido resolver el montón de preguntas que uno se le presentan cuando esta dirigiendo una obra, es con la última, que montamos en La Candelaria, que se llama *Nayra*—una creación colectiva que yo dirigí y en la cual me tuve que enfrentar a problemas de toda naturaleza, desde los más terribles que son los problemas de carácter psicológico: las contradicciones y los enredos que se forman entre los actores, que en nuestro grupo son muy complicados porque somos diecisiete actores, que son diecisiete problemotes. Entonces cómo solucionarlos en el teatro es una cosa muy complicada, muy difícil y más tratándose de una creación colectiva. Los otros problemas fueron los que

tuvieron que ver con la puesta en escena en sí, la obra es bastante complicada, y la solución de la estructura de la obra. La estructura no está apoyada en el hilo narrativo que, digamos, es lo más corriente y en cierta medida lo más lógico, lo más natural, sino sustentada en una cadena formada por los temas, o por un tema. Un tema que es como un hilo en donde se van metiendo las perlititas que son las secuencias, los episodios.

Gustavo: Desde *su perspectiva también, o sea no desde la perspectiva de la crítica o del público, ¿cuál fue la obra que usted sintió que le hubiera gustado trabajarla más, que no logró profundizar?*

Santiago: Dos obras. Una fue *El rinoceronte* de Ionesco, que la trabajé muchísimo, la ensayamos y después no se pudo hacer porque se presentaron tantos problemas y fueron tan espantosos que no se pudo presentar. Y ésa fue una desilusión y una decepción inmensa en mi vida: no haber podido presentar *El rinoceronte*. Y la otra, que era todavía con más expectativas, era una obra de un nuevo autor francés por allá de los años cincuenta, empezando los sesenta, cuando yo comenzaba. La obra se llamaba *La labradora y el autómatas*, de un autor francés de cuyo nombre no puedo acordarme. Que también estábamos al borde de estrenarla y surgieron muchos problemas. Yo quería hacer una obra que tuviera cine al mismo tiempo. Me colaboró un director de cine muy bueno Jorge Pinto. Era una mezcla entre cine y teatro, y al final no se pudo porque no se pudieron conseguir los recursos económicos. Estaba yo dirigiendo en la Universidad Nacional en esa época, y ahí también se formó un problema muy complicado con las directivas, con el dinero, con todo, y fracasó. Ese fue el gran fracaso, éstos son los dos grandes fracasos de mi vida.

Gustavo: *¿Qué género le interesa más? ¿Le interesa más la comedia, la farsa, la tragedia, tiene alguna predilección especial?*

Santiago: Sí, el género que me interesa más es el género en el que haya de todo, como una especie de lo que aquí llamamos el gran sancocho, el sancocho valluno como se llama aquí. Una cosa donde echan de todo en la sopa, donde haya comedia, tragedia, melodrama, circo y bataclán. Entra todo.

Gustavo: *De alguna manera creo que algo me ha respondido de esto, pero le formulo igual la pregunta por si quiere agregar algo. ¿Qué arte cree que siempre está más*

presente en su aproximación a la dirección? Supongo que la arquitectura o la pintura, pero tal vez la música...

Santiago: Pues lo que podríamos llamar las malas artes, o sea un libro que anda por aquí, mire, *La magia y la alquimia*. Las artes secretas, de las que yo me he preocupado mucho después de que una vez monté *Galileo Galilei* y después *Marat/Sade*, en mis primeros tiempos. En primer lugar por la astrología; cuando estaba montando *Galileo Galilei* me entusiasmó mucho meterme a estudiar la astronomía, pero más que la astronomía la astrología. Y después cuando monté *Marat/Sade*, cuando supe que Peter Weiss se había apoyado en la cábala para el montaje, para la escritura de la obra. Y que a su vez Peter Weiss se había inspirado mucho en Dante Alighieri, porque toda la *Divina Comedia* está construida en base a la cábala, a la numerología, a todos los elementos de las artes esotéricas y secretas que había en la Edad Media. Me dio por estudiar mucho eso y últimamente soy un gran lector de Harold Bloom, que se ocupa mucho de ese aspecto de la cábala y la cosa esotérica. Entonces por eso a mí ese arte de buscar lo imprevisible, de buscar el azar, también en tratar que, de alguna manera, los números, la cábala y lo esotérico entren a formar parte importante del montaje. En este momento estamos celebrando los cuarenta años de La Candelaria. Y coincidentemente, a La Candelaria la fundamos el 6 de junio de 1966. Junio, el sexto mes, o sea está el seis por todos lados. Y en la cábala y en la numerología el seis juega un papel importantísimo en cuanto es el hexagramatón, que es una especie de número formado por dos triángulos: el triángulo que tiene el vértice hacia arriba, que es el triángulo que significa 'dios', y el vértice hacia abajo que es el mal, el demonio. Entonces el seis tiene esas dos combinaciones. Y este año vamos a celebrar esos cuarenta años el 6 de junio del año 2006. Por eso para mí es importante retomar todos esos conocimientos—que hoy en día, además, también están muy de moda—de las artes secretas y la literatura. Por ejemplo, me interesa mucho leer a Paul Auster, en cuanto al azar y a las coincidencias, a la casualidad más que a la causalidad. Y esto en la última obra que hice, lo metí mucho. Me interesó mucho que en *Nayra* hubiera mucho ese elemento esotérico funcionando por todos lados.

Gustavo: *Durante su trayectoria, ¿tuvo algunos directores que lo han impactado? No digo influenciado, sino alguno o algunos a nivel internacional o nacional, a nivel latinoamericano, que le hayan replanteado su trabajo como director.*

Santiago: Hay dos directores que para mí son paradigmas, son personas a las cuales yo respeto y copio mucho. Estos son Enrique Buenaventura, que fue muy amigo mío, y me entusiasmó mucho toda el aporte teórico de él al teatro. Y el otro que como figura, como ser humano me ha servido de inspiración es Atahualpa del Cioppo.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre le ha interesado dirigir y que por alguna razón nunca pudo hacerlo?*

Santiago: Sí, es la próxima obra. No sé cómo se llama ni nada, pero en este momento me está rondando mucho por la cabeza. La tengo ahí metida, no puedo hablar de ella porque eso trae mala suerte, como dicen en la cábala. No se habla de una cosa que se va a hacer, siempre se le estropea, por eso no podría adelantarte más.

Gustavo: *Tengo en mi cuestionario una serie de preguntas que, en su caso, tengo que reformular, ya que Ud. ha trabajado con creación colectiva, ha dirigido textos de dramaturgos, ha dirigido sus propios textos. ¿Qué diferencia se encuentra como director en estas distintas vertientes: dirigir un texto ajeno, a dirigir un texto que hace en creación colectiva, a dirigir un texto suyo?*

Santiago: La diferencia fundamental es la siguiente: Uno, al partir de un texto de otro autor—que fue con lo que yo empecé—lo que más me ha interesado es cómo meterme en el fondo del autor, en lo que el autor quería y estaba más próximo a sus instintos creadores iniciales. Como cuando yo dirigí *Marat/Sade* de Peter Weiss. Tanto me interesé en meterme al mundo de Peter Weiss que, por ese motivo, me puse a estudiar muy a fondo la cábala y la numerología. O cuando monté un texto de Brecht, *Galileo Galilei*, también me interesó muchísimo conocer bien, bien a fondo la teoría de Brecht. Meterme en lo que más pudiera, ya que era muy difícil de entender y poner en práctica el efecto de distanciamiento. Entonces en esos montajes de autor, en realidad, uno como director se encamina a ser fiel al autor original para poderle ser infiel, para poder pervertirlo, para lo que le resulte a uno no sea una copia servil, sino sea una invención. Para hacer una invención tiene que investigar qué es lo que va a traicionar, qué es lo que va a pervertir. Cuando uno monta una obra de creación colectiva, en cierta medida el director o uno tiene que volverse un poco sordo para poder ser más abierto a lo que las demás personas están proponiendo. Abriendo mucho

el ojo y después abriendo mucho el oído para entender qué es lo que quiere decir la gente. De captar mucho lo que está delante de uno y eso absorberlo para transformarlo después en la puesta en escena final. Hay una actitud mucho más receptiva que emisora. Y cuando uno está dirigiendo sus propias obras, yo lo que he hecho es esmerarme mucho en hacer un buen guión, no un buen texto de partida. En *El Quijote*, por ejemplo, yo leí, leí muchísimo a Cervantes, me emparé al máximo de esa obra, hice el texto. Después de tener el texto, plantearse al grupo y que el grupo lo apruebe, el trabajo de dirección es un combinado entre los otros dos sistemas, es decir, el sistema de dirigir la obra de un autor y el sistema de creación colectiva. En cuanto a lo colectivo, es a partir del texto de uno, dejar que los demás hagan propuestas sobre todo en lo referente a la puesta en escena y lograr en cierta medida conciliar las ideas antagónicas que suscita una puesta en escena entre los actores. Volver los antagonismos, los encuentros, las diferencias, volverlas no un problema negativo, sino un problema positivo, que de los antagonismos resulten soluciones y no unas peleas y unas discusiones en las que el director va a ser el árbitro, va a ser el que escoja, el que dirima las controversias, y no al contrario. Casi como suscitar controversias para que de la controversia resulte una síntesis creativa.

Gustavo: ¿Puede dirigir y actuar en una misma obra?

Santiago: No, nunca. Siempre he dirigido y después viene el problema que hay en todas nuestras puestas en escena, que duran mucho tiempo dándose. Por ejemplo *Guadalupe años cincuenta* la dimos durante trece años. En una última obra que tenemos, que la estamos dando otra vez, *El paso*. Este año tenemos dieciocho años de estarla dando. Entonces en esos dieciocho años hay muchos cambios, actores que se salen, otros que entran. Y generalmente en esas obras me toca entrar como actor. A *Guadalupe* me tocó entrar a hacer un papel ya cuando llevaba como dos años dándose. Aún en *El paso* estoy haciendo un papel que lo hacía muy bien otro actor, pero que desgraciadamente se salió. Entonces hago más bien papeles de reemplazo.

Gustavo: Usted dirigió cine, televisión. ¿Qué diferencias hay, qué diferencias encuentra usted en dirigir en estos medios con dirigir teatro?

Santiago: Muy grande, la diferencia de la dirección en teatro y cine es abismal. En el teatro uno está metido con un equipo de gente ensayando todos los días, buscando; es un trabajo muy artístico desde el punto de vista experimental y colectivo. Siempre el teatro, aunque haya un director absolutamente imperativo, autoritario, siempre es colectivo. Siempre, aunque no quiera, está reviviendo la influencia de los actores. En el cine la cosa es muy complicada porque el cine ante todo es montaje y en la edición no entran los actores nunca. A no ser que uno tenga un equipo de trabajo muy bueno que va a hacer los cortes, en todo está consultando, metemos esto primero y esto después, y cómo hacemos para la edición. Después eso es un trabajo del director y muchas veces apoyado en un editor, pero generalmente es una cosa que el director, casi desde el principio, tiene que tener en la cabeza: cuándo hace el primer plano y por qué lo va a hacer, cómo es que lo va a insertar después en una secuencia. Y también para dirigir es muy especial en cine porque el actor está acostumbrado a actuar para un público que tiene a una distancia de mínimo cinco metros y máximo veinticinco o treinta metros de distancia. Está jugando con esas distancias del receptor. En cambio en el cine el referente que tiene es el objetivo, la cámara, pero no sabe, o casi nunca sabe, en qué plano está, si es un primerísimo plano. Más o menos se le dice, pero no tiene uno como actor la sensación de cómo es su imagen ahí, en ese momento en que está grabándose. El director sí la tiene que tener y entonces él tiene que poner a que el actor haga, actué como para un gran plano—en el que se va a ver chiquitico—o cómo va a ser para trabajar un primerísimo plano. Eso es muy complicado. Ahí cabe la anécdota de Pudovkin con la gran actriz rusa, a quien puso a hacer el papel de la madre y le hizo cinco planos: sentada mirando una vela, una vela encendida en un lugar y la cámara. Y le dijo: “mire la vela, y no haga nada más sino mirar la llama de la vela”. Y ella quedó así, y le hizo unas cinco tomas con la cámara de distintas distancias—en esa época se filmaba con la distancia de la cámara—y después esos cinco planos, el primerísimo plano, un primer plano, un plano americano, un gran plano, y otro plano ahí. Los usó en el montaje de la obra en distintísimas escenas. Y la actitud de esa señora que estaba mirando la vela en cada uno de esos planos debido al montaje, o sea a lo que estaba pasando alrededor de ella—que era, por ejemplo, que estaba un inspector buscando en la casa los papeles subversivos del hijo, ella estaba sentada encima de los papeles,

y tenía que poner una cara plana que no estaba en ningún lado y entonces metió una toma de esas. Después, en la cárcel, cuando visita al hijo también, usó una de esas imágenes; en cinco escenas distintas usó varias veces los diferentes planos de la señora mirando la vela pero, por el contexto, por la edición parecía que estaba en cinco o diez circunstancias distintísimas de actuación. O sufriendo o conteniéndose al punto del grito, porque después lo daba en otra, en la siguiente escena. Y después del estreno, al día siguiente, un crítico de los más importantes de Moscú, sacó un comentario diciendo que una de las mejores cosas que tenía la película de Pudovkin era la gran versatilidad de la actriz fulana de tal, cuando ella no había hecho absolutamente nada sino mirar la vela; ésa es la diferencia que hay entre cine y teatro. La televisión es un poco más espontánea que el cine, se hace con más rapidez, el actor puede sacar un poco más su carácter, sus luminosidades. También depende del tipo de director pero, por la técnica, en la televisión uno puede encontrar más espontaneidad por parte del actor.

Gustavo: *Ud. ha dirigido, por ejemplo, El paso, en distintos momentos. Es decir, ha dirigido una misma obra con mucho tiempo de por medio. ¿Llegó a dos puestas diferentes o trató de repetir la primera?*

Santiago: Me ha tocado dirigir la misma obra con distintos actores o compañeros. Cuando estuvo *Guadalupe*, la dirigí en La Candelaria, pero también la dirigí en México para los alumnos egresados de la UNAM y allá la hice con una música inventada por ellos, música mexicana, y la obra salió distintísima de lo que hice yo acá. Son experiencias muy ricas, muy agradables. He tenido bastantes experiencias en ese sentido y, cada vez, por instinto también de juego, yo he procurado no repetirme en nada.

Gustavo: *El perfil del espectador, la figura del espectador, ¿está presente desde que usted comienza el proyecto? No me refiero al espectador concreto, sino a ciertos perfiles del espectador, a partir del cual Ud. decide planos, decide espacio, decide ritmos, o sea el espectador como una figura. ¿La tiene en mente cuando dirige?*

Santiago: Intuitivamente siempre la tuve, pero ya racionalmente en la última obra que hicimos en *Nayra*, como también en *De caos & de cacaos*, que empezamos sobre todo a trabajar el aspecto de la energía, nos preocupamos mucho por estudiar ese fenómeno de la energía emisora, lo que el público emite como energía hacia el escenario Y ahí hay unas cosas

interesantísimas. ¿Qué es lo que pasa con el público que se sienta a la derecha y qué pasa con el público que se sienta a la izquierda? Hay muchos sabedores que dicen—y yo lo he puesto un poco en práctica—que el público que se sienta a la derecha es un público que va a ver la obra desde el punto de vista emotivo, se mete más emotivamente en la obra, y que el público que se sienta a la izquierda es más crítico, trabaja más con el hemisferio de su cerebro del lado derecho, es decir de la parte crítica. Y es un poco más frío, más observador. Yo, cuando voy al cine, generalmente entro, instintivamente—no sé por qué—me voy al lado izquierdo mío, es el crítico de la pantalla. Por instinto uno lo hace así, pero ya estudiando bien cómo han trabajado ese aspecto, sobre todo en el Feng Shui, donde se estudian ese tipo de situaciones de la energía, del público con relación a la escena, hay muchos avances en ese sentido hoy en día que nos han sido muy importantes.

Gustavo: *Cuando ha trabajado un proyecto de montaje para un determinado espacio y ha tenido que salir a un festival o a una escuela o provincia, ¿tiene exigencias máximas o mínimas para el traslado? ¿Exige todo de acuerdo a la puesta original o llega y adapta el proyecto al nuevo lugar?*

Santiago: Mira, por ejemplo, en *Nayra*, es una obra orientada hacia las energías que tiene no solamente el Feng Shui—eso lo estudiamos también en cómo se han diseñado lo que llaman las malocas en las culturas del Amazonas entre los Huitotos y los Ticunas, los indígenas que hacen una distribución del espacio muy, muy parecida al Feng Shui, con una observación impresionante de la energía que hay en el espacio. Casi que uno puede calcar lo que en el Feng Shui se llama el “bagua”, que es el diseño del plano de energías con lo que se hace en una maloca de los ticunas en la selva amazónica, en las casas del conocimiento. Es impresionante. Entonces, por ejemplo, en ese diseño de esa obra, tenemos la entrada del público por el lado que sale el sol, o sea por el oriente, por ahí tenemos la boca, la entrada del público; y en la puesta en escena, lo que pasa ahí en ese lado, tiene que ver con las energías de carácter, digamos, masculino, el sol, el Ra, de los egipcios. Y lo que está en frente, que es el occidente, es el factor femenino; y ahí es en la maloca la salida. Y ahí entra lo mismo que en el Feng Shui, la distribución del espacio, un espacio positivo que está generalmente orientado hacia la salida del sol, y el otro húmedo negativo, que está en el occidente. El ying y el yang, el

yang y el ying. Así con todos los demás espacios. Entonces cuando llegamos a un sitio, pedimos que sea más o menos un espacio que cuadre con el nuestro. Distribuimos teniendo en cuenta esos problemas; se sorprenden mucho cuando preguntamos por dónde sale el sol. Y procuramos que eso cuadre y que el público entonces a veces tenga que dar un rodeo para poder entrar a la escena, porque yo he constatado que si no se hace eso—aunque parece una cosa muy de magia negra—es verdad, hay un fenómeno de energía, de observación en la cultura china, son tres mil años de observación de cómo funciona esa energía. Y entre los Ticunas y las culturas del Amazonas también hablan de dos mil años de experiencia. Algo tiene que haber de verdad.

Gustavo: *Cuando ha trabajado con productor, con la figura del productor, ¿qué exigencias mínimas plantea?*

Santiago: Yo no solamente tengo exigencias mínimas, sino nulas. Porque nunca he trabajado con productor. *(Risas)*

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

Santiago: No, más o menos. Ahora un poco, porque nos hemos dado un plazo muy largo con lo que estamos trabajando de *Antígona*, que dirige Patricia Ariza, porque queremos que coincida con el 6 de junio de 1966. Y por eso alargamos un poco los plazos de los ensayos. Pero, en general, como somos un grupo de repertorio—tenemos seis obras actualmente que las podemos dar en cualquier momento—no nos preocupamos mucho por la fecha del próximo estreno, sino cuando esté listo.

Gustavo: *El día del estreno, ¿Ud. se involucra, va al estreno? Porque algunos directores no quieren ir. ¿Cómo es su conducta el día del estreno?*

Santiago: Eso se resuelve diluyendo el problema del estreno con unos diez pre- estrenos que hacemos. Pre-estrenos para público de colegio, jóvenes que van, o de pronto una obra que hicimos cuyo tema son los marginales, los habitantes de la calle, entonces hacemos pre-estrenos con público concreto, reunimos gente que estaba en proyectos de rehabilitación social para presentarles la obra, para ver cómo reaccionaban. O cuando estrené la obra de Quevedo, *El dialogo del rebusque*, basado en *El Buscón* de Quevedo, me preocupé mucho en esa versión porque eran muchos términos de nuestro castellano antiguo, conservado aquí sobre todo en las zonas rurales. Aquí la gente no dice 'hermoso' sino

‘fermoso’, no dice ‘hierro’ sino ‘fierro’, y usan muchos vocablos y mucha fonética del siglo XVI que quedó ahí congelada. Entonces invitamos a unas señoras de la plaza del mercado, que hay aquí arriba, que se llama La Concordia, que vienen del campo a vender cosas en la plaza, las invitamos a que vieran la obra de Quevedo para ver cómo les sonaba, su vocabulario ahí como si fuera el español antiguo, tomando giros muy arcaicos. Y gozaron enormemente, se reconocieron en la obra. Eso para nosotros fue muy bueno. Ese tipo de búsquedas; eso va como diluyendo ese temor al primer día y al estreno, esa primera confrontación con el público, porque ya cuando hacemos el estreno, lo hemos dado como diez veces. Entonces el día del estreno es más bien un acto social, uno ya sabe qué le va a pasar al público.

Gustavo: *Y después del estreno, ¿hace Ud. ajustes asistiendo a las funciones?*

Santiago: En general, como trabajamos mucho colectivamente, siempre hacemos muchas, muchas, muchas sesiones de trabajo para ver qué es lo que ha aportado el público a la obra, y qué los críticos y las personas allegadas a uno que le han dicho. Y hasta muchas veces el texto definitivo de la obra lo tenemos un mes después del estreno. Hasta el mes podemos hacerle todas las correcciones para poder editar el texto.

Gustavo: *En el caso de las obras de texto; ¿cómo llegan éstas a sus manos? ¿Se las proponen, las elige usted?*

Santiago: Por un canal muy largo que es individual y colectivo. Individual, porque por lecturas muy viejas a uno de pronto le llega querer lo que me venía de la infancia por allá en un pueblito que se llama Puente Nacional, donde una cocinera contaba historias de Quevedo, de pronto esos recuerdos de la infancia en un momento le llegan a uno a la cabeza y se le vuelven obsesivos. Y Quevedo le está exigiendo que le monte su obra. Eso viene de su más íntima infancia. O *El Quijote* también para mí fue una obra que me vino de muy atrás hasta que se me volvió una realidad. Y en el grupo, porque hacemos muchas reuniones de cuál es el tema que anda flotando por ahí, qué es lo que quiere, que lo que está rondando al grupo como motivación. Monté esta obra que vamos a presentar ahora, *De caos & de caaos*. Viene de muchas consultas del grupo; queríamos montar una obra sobre la clase dirigente, porque en todas nuestras obras los protagonistas, los actores más importantes habían sido gente de extractos

populares, obreros o trabajadores en general y en esas obras la clase dirigente aparecía muy episódicamente, casi como una caricatura. El malo de la película es de la clase dirigente. Entonces quisimos voltear la cámara, ponerla del otro lado y hacer una obra en la cual la clase dirigente fuera la protagonista, sin caricaturizarla. Entonces poco a poco al fin nos cayó una novela en nuestras manos que propuso Patricia Ariza, que se llama *Los elegidos*, escrita por un ex presidente de la República cuando era joven. Muy interesante, era la manera de ver él su clase, de donde él viene, pero desde un punto de vista bastante crítico, bastante bien, bien interesante. Y no tomamos la novela para montarla, sino la actitud de él con su clase, de verla no como una caricatura, sino como un problema en cuanto a sus relaciones íntimas, privadas. Es decir, ver ese caos que existe en las relaciones humanas de las clases dirigentes en su privacidad, en su situación íntima. Esa fue la motivación.

Gustavo: *Cuando ha dirigido una obra de algún dramaturgo contemporáneo, incluso colombiano, vivo, ¿le ha interesado la presencia del dramaturgo durante los ensayos?*

Santiago: No hemos tenido la oportunidad, pero sí cuando montamos una obra de Enrique Buenaventura, *El menú*, él estuvo en algunos ensayos al final. Para nosotros fue muy, muy importante que él la viera y que dijera que no se parecía para nada a lo que él había pensado. Y eso fue para nosotros el premio, ahí estuvimos ya satisfechos de que no habíamos sido fieles a él.

Gustavo: *Hay directores que tienen cierta manera de trabajar al momento de iniciar un proyecto. Unos parten de una imagen, otros de un ritmo o de otra cosa. Cuando empieza un proyecto de montaje, ¿parte de algo en especial, siempre de la misma manera? ¿De dónde parte? ¿Qué es lo primero que dispara su imaginación?*

Santiago: ¿De un montaje o un remontaje?

Gustavo: *De un montaje*

Santiago: Hay algunos directores, como Enrique Buenaventura, que hablan de un color. Una vez que vino invitado por nosotros para montar *Macbeth*, habló del color rojo, que para él fue su punto de partida, llamémoslo imagen genotexto, genotéctica se podría decir, o genotextual. Y yo tengo más como unos sueños, una cosa más intuitiva, un poco lo que en términos de Jung llamaría 'mi' arquetipo, lo inconsciente personal que yo tengo, que me está sugiriendo, más que en modos de pensar en la

obra, en momentos irracionales, emotivos, que me resultan intuitivamente. Y ahí el sueño es muy importante.

Gustavo: *Cuando trabaja obras traducidas, la traducción ¿es una cosa importante para usted, o no le da mucha importancia?*

Santiago: ¡Importantísima! En la mayor parte de las obras que yo he dirigido de otros autores, he procurado ser el traductor, porque yo más o menos hablo bien como unos cinco idiomas, entonces siempre me preocupo muchísimo por ir al original, en su lengua. Por ejemplo, en el *Galileo Galilei*, yo no sé muy bien alemán, pero hay una traducción muy buena en italiano, que fue la que montó Strelher en el Piccolo Teatro de Milán, revisada por Brecht; entonces yo partí de esa traducción del italiano, el italiano sí lo leo bastante bien, y esa fue la que yo traduje para poder hacer el montaje de *Galileo Galilei*.

Gustavo: *Al momento de empezar el proceso de los ensayos, cuando reúne a los actores, los técnicos, ¿les comunica sus principales objetivos, o prefiere que ellos los vayan adivinando durante el proceso? ¿O no les cuenta nunca cuáles son sus expectativas?*

Santiago: Pues yo procuro ser muy sincero con el grupo al cual voy a dirigir, y procuro, al ser sincero, contaminarlos de lo que a mí en ese momento me parece más interesante. Que es decirles que yo no tengo ni idea de que va a pasar. Que entramos como el que se va a meter a un pantano, a buscar cuál es el camino para salir de ahí, y que si me dan el voto de confianza de que yo soy el director, me lo den no porque yo sé lo que va a pasar ahí, sino porque yo intuyo qué puede ser, y voy a tomar eso como un gran juego de azar, como una gran aventura donde cada paso va a ser un paso experimental, no decisivo, sino tanteo. Van a ser tanteos; nos podemos equivocar permanentemente. Que de las equivocaciones podemos sacar muy buenos resultados. Y a veces me ha costado mucho trabajo, sobre todo cuando llegan las dos terceras partes de un montaje y que, de verdad, yo no sé bien para dónde va, y eso a muchos actores los pone muy nerviosos y casi histéricos. Al final aceptan que eso es un juego, y que tienen que jugar al no saber.

Gustavo: *¿Usted trabaja siempre más o menos con el mismo grupo de actores? ¿Cómo selecciona el elenco para una obra?*

Santiago: Llevo muchísimos años que yo no trabajo con un elenco que no conozco. Generalmente y casi siempre he trabajado con el grupo muy

conocido de La Candelaria, donde ahí a veces entra gente nueva, pero gente nueva en la que los más nuevos que tenemos tienen ocho años en el grupo. Hay otros que tienen veinticinco a treinta años; somos cuatro que tenemos los cuarenta años en el grupo y que yo conozco muy bien. Entre todos nos conocemos muy bien, por eso nos odiamos. Como decía Javier Poncela para definir qué es una familia: una familia es un conjunto de seres que se odian.

Gustavo: *Durante el proceso del ensayo, la relación con los actores ¿es igual o diferente a la relación que tiene con las actrices?*

Santiago: No sé, me parece que con las actrices tengo una relación que siempre he tenido con las mujeres, que es una relación muy, digamos, intuitiva, muy de piel, muy sensorial. En cambio con los actores es una relación un poco más racional. Eso no quiere decir que las mujeres son más intuitivas que los hombres, ni nada de esas cosas. Pero así francamente te lo digo sin haberlo estudiado a fondo.

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

Santiago: Sí, es muy rara, y es el halo, eso que los viejos actores españoles llamaban el angelito. Que es una cosa que no se puede adquirir con ensayos y con trabajos y con dedicación y con inteligencia. Ahora tenemos un maestro de Tai Chi, se llama Li Wu, y él habla de la diferencia que hay entre una persona en tanto es o no es de Tai Chi; una alumna es inteligente—dice—hace muy bien todo, ha estudiado mucho, pero hace mal el Tai Chi. Y hay otra alumna que tiene talento, no estudia, no trabaja mucho, pero sí es la que sabe hacer. Porque hay una diferencia muy grande entre la inteligencia y el talento. Y en ese talento es donde reside la capacidad creadora de un artista; y eso—como dicen los antiguos dichos—no se adquiere si naturaleza no lo da. Como se dice, si no nace uno con eso, el esfuerzo y la voluntad no le colaboran. Para el que tiene talento es diferente; con dedicarse a trabajar, si tiene un rigor y una disciplina, el talento se le desarrolla. Lo que en el teatro Nô japonés se llama el “Nô”. El nô es la flor, la flor la tiene casi desde que nace el futuro actor. Y el entrenamiento hace que la flor florezca, que la flor se expanda, y también puede hacer que la flor se marchite y se muera y se murió. Entonces a mí me interesa mucho descubrir cuándo el actor tiene la flor, y

si esa flor es como un halo, eso le da una cierta capacidad creativa muy grande, y yo no se la voy a matar. Y cuando el actor no la tiene, sí es una desgracia porque le toca a uno aguantarse que el tipo es muy delicado, muy sacrificado, y logra copiarle a uno el pie de la letra las instrucciones, pero nunca va a tener la belleza que tiene el otro.

Gustavo: *¿Hay algún método de formación actoral, como por ejemplo el de Stanislavski o de cualquier otro, que a Ud. le facilita su tarea como director, que le conviene que el actor tenga para facilitar su tarea?*

Santiago: Sí, el método mejor es el famoso método del desaprendizaje; es decir, el actor tiene que aprender a desaprender. Y volverse mucho más poroso, más receptivo, más capaz de solucionar los pequeños problemas que tiene en cada momento de la creación de su rol con su propio instinto, que no esté esperando el método Stanislavski ni de Grotowski. Es el cuento de una directora argentina que vino aquí. Y entonces iba a empezar sus clases y alguien le preguntó: “Maestra, ¿con qué método vamos a trabajar? Para que nos diga de antemano, si con Grotowski o Stanislavski, con qué métodos nos va a poner a trabajar”. Entonces ella llega y dice: *(Santiago reproduce ahora muy divertidamente la fonética porteña):* “Miren muchachos, yo no trabajo ni con el método de Stanislavski ni de Grotowski, ni nada por el estilo; aquí el método con el que yo trabajo se llama Tabloski; y es con las tablas, y no hay nada más que hacer”.

Gustavo: *¿Le interesa el diseño de la sala a la italiana o le interesa a veces experimentar mucho con la distribución del público?*

Santiago: Sí, eso es lo que más me interesa: buscar un espacio que tenga la energía para la obra especial que se está montando, que podría ser al aire libre, en una pieza o en una escalera de un edificio, en un espacio no convencional, pero también el espacio a la italiana, que es el que más le presentan a uno cuando tiene un grupo como el de La Candelaria. Nos invitan mucho a festivales internacionales y uno no se puede negar porque le ofrecen un espacio a la italiana, y uno tiene que adaptarse a eso. Pero para mí el ideal es montar una obra en un espacio que le convenga a lo profundo de la obra.

Gustavo: *En América latina, en un sentido económico, hemos hablado—no en el sentido de Grotowski, del teatro pobre. ¿Usted cree que eso es una determinación, una fatalidad, o que ha generado desafío y hasta una estética?*

Santiago: Pues es una desgracia que, en cierta medida, muchas veces— aunque otras veces no—nos ha favorecido; la falta de recursos materiales nos exige encontrar esos mismos recursos con la imaginación. Entonces muchas veces se han dado hallazgos, especialmente en la escenografía, mucho más interesantes que si hubiéramos tenido unas sumas muy gruesas para solucionar problemas de ese tipo. Es decir, el dinero para el montaje en una obra, para lo que realmente se necesita es para pagar el trabajo humano que es lo más costoso; y ese dinero es lo que casi nunca tenemos. Porque una obra se tiene que montar con un rigor muy grande, y ojalá pudiéramos trabajar ocho horas diarias bien pagadas y que los actores no tuvieran que trabajar en otra cosa. Pero son ocho horas diarias que cuestan mucho para un elenco de diecisiete personas. Entonces nosotros tenemos que reducirnos a cuatro horas diarias de trabajo, a pagar con un valor ínfimo lo que debería pagarse un trabajo de este tipo, para que le queden al actor otras cuatro horas, cuatro horas en las que trabaja fuera para ganarse la vida. Si eso aquí lo tuviéramos yo creo que podríamos hacer un trabajo mucho mejor. El dinero no tanto para la parte del montaje en sí, sino plata para durar un año trabajando ocho horas diarias. Ahí haríamos cosas, me parece, muy buenas.

Gustavo: *En la historia del teatro, en las perceptivas, se ha dicho que el teatro es para iluminar, para deleitar, para entretener, etc. Tengo muchos vocablos coleccionados. ¿Usted para qué hace teatro?*

Santiago: Para llenar una necesidad muy profunda que tiene la gente. Y no es el teatro, es el arte, la música, la literatura, la danza, las artes plásticas. Son una necesidad social, no son un lujo. Nunca han sido un lujo; parece que fueran un lujo. Parece que fueran peor que un lujo, una diversión, un entretenimiento. Decir es el solaz que necesita el pobre obrero que trabaja ocho hora diarias, un poco de diversión los domingos, es un error; el arte nunca puede ser planteado así. El arte es una profunda necesidad que tenemos los seres humanos. Por eso el arte es necesario desde la época de las cavernas hasta nuestros días. Entonces nosotros llenamos una necesidad. Y fijate ahora en este festival³ cómo es de palpable en la concurrencia del público joven en busca de esa necesidad.

³ Se refiere al Festival Alternativo de Teatro, organizado por La Candelaria, que se realizaba por esos días en Bogotá, paralelo al Festival Iberoamericano de Teatro.

No es que van atraídos porque van a gozar y se van a reír y ni tampoco por el prestigio, por el lujo del ir al teatro. No, se trata de una necesidad.

Gustavo: *Eso fue lo que más me sorprendió, todos los teatros están llenos de gente cuyo promedio de edad no creo que sea mayor de 24 años. Acostumbrado en Estados Unidos a ver en los teatros gente mayor, donde el promedio debe ser de 50 a 55 años, esto no dejó de asombrarme. Sobre todo porque, además, las entradas—algunas me imagino que no muy baratas para el presupuesto del colombiano joven—están agotadas en ambos festivales. Incluso con la cantidad de espectáculos que hay por día.*

Santiago: Y es el 80% de las funciones que hacemos nosotros, que hacemos como ciento cincuenta funciones al año en La Candelaria. Y no tenemos máquina de hacer estadísticas, pero, a ojo, más o menos el 80% del público es de quince y veinticinco años. Y el 20% son personas canositas como nosotros, de cierta edad, profesionales.

Gustavo: *¿Usted tiene algunos pasos que sigue más o menos en el proceso de montaje? Por ejemplo, primero empieza con trabajo de mesa, después va al escenario, etc. ¿Tiene alguna serie de pasos ya fijos o la obra le determina los pasos?*

Santiago: Sí, tenemos como un consenso en La Candelaria, que puede variar. Y es una primera etapa de experimentación, no tanto de una investigación o una indagación que nos haga ponernos a estudiar el texto en trabajos de mesa, sino más bien un trabajo en el escenario, de muchas improvisaciones de tanteos de la obra que vamos a montar, o del esquema a veces muy vago de lo que se va a montar. Por ejemplo, en el caso *De Caos & deca caos* vamos a montar una obra sobre la clase dirigente, entonces se hacen muchas improvisaciones sobre la clase de dirigente, muy espontáneo de lo que se le va ocurriendo al actor o al grupo de actores para hacer sobre eso. Entonces después de que llenamos esa primera etapa, que es de indagación, de investigación en las tablas, si entramos en una indagación un poco más especializada sobre por dónde va la obra. Llamamos en esta segunda etapa a muchos colaboradores especializados en el tema que resultó: a sociólogos, a historiadores, antropólogos, psicoanalistas, si la obra tiene que ver con eso. Cuando montamos *Nayra* llamamos a físicos que nos dieran conferencias sobre la energía, personas ya muy especializadas en la física cuántica, a ver qué es la energía. ¿Cómo es esa fuente de energía? Entonces ahí tuvimos muchos colaboradores científicos, nos relacionamos con la parte científica y

después entonces volvemos a la tercera etapa en la que se vuelven a agarrar las improvisaciones, muchas, muchas improvisaciones con lo que se ha obtenido de información en estas dos primeras etapas: una, muy intuitiva por parte nuestra y otra muy racional con científicos. Entramos a la tercera etapa que es la de buscar los elementos que van a dar el reparto, es decir quiénes, qué personajes han aparecido, y quiénes podrían ser los futuros intérpretes de esos personajes. Por ejemplo, cuando montamos *El Quijote*, ya fue en esa tercera etapa cuando resolvimos quién era el actor que iba a hacer el Quijote, quién iba a hacer Sancho Panza, porque muchos habíamos propuesto cómo debería ser Don Quijote y cómo debería ser Sancho Panza. Y eso es como una competencia casi deportiva: quién se gana ese papel y no determinado por el director. Y la cuarta etapa ya es la normal y tradicional del montaje. Lo que los franceses llaman la repetición, la de repetir en los ensayos y correr ya la obra completa y pasarla y pasarla hasta que queda; pero eso ya es la última etapa.

Gustavo: *Los llamados técnicos, o sea vestuaristas, iluminadores, ¿están desde el principio del proyecto o entran en algún otro momento?*

Santiago: Ya entran como a la cuarta etapa que hemos hablado acá. Es decir, inclusive el escenógrafo, y con todo lo que han arrojado las improvisaciones, llamamos un pintor que se ocupe de hacer la escenografía, que la pinte, que hagamos desfiles de moda de las propuestas de los actores para el vestuario, y entonces el dibujante o el escenógrafo vaya diseñando el vestuario, lo mismo el músico que va y toma las propuestas de los actores y hace la música de la obra. Ahí entra la parte de especialización; el mismo director en ese momento se preocupa por diseñar muy bien el acabado de la puesta en escena.

Gustavo: *¿Trabaja con asistente de dirección?*

Santiago: No, a ninguna persona le gusta ser asistente de dirección y ni a mí me gusta tenerla.

Gustavo: *La crítica académica o la crítica periodística, ¿ha influido su trabajo? No me refiero tanto a la evaluación de la obra o la posibilidad de que haya cambiado algo del montaje a posteriori, sino que lo haya impactado al punto de abrirle perspectivas para sus próximos trabajos.*

Santiago: Desgraciadamente ha pasado lo contrario, nosotros hemos influido mucho en hacer que cambie la perspectiva de los críticos, que al

principio, a veces, es muy equivocada, aún en amigos muy entrañables de uno, como Enrique Buenaventura, que fue muy amigo desde el puro comienzo, y de pronto aparece como un rival, digamos así. Cuando estrenamos *Guadalupe años cincuenta*, una de las primeras creaciones colectivas de impacto en el público, él salió diciendo que era una colcha de retazos. Como era una obra fracturada en pedazos, que aparentemente no coincidían, él no pudo leer eso desde el punto de vista de buscar las unidades de la obra. La obra no tiene ninguna unidad, en cierta medida tenía razón, era una colcha de retazos, pero ahí estaba la virtud de la obra. Y él la entendió, pero mucho más tarde. Como a los dos años llegó hablando maravillas de la estructura de la obra pero, al principio, le pareció terrible.

Gustavo: *Una pregunta que no tiene que ver estrictamente con su trabajo como director, como actor, como integrante de La Candelaria, sino con el teatro en Colombia. En estos precisos momentos, ¿cree Ud. que hay—en la conformación de elencos, en la selección de repertorios—discriminación ideológica, racial, política, religiosa o sexual?*

Santiago: No, yo no creo que haya. Hay más que todo una discriminación porque a uno le conviene más que en su grupo, si entra una persona, sea alguien que tenga capacidad, digamos, aspirante, más que todo. A veces uno se equivoca mucho, le parece que la persona es bastante torpe como actor y que mejor se dedique a otra cosa o que, por ejemplo, la persona es muy tímida y no ha logrado sacar la calidad que tiene como actor, sino hasta muy tarde. Yo me he equivocado muchas veces en eso y ha entrado gente que yo pensé que no iba a servir para nada y, a la larga, resultan magníficos actores. O al revés, unos que parecen como la maravilla y después esa maravilla está frenada por traumas interiores y no sale. Se empantana y quedan en la misma, no evolucionan. Entonces ese tipo de discriminación si puede existir. Ahora las otras no creo que no existan para nada.

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

Santiago: Porque históricamente el arte ha sido muy discriminador en ese sentido. Si nos vamos al Renacimiento, cuando aparece la individualidad del actor, del artista, ¿cuántas pintoras importantes te acuerdas compitiendo con Leonardo Da Vinci, con Miguel Ángel? Ni una. ¿Cuántas arquitectas hubo que le compitieran a Brunelleschi? ¿O cuántas

fueron las grandes compositoras rivales de Mozart, de Beethoven o de Bach? Nada. Es una cosa muy jodida y, sin embargo, debe haber habido muchas mujeres que tenían un gran talento para hacerlo, pero la situación social de la mujer le impidió llegar a eso. Como es un trabajo de especialización muy fuerte, un artista no llega a ser un gran creador espontáneamente, por su puro talento, que no salió de la nada; sale por un proceso muy largo que se lo da el ambiente social en el que vive. ¿De dónde sale Beethoven? De una familia de músicos. O Mozart, que empieza a ser un talento a los cinco años, pero que era porque en la familia eran todos músicos y él nació en el vientre de su madre oyendo música y se volvió un genio por eso, porque el ambiente lo vuelve. Y la mujer no ha encontrado eso sino hasta ahora. Y ahora casi vemos el fenómeno contrario; hoy en día aquí en Colombia en estas muestras que hacemos de teatro, si uno hiciera estadísticas, vería que hay a veces más mujeres directoras que hombres. Hace poco, antes de este festival, tuvimos un festival de teatro de mujeres y todas eran directoras mujeres. Y a la vuelta, en cuatro o cinco años, yo creo que este ambiente en el que estamos viviendo, va a producir magníficas directoras, porque ya desde la Segunda Guerra Mundial en adelante, aparece, por ejemplo, Joan Littlewood, que es la primera que hace creación colectiva. La primera que, desde la Edad Media, cuando todas eran creaciones colectivas, recoge la tradición de la creación colectiva. El primer trabajo importante de creación colectiva lo hace una mujer en Inglaterra. Después en Francia, Adrienne Mnouchkine, que son mujeres importantísimas en el desarrollo de una nueva manera en la vanguardia de la dirección teatral.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre esperó que le hicieran como director y nunca le han hecho?*

Santiago: Déjame ver. Sí, la pregunta que nunca me han hecho es: ¿Por qué usted no se sale de esa vaina de ser director y se dedica a ser actor o a otra profesión, o vuelve a ser arquitecto o pintor? Porque yo también pinto. Esa pregunta yo sí me la hago mucho, pero nunca me la hacen. *(Risas.)*

Gustavo: *Maestro, le agradezco enormemente esta entrevista. Ha sido un verdadero placer conocerlo y aprender tanto de Ud.*

ENTREVISTA A PATRICIA ARIZA

Realizada en el Hotel Charlotte, Bogotá, el 16 de enero de 2007 de 11 a 12:30.

Actriz, directora y dramaturga, co-fundadora del aclamado grupo Teatro La Candelaria, nació en 1948. Realiza estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. En 1969 funda la Corporación Colombiana de Teatro y en 1987 el Movimiento de Artistas por la Paz. Fundadora y directora de múltiples grupos, festivales y asociaciones, es también directora del Festival de Teatro Alternativo. Tiene en su haber más de setenta montajes, muchos de ellos específicamente realizado con mujeres o con grupos marginalizados, sean mujeres, personas desplazadas por la violencia o bien grupos de la tercera edad. Es también miembro del Magdalena Project. Colabora con muchos periódicos y revistas de América Latina, Estados Unidos y Europa. Ha recibido innumerables premios por su obra y por su intensa actividad cultural, otorgados dentro y fuera de su país.

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

Patricia: Llegué a la dirección teatral a través de la creación colectiva. En la creación colectiva, cuando tú haces una improvisación, estás dirigiendo, todo el tiempo estás dirigiendo, entonces es como un proceso muy natural. La primera vez que dirigí fue con unos sketches de carácter solidario, con cosas cortas, y después me vi involucrada en esta profesión de la decisión, que es la de espectadora profesional.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y qué objetivos tenías en ese momento?*

Patricia: Mi primera dirección fue... no me acuerdo bien...un sketch. Se llamaba *En Chile no pasa nada*. Lo presentamos en las universidades, era de solidaridad con Chile. Ése fue el primero, era algo coyuntural pero necesaria, tenía más propósito que expresar el repudio al golpe militar. Sin embargo, estéticamente era muy interesante. Después de las imágenes fueron utilizadas en La Candelaria. No era una cosa que se bastara con el discurso político, sino que tenía una indagación más compleja. Después empecé a dirigir en una entidad del estado, que me llamaron, y fue muy interesante porque trabajé allí como seis años y con las obras había concurso anual. Cada año, con empleados civiles montábamos algo y ocurrió que todos los años nos ganamos el premio de dirección hasta que me salí de allí porque yo no sirvo para ser un empleado; entonces empecé

a dirigir por mi cuenta, a hacer grupos independientes. Surgieron muchos grupos de ahí.

Gustavo: *¿Cuándo te ligas a La Candelaria? ¿Estás desde el inicio?*

Patricia: Estoy desde el inicio, incluso soy fundadora de La Candelaria. Esa aventura empezó exactamente el 6, del sexto mes de 1966. Fundamos el teatro La Candelaria. Precisamente el año pasado, cumplimos cuarenta años.

Gustavo: *¿Cuando fundaste La Candelaria, ya entraste a hacer tareas de dirección?*

Patricia: No, era casi una adolescente; no tenía la más mínima intención de dirigir, solo de aprender. El director era Santiago; en aquel momento ya era un hombre consagrado y reconocido como director. Los demás estuvimos ahí, veníamos de la universidad y nos embrujamos con ese proyecto.

Gustavo: *Teniendo en cuenta tu experiencia acumulada en todos estos años, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Patricia: Pues yo diría más bien el rol de la directora—pienso que es distinto—ser directora que director. Lo definiría como una persona que es un espectador calificado, profesional, que no mira sólo lo que hacen los actores y actrices, sino que tiene que ver mucho más allá. La dirección es el ejercicio de conectar las acciones de los actores y de las actrices con la memoria y con el porvenir. El director no puede estar solamente viendo lo que ve. Me parece que un director y una directora tienen que tener un pensamiento muchísimo más complejo, tienen que ser visionarios. Hay algunos directores que se ocupan solamente de embellecer lo que están haciendo los actores—y yo creo que eso puede ser interesante pero lo difícil es un acto premonitorio.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál fue tu mejor puesta? No me refiero al éxito de público o de crítica, sino a aquella puesta que te planteó los mayores desafíos y, de alguna manera, supiste cómo resolverlos estupendamente bien.*

Patricia: Pues la que acabo de hacer, *Antígona*, para celebrar los cuarenta años de La Candelaria. Fue un desafío muy grande porque fue una obra que escribí y re-escribí durante años. Yo la había escrito para una *Antígona* y en las improvisaciones las mujeres de La Candelaria propusieron tres, entonces fue un reto enorme, un desafío impresionante,

porque me encantó lo de las tres Antígonas, y tuve que reescribir la obra mientras se montaba. Fue un desafío grande y me siento gratificada con el resultado, porque además de ser una obra que ha traspasado tantos siglos, lograr como lo estamos haciendo, que a los jóvenes, que a las jóvenes les conmueva, eso me es gratificante.

Gustavo: *Dentro de la misma perspectiva, ¿cuál fue tu peor puesta? Nuevamente, no por el éxito o fracaso de público, sino porque te pareció, intuiste que no llegaste a resolver todos los problemas que te planteaba la puesta en escena.*

Patricia: La peor... En La Candelaria hicimos una puesta que se llamó *Golpe de suerte*, pero que yo no dirigí, yo participaba como co-autora de la creación colectiva y nos enredamos; pues la primera parte de esa obra era maravillosa, pero en la segunda nos enredamos y no sé por qué. Así que nos quedó una gran frustración, algún día tenemos que volverla a hacer.

Gustavo: *¿Qué género es el que más te interesa o por el que te sientes más atraída? ¿La comedia, la tragedia?*

Patricia: Yo pienso que en el teatro contemporáneo no existe esa mirada académica tan taxativa de los géneros; por ejemplo, en las obras que nosotros hacemos ahora, en La Candelaria no tienen unidad de espacio ni de tiempo y eso a propósito en ellas hay cosas de comedia, pero también de otros géneros. Es muy difícil; es más, creo que en cada obra reinventamos el género.

Gustavo: *¿Qué arte o artes influyen más tu trabajo, cuál es el que más te inspira? ¿La pintura, la música, la arquitectura?*

Patricia: La pintura. Mis estudios originales fueron en artes plásticas y tengo una fascinación por la pintura. Siempre pienso en la parte visual; me parece un asunto fundamental en el teatro y es desde ahí que enfrente la puesta.

Gustavo: *¿Qué directores, a nivel nacional o internacional, han impactado—no digo influenciado—tu trabajo como directora? ¿Podrías nombrar algunos?*

Patricia: Santiago García, que ha sido mi maestro más cercano; Enrique Buenaventura, Atahualpa del Cioppo, Eugenio Barba, Antunes Filho, la gente de Mapa Teatro, un grupo que me encanta; aprendo mucho de ellos aunque estamos un poco distantes por circunstancias de la vida, pero me encantan. Y recientemente algunas directoras, algunas cosas que estoy

viendo de mujeres me han impresionado mucho. Por ejemplo ahora estoy trabajando mucho la performance, entonces el trabajo de Gill, una directora de Gales, mi interesa; me interesa mucho indagar en eso, es algo nuevo para mí. He hecho muchas performance pero no sabía bien qué era lo que estaba haciendo. Ahora resulta que esas intervenciones han tenido un impacto grande, por ejemplo, hacer y llevar a Manuela Sáenz en una escultura idéntica a la de Simón Bolívar y ponerla en la plaza al lado de Bolívar y dejarla ahí. Tres mil mujeres la llevamos para que acompañara a Bolívar; eso fue una performance maravillosa. Pues, mira que la policía la sacó, la golpeó, le dañaron el pedestal y le rompieron un brazo; aquí la tenemos en la Corporación.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre te interesó dirigir y que por diversos motivos nunca la pudiste hacer? Ya me hablaste un poquito de Antígona.*

Patricia: Sí, esa *Antígona* fue algo como una realización; pero en este momento tengo muchas ganas de trabajar una especie de sabotaje a *Marat/Sade*, con Olympia de Gouges, a partir de un texto de Margarita Borja y Diana Raznovich, un personaje maravilloso de la Revolución Francesa que fue guillotinado por sus propios compañeros por decir cosas que no eran políticamente correctas en ese momento.

Gustavo: *¿Escribes teatro durante el proceso de la creación colectiva o también escribes, digamos, textos como una dramaturgia tradicional?*

Patricia: Sí, claro, hago las dos cosas. Lo que trabajo en La Candelaria es la creación colectiva y participo, y a veces cuando el grupo no lo pide hago textos completos, de escenas y trabajo mucho en eso. Pero también trabajo aparte; yo dirijo un grupo que se llama Rapsoda, es un grupo de jóvenes que ya lleva once años. Dirijo varios grupos, dirijo tres en este momento y escribo todo el tiempo. Por ejemplo, *Emily Dickinson* es una obra que ya lleva muchos años y que me encanta; de lo que he hecho, es de las que más me gustan y cuando se daña el montaje por alguna cosa, la remonto y la remonto y la remonto, es algo un poco obsesivo. Son tres Emilies, tres actrices; ella fue una mujer que decidió encerrarse, me parece tan interesante. La estrenamos además en una cárcel de hombres, en unos de los patios más peligrosos y realmente fue fascinante ver cómo ellos, los internos, entendieron una relación tan compleja con esa poesía.

Gustavo: *Como directora, ¿qué diferencia percibes entre dirigir un texto propio y un texto de otro?*

Patricia: Casi siempre yo construyo el texto en el proceso de dirección. Eso me encanta, me parece un desafío formidable, porque es como una escritura en el devenir. Ahora, por ejemplo, estoy dirigiendo *Plumas*, de Aristides Vargas, con un grupo de raperas. La vamos a hacer en rap, con canciones y Brake Dance; estoy fascinada con ese trabajo. Va a ser un experimento interesantísimo, es una creación colectiva con música y canto; porque el teatro son muchos lenguajes simultáneos. Cuando los actores y las actrices crean el sentido del espectáculo, se apropian de una manera tan apasionada que eso transforma el espectáculo; dejan de ser actores o actrices contratados y se convierten en un elenco comprometido con el público. Se logra no sólo una representación, sino una presentación de sí misma.

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

Patricia: No, nunca, a Santiago sí le ha tocado, pero yo nunca.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión?*

Patricia: Videos, sí y cine también, una película, la única que he hecho, muy corta, que ganó un premio. Era una historia masculina maravillosa, un mito de histeria masculina que todavía está vigente. Videos, sí, varios; he hecho varios videos documentales. Ahora estoy en eso.

Gustavo: *¿Cuál es la diferencia entre hacer teatro, hacer cine y hacer video? ¿Qué es lo que te atrae en cada uno de ellos?*

Patricia: Que el cine y el video detienen la imagen; la conservan. En el teatro lo presencial es lo fascinante, por eso está más cercano a la vida y a la muerte. El teatro es presencia.

Gustavo: *Me dijiste antes que has remontado algunas obras. Cuando eso ocurre, ¿intentas reproducir la puesta anterior o te planteas realizar un nuevo proyecto escénico?*

Patricia: Siempre se exploran nuevas cosas; es imposible no buscar algo nuevo, porque si cada función es irrepetible, pues cada montaje es también en cierta forma nuevo. Ahora acabo de hacer otra vez *Emily* y es realmente un montaje nuevo, aunque tiene algunas cosas en común con los anteriores. Creo que cuando se hace una obra muchos años, se

encuentran unas sutilezas impresionantes. El trabajo de la sutileza me parece tan sistematizado.

Gustavo: *¿Hay algún perfil del espectador que opera durante tu trabajo de dirección, en el sentido de que es la referencia para la toma de algunas decisiones como directora? ¿Pensas durante el proceso de dirección en la figura del espectador? No me refiero al espectador concreto, sino a cierto perfil que tengas del mismo, que te haga pensar, por ejemplo, “no, por este lado no vamos, vamos mejor por este otro”.*

Patricia: En los primeros años de La Candelaria sí teníamos ese perfil del espectador. El espectador siempre es un referente. El problema es no volverlo un referente tan directo, porque entonces uno termina haciendo lo que cree que él quiere ver. Entonces para mí el mejor público es el público heterogéneo en edades y en estratos sociales. Cuando hay un público de viejos, de jóvenes, de niños, de mujeres, es el público más alegre que yo he conocido, es un público dinámico; cuando los públicos son homogéneos son más duros, difíciles, se relacionan muchas veces más entre sí que con el espectáculo. El caso extremo son los muchachos de colegio, por ejemplo; ríen de todo y a veces demasiado homogéneos, se vuelven como tontos. Claro, el espectador está ahí, pero cada vez hay que devolver espacios mentales, en su percepción hay que pelear con lo que uno cree que quiere ese espectador. Cada función es un combate.

Gustavo: *Cuando has montado una obra, digamos, para el espacio de La Candelaria y luego sales de gira o llevas la obra a un barrio o un colegio, ¿tienes exigencias máximas o mínimas para mover el montaje? ¿Te interesa la reproducción tal cual de lo que había en el montaje original?*

Patricia: No, nosotros en ese sentido, somos flexibles; nos ha tocado desarrollarnos en condiciones duras, difíciles; digamos que no somos ese teatro que surgió financiado, que lo tenga todo y que tenga montones de asistentes que lo resuelven todo. No, nosotros hemos tenido que hacerlo todo. De alguna manera tenemos una formación en la dirección de haber pasado por todo, de haber hecho escenografía, vestuarios, utilería; y no de haberlo conseguido sino de haberlo construido con nuestras propias manos, de haber salido a pegar los carteles a la calle, de haber hecho información para la prensa, de haber hecho en el teatro todos los oficios. Siempre que se nos presenta una dificultad, encontramos la manera de

resolverla. Es un teatro muy guerrero, pero con un límite, por supuesto hay un límite, a veces la falta de recursos, nos limita.

Gustavo: *¿Has trabajado con productor? Quiero decir, si has tenido algún ofrecimiento del tipo “aquí está la obra, aquí está el dinero...”.*

Patricia: No, nunca.

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

Patricia: Ahora voy a trabajar con un productor, voy a ir a dirigir a Los Ángeles. Voy a ir a dirigir *Emily*, precisamente; una dirección bilingüe que quieren hacer allá, entonces allá va a haber un productor. Lo que ocurre en La Candelaria es que siempre trabajas con fechas fijas, pero que luego si la obra lo exige se corren. En el caso, por ejemplo, tanto de La Candelaria como del grupo Rapsoda, que yo dirijo, tenemos la ventaja de que somos los propietarios del teatro y del tiempo, pero es bueno poner unas fechas porque es un buen referente para los actores, para que no crean, no veamos que es indefinido el tiempo de ensayos.

Gustavo: *El día del estreno, ¿qué haces, te involucras? ¿Cuál es tu actitud ese día?*

Patricia: Pues ahora, en el estreno que acaba de suceder, que fue el de *Antígona*, estuve aparentemente muy calmada, pero hice cosas como muy absurdas, por ejemplo, dejar abandonadas tazas de café en lugares inapropiados y cosas así. Era demasiada la responsabilidad encima de mis cuarenta años de La Candelaria. El público que venía tenía unas expectativas enormes, entonces eso me molestaba muchísimo porque como que le quitaba libertad al espectáculo. Por fortuna resultó muy bien.

Gustavo: *Y cuando la obra está corriendo, ¿vas a las funciones, haces correcciones?*

Patricia: Sí, a todas. La mayor parte de las veces que puedo estoy allí. Hago correcciones y ajustes, incluso hasta ensayar partes, porque hay partes que se dañan; hay partes donde los actores y las actrices pierden espontaneidad o se van por el lado más cómico, entonces el público se ríe y empiezan a hacer concesiones.

Gustavo: *¿Cómo llegan las ideas para una obra, o incluso las obras, a tus manos?*

Patricia: Pues llegan de diferente manera, porque como yo dirijo en espacios distintos, uno es en el de La Candelaria y otro es el de la Corporación; he dirigido también de manera compartida con Wilson Pico,

con coreógrafos, por ejemplo. Wilson Pico es un gran coreógrafo ecuatoriano; con él montamos una obra que se llama *Cartera*, que está en repertorio del grupo Rapsoda y es sobre la relación de las mujeres con la cartera, que es la única propiedad privada que tenemos en el mundo; y entonces esta obra es danza-teatro-instalación y fue muy interesante porque Wilson hizo la coreografía y después yo hice la dramaturgia, una dramaturgia que le cupiera a esa coreografía. Interesantísima la experiencia, realmente. Ahora trabajo con una joven coreógrafa del grupo, con Francesca Pinzón.

Gustavo: *Cuando has trabajado una obra de un dramaturgo vivo, digamos de aquí de Colombia, ¿te interesa que el autor asista a los ensayos?*

Patricia: No, es lo peor del mundo. (*Risas.*) Yo dirigí algunas obras de Enrique Buenaventura en vida y Enrique, además, no era sólo un gran maestro, mi maestro, sino un gran amigo y cuando venía a Bogotá se alojaba en mi casa. Entonces yo hacía lo posible porque él no viera los ensayos, porque se vuelve todo muy difícil y mucho más cuando ese dramaturgo es también director, porque es una deformación profesional: él director siempre quiere ver la obra que él hubiera dirigido. Entonces, no, por favor, que se mantenga lejos. Además el montaje es otra dramaturgia y la actuación, otra.

Gustavo: *Cuando comienzas un proyecto, ¿qué es lo que te dispara para la puesta en escena? ¿Una imagen, un ritmo, un tono?*

Patricia: Cambia para cada proyecto. La motivación de una obra siempre llega de lugares distintos; a veces por una obra que uno ha visto, entonces uno hace asociaciones. Dice “esto lo quiero hacer ahora”. Por ejemplo, estoy estudiando una obra donde están Manuela Sáenz, Sor Juana Inés de La Cruz y Frida Kahlo juntas, en la misma escena, compartiendo la vida. Había empezado a hacer una obra sobre cada una de ellas y ahora resolví juntarlas y es mucho más interesante, porque no tienen nada que ver y tienen todo que ver aunque vivieron distintas épocas.

Gustavo: *Cuando trabajas con textos traducidos, ¿controlas mucho la traducción, te importa el tema de la traducción?*

Patricia: Sí, mucho. En el caso de *Emily* yo hice la dramaturgia de esa obra pero basada en la poesía de Emily. Entonces sí me preocupé muchísimo por la traducción, pero mucho. Me preocupó porque partí de

la traducción del idioma original de Emily; era a partir de los poemas de Emily, pero había algunos, por ejemplo, que yo no los entendía bien, aunque me parecían fascinantes. Tuve mucho trabajo de entender la traducción, de saber si era un problema de la traducción o si había un problema de que yo no me podía acercar bien al poema. Yo hago poesía, entonces eso también era un factor aquí. Me ayudaron unos amigos, Carlos Zatzábal, mi compañero, entre otros.

Gustavo: *Cuando vas a empezar los ensayos y reúnes a los actores, ¿les comunicas tus objetivos o prefieres que ellos los vayan descubriendo o, incluso, comienzas el proyecto sin objetivos específicos?*

Patricia: Uno siempre tiene objetivos, siempre hay objetivos, pero esos objetivos yo creo que son como un presupuesto, como cuando uno va a construir una casa, un presupuesto y después nada de lo que habías calculado funciona, porque aparecen otras cosas mejores y distintas, siempre aparecen o propuestas de los actores y todo cambia, bien porque lo que uno tenía no tenía que ver con lo que sucede, o porque los actos caminan por otros universos.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Patricia: Nosotros aquí en el teatro colombiano en general, pero en particular yo, por mi formación en el Nuevo Teatro, en La Candelaria, con Enrique y Santiago, los grupos que tenemos son estables o con tendencia a la estabilidad. No son sectas, ya que entra y sale gente, pero en general la gente permanece muchísimo tiempo, entonces eso nos permite re-elaborar las experiencias. Es muy distinto cuando para cada montaje hay un elenco, es muy difícil que quede algo, de verdad, un sedimento tanto artístico como teórico. Entre nosotros el elenco esta siempre ahí.

Gustavo: *¿La Candelaria tiene escuela?*

Patricia: No, La Candelaria no tiene escuela. No de manera formal.

Gustavo: *La relación que tienes con los actores durante los ensayos, ¿es igual a la que tienes con las actrices? ¿O diferente? ¿Por qué?*

Patricia: Es diferente, es absolutamente diferente. En medio de todo el trabajo de dirección que hago con grupos mixtos, también trabajo de manera específica con mujeres. Y es muy distinto, realmente en los hombres se encuentra una actitud mucho más competitiva si se quiere, en

las mujeres hay dificultades a veces por toda la formación cultural. Por ejemplo, muchas veces en las chicas hay una necesidad excesiva de reconocimiento y eso es lógico, aunque las mujeres no han sido justamente reconocidas. Es distinto, diametralmente distinto.

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

Patricia: Tienen que saber que no son repetidores sino creadores. Pero esa es una cualidad que se construye y una *sine qua non* es el compromiso con la ética.

Gustavo: *¿Hay alguna formación actoral en especial que necesitas que ellos tengan? Como por ejemplo, algunos directores requieren una formación stanislavskiana.*

Patricia: Improvisar, improvisar es muy difícil, pero creo que la improvisación se ha analizado y hay muchos talleres donde la gente improvisa y hace cualquier cosa y el director se gana la plata con eso. En La Candelaria hacemos improvisaciones complejÍsimas y con grupos muy nuevos la diferencia es abismal. Aprender a improvisar es muy difícil porque es necesario mantener informada la intuición, no es un trabajo racional, pero al mismo tiempo los actores que llevan mucho tiempo juntos tienen un acumulado impresionante y muchas veces no se dan cuenta que lo tienen.

Gustavo: *Cuando empiezas un proyecto, ¿partes del formato tradicional a la italiana o prefieres explorar otras posibilidades de construcción espacial? ¿Te interesa que la obra vaya proponiendo su propio formato, en el sentido de que cree una relación distinta con el espectador?*

Patricia: Me interesa mucho romper la estructura a la italiana cada vez más tanto en La Candelaria como en las otras experiencias de dirección que tengo. Cada vez más estamos rompiéndola, al punto de que, cómo te digo, ahora me interesa mucho la performance, entonces estamos saliendo a la calle. Y de esas experiencias de calle salió un montaje que acabo de hacer que se llama *Los papeles de Antígona*, que no es la *Antígona* de La Candelaria, es otra *Antígona* en danza pero hecho con papel, los personajes son de papel, todo es de papel, menos la actriz que se relaciona con esos papeles, de los otros personajes.

Gustavo: *Como has trabajado tanto con la creación colectiva, me gustaría preguntarte cómo la definirías hoy. ¿Hay cambiado en todos estos años?*

Patricia: Ha cambiado. Al principio, la creación colectiva para nosotros era como una actitud democrática. En el arte la democracia es muy relativa. Después era como una necesidad de creer en el otro y en la otra, en los que trabajábamos, de creer en el grupo. Ahora para mí es mucho más complejo que eso. La creación colectiva es una indagación en el inconsciente colectivo. Es la posibilidad de viajar en grupo por el subterráneo de la sociedad. En La Candelaria ya hay mucha experiencia en “dejarnos llevar” por una intuición, pero esa “intuición” no es algo aislada, está conectada con lo que pasa afuera y con la memoria. Es como viajar juntos por unos lugares que no tenemos idea cuáles son.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del “teatro pobre”, aunque no en el sentido de Grotowski, sino en un sentido más financiero. ¿Crees que la falta de dinero o de recursos ha redundado en una fatalidad, una determinación, un desafío, una estética? No tanto en lo que tú haces, sino en general, después de haber visto tantos grupos.*

Patricia: Yo creo que es un desafío y una estética. Se parte de una carencia, pero esa carencia, si hay creatividad, se convierte en privilegio, porque el teatro está acabando con el teatro. He visto obras en España y en otras partes donde lo único que se ve es cómo gastan el dinero. A mí eso me produce dolor. Nosotros, como no hemos tenido el dinero, hemos llegado a entender que no lo necesitamos. Y eso da una libertad enorme, eso nos da una libertad, porque podemos hacer teatro donde quiera y yo creo que puedo hacer teatro con quienes quieran también. He trabajado muchos años con gente de la calle, con los raperos, con los *homeless*, con los que viven debajo de los puentes; con mujeres mayores, he hecho teatro con ellos y ellas, he encontrado una potencia extraordinaria. No sólo es aprender a hacer teatro sin dinero, sin que eso quiera decir que el Estado no tenga obligaciones y responsabilidades de auspiciar el desarrollo del teatro, sobre todo de auspiciar a los espectadores, y de hacer que esta profesión se multiplique, pero hacer teatro es un ejercicio doloroso de libertad.

Gustavo: *En la historia del teatro, muchas preceptivas han dicho que el teatro es para deleitar, instruir, adoctrinar, distanciar, entretener, etc. Tengo una colección de*

palabras como éstas. ¿Cuál sería para ti la palabra que de alguna manera define lo que quieres lograr con el teatro?

Patricia: Pues yo creería que es como un combate con el espectador, porque se trata precisamente de decir cosas que el espectador no sabe que existen sino ahí, y que si se pueden decir de otra manera, pues mejor se dicen, por ejemplo, desde el discurso político. Creo que el teatro no se puede reducir a ninguna palabra, porque pienso que el arte, y el teatro en particular, es un espacio polifónico y que nada le puede ser ajeno. Si hay un director que quiera enseñar con su teatro, pues que enseñe; o si alguien quiere aprender de lo que nosotros hacemos, aunque no sea esa la finalidad inmediata, que lo haga; yo creo que el teatro es mucho más hondo que la educación. Más bien a veces deseduca, desenseña, porque la gente cree que sabe de la realidad. El papel del educador es enseñar la sintaxis, y el papel del poeta es alterarla. Son dos cosas distintísimas. Lo que pienso es que no se puede reducir; por ejemplo, decirle a una persona: “si su obra tiene contenido, entonces no es teatro; si su obra enseña, no es teatro”. Ahora la gente vive haciendo decálogos y poniéndole diques a la creación. Hay que volver a la esencia del teatro, creo que hay que renovar el teatro, hay que volver a una comunicación con lo profundo del espectador, con su arquetipo. Hay que inventar otra palabra que no sea comunicación. Esa palabra está gastada, prostituida a fuerza de ser utilizada por los medios. Hay que volver a una relación más misteriosa y más catártica con el espectador, quizás algo así como experiencias compartidas.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina en tu proceso de trabajo?*

Patricia: Total, eso sí es definitivo, es una gran tragedia, porque como no tenemos los medios económicos para que los actores tengan una estabilidad económica; ése sí es un problema tenaz, el más difícil de todos de resolver porque el puro entusiasmo y la pura pasión tampoco son suficientes. Las actrices con las que yo trabajo, del Grupo Rapsoda, que es un grupo de gente joven, muy importante, muy interesante, que se ha abierto camino contra viento y marea, tienen que hacer de meseras, de langueras, de modelo de muchas cosas que nos les gusta para poder sobrevivir.

Gustavo: *En el proceso de puesta en escena de una puesta, ¿tienes etapas pre-fijadas, es decir, primero se hace mesa, después se hace otra cosa?*

Patricia: Sí, claro. Siempre hay una etapa de investigación, es como una especie de teatro laboratorio y una investigación que va mucho más allá de lo que el grupo puede dar. En el caso de La Candelaria concretamente siempre invitamos gente que nos haga conferencias sobre los temas más diversos. Ahora estamos inmersos e inmersas hasta la médula en la física cuántica, por ejemplo. Cada obra es una escuela, una universidad, un postgrado. La obra se construye con dos partes, con la intuición y con el logos, porque también hay el análisis.

Gustavo: *¿En qué momento del proceso entran los llamados técnicos, que ahora ya reconocemos como verdaderos artistas de la escena?*

Patricia: Desde el comienzo. Participan incluso proponiendo improvisaciones.

Gustavo: *¿Eres el tipo de directora que sube y baja del escenario, o haces tu trabajo desde la platea?*

Patricia: Me gusta estar de pie, termino rendida, no mentalmente, solamente sino físicamente. También porque me gusta estar muy cerca de los actores. Muy rara vez estoy sentada durante mucho tiempo.

Gustavo: *¿Trabajas con asistencia de dirección? Y si ése es el caso, ¿qué tareas le asignas?*

Patricia: No. Una vez lo intenté y fue un desastre.

Gustavo: *¿Te involucras mucho en la promoción del espectáculo? ¿Te importa la promoción del espectáculo?*

Patricia: Me importa, pero debería importarme más. La pasión por crear hace que muchas otras cosas que son tan necesarias se vuelvan como secundarias. Tenemos muchas dificultades en conseguir financiación, en organizar la promoción del espectáculo. Nos toca hacerlo.

Gustavo: *La crítica periodística—no sé si aquí en Colombia tienen una crítica más académica, ¿te aporta algo, la tomas en cuenta?*

Patricia: En Colombia hay una desproporción entre el desarrollo del movimiento teatral y el desarrollo de la crítica. Los periódicos se han farandulizado de una manera tan grande, que la crítica, de alguna que otra

persona que escribe, nos interesa, siempre miramos si salió algo en los periódicos, porque sabemos que es un puente también con los espectadores, pero no vivimos en función de esto.

Gustavo: *Esta pregunta ya no tiene que ver exclusivamente contigo ni con tu trabajo artístico, sino con el teatro colombiano en general. ¿Crees que hoy, en Colombia, sea en la formación de elencos o en la selección de repertorios, hay discriminación sexual, racial, religiosa, política, etc.?*

Patricia: Aquí sí hay una discriminación en relación al teatro empresarial y al teatro de arte por parte del establecimiento, indudablemente hay una discriminación muy grande. Por ejemplo, con el Festival Iberoamericano. Yo respeto mucho a Fanny Mickey. Creo que su festival es necesario, importante, pero no puede ser lo único y para el gobierno es lo único, entonces la diversidad se reduce enormemente. Por eso yo dirijo un festival paralelo al Iberoamericano, que es el Festival Alternativo de Teatro. Hay una discriminación en ese sentido, hay un desbalance muy grande en la apropiación de los recursos. Hay discriminación. Es muy reciente el resurgir de las mujeres en la dirección teatral y en el trabajo sistemático de la dramaturgia. Hay una historia larga de mujeres que han escrito una sola obra. Y obras muy buenas. Entonces uno se pregunta por qué han escrito una sola obra. Y es porque no encontraron un estímulo importante para seguir haciendo un trabajo sistemático. Otra discriminación: no hay suficientes afro-descendientes en el teatro colombiano, siendo Colombia una población que cuenta con un porcentaje enorme de afro-colombianos. Sin embargo, no hay muchos en el teatro ni en la televisión, porque siempre se los toma más por su expresión exótica o su carácter folklórico, pero no por su talento.

Gustavo: *Signiando un poco con lo que acabas de decir, ¿por qué crees que históricamente siempre ha habido más directores que directoras?*

Patricia: Porque vivimos en una cultura patriarcal que ha enseñado a la humanidad que las mujeres están en su casa, cocinando, muy juiciosas, cuidando los niños, y el mundo del intelecto, de las letras, es de los hombres. Romper esto es muy difícil, porque además hay que romperlo dentro de una también. Es más cómodo ser actriz y que haya un director muy “inteligente” que te diga lo que tienes que hacer. Para dirigir teatro es una doble ruptura, porque hay que salir de la comodidad. De pronto, yo

dirigiendo, encontré que no dirijo igual, y encontré que hay muchas mujeres que no dirigimos igual, que enfocamos a otros temas, temas que incluso para la sociedad podían pasar como irrelevantes porque no es hablar del héroe o del anti-héroe, sino de otras cosas. Hablar de cosas que la sociedad no sabe ver, de los mitos fundadores de las exclusiones de las mujeres. Yo tengo una obra que se llama *Luna menguante*, que la monté con el teatro La Máscara, que habla de los mitos de exclusión de las mujeres, de la menstruación, de la menopausia, que son temas fascinantes. En general, cuando se habla de mujeres, solo se habla de la maternidad. Somos un universo bien complejo. Yo hago también un festival que se llama Mujeres en Escena, un festival que ya tiene quince años, único, y además impresionante. Yo no digo que sea solo por el festival; pero el festival ha sido un estímulo, y creo que en Colombia hay ahora muchas mujeres al frente de la dirección teatral. Te encuentras a Mónica Camacho, a Beatriz Camacho, a Ana María Vallejos, a Lucy Bolaños, a Victoria Valencia, a Pilar Restrepo, a Carlota Llano en Medellín; hay muchas ya con trabajos sistemáticos de muy buena factura.

Gustavo: *¿Cuándo ocurre ese festival?*

Patricia: Ocurre todos los meses de marzo. Como en marzo se da el Día Internacional de la Mujer, con ese motivo hacemos el festival. Este festival es maravilloso y cada vez vienen más y más mujeres. Al principio lo hacíamos con hombres también; todavía participan algunos. Si hay una obra escrita por un hombre que plantea el universo femenino, que se plantea desde el universo femenino, lo invitamos. No es excluyente, pero es especializado. Estoy asombrada de cómo de las regiones varias mujeres están llamando. Es un festival que ha ido creciendo mucho. El festival duró el año pasado un mes y éste va a ser cortico, del 1 al 8 de marzo; ya tenemos trece montajes producidos por la Corporación, con el apoyo de una organización noruega, que se llama Magdalena Norway y tenemos 13 montajes, que hemos hecho aquí con mujeres, aunque hay dos directores. El festival se llama “Mujeres: Arte y Parte en la Paz de Colombia” y todas tienen el tema de la paz es con mujeres de la periferia. ¡Fantástico proyecto!

Gustavo: *Una última pregunta. ¿Hay alguna pregunta que siempre soñaste que te hicieran como directora y nunca te hicieron?*

Patricia: No se me ocurre ninguna pregunta en particular como directora. Me gustaría hacer un encuentro de directoras en América Latina. Me gustaría hacer una red de mujeres directoras.

Gustavo: *Sí, incluyendo a muchas mujeres que están en el exilio. En California hay mujeres que son Latinas, nacidas en Estados Unidos, pero hay otras que han llegado a ese país por distintas circunstancias y que están, todas, haciendo cosas muy interesantes. Desafortunadamente, no se conoce su trabajo en América Latina. Yo trato de seguir la producción de algunas de ellas, como Theresa Chávez y de su grupo About Productions. He seguido sus puestas por varios años, inclusive he escrito algún artículo sobre una de sus obras.*

Patricia: Eso sí me gustaría, ésa es la gran pregunta, cómo conectarnos. Yo me he dedicado mucho a Colombia y ahora parece que ha transcendido un poco el trabajo y por eso me están invitando mucho sobre todo a dictar talleres, de creación colectiva.

Gustavo: *Patricia, muchas gracias por darme esta entrevista.*

Patricia: Gracias a ti.

ENTREVISTA A NIBALDO CASTRO CHARRIS

Realizada en el Hotel Millenium de Cartagena de Indias, Colombia,

el 17 de enero de 2007 de 14:00 a 15:30

Actor y director, es el fundador de Cofradía Teatral, organización que ha venido desarrollando una intensa actividad pedagógica y artística en la región del Caribe colombiano. Se graduó como contador en la Universidad del Atlántico; se desempeña también como gestor cultural, diseñando proyectos pedagógicos y artísticos para muchas instituciones de la zona. Como docente, dicta la cátedra de Actuación en cine en la Escuela Distrital de Arte de Barranquilla. Es director de Teatro de la Corporación Universitaria de la Costa, C.U.C.; gestor del Festival de Teatro Estudiantil. 2004 – 2005 y director general de Festival Nacional e Internacional de Teatro de Barranquilla, Enitbar.

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

Nibaldo: Muy jovencito. La verdad es que llegué al teatro de pura coincidencia. Estando muy joven, estaba en el coro del colegio y cuando me cambió la voz, me mandaron para la única actividad que había, la única que no me interesaba, el teatro. Me rehusé a participar. Contábamos con un docente quien guiaba el proceso de creación teatral. En la primera participación nos acercamos a la obra de Tomás Carrasquilla, en esta ocasión al cuento: *A la Diestra de Dios Padre*, entre otras cosas fue un éxito, fue una presentación única, descubrí en un salto del escenario al público, el público era la plana mayor de la policía del atlántico, los padres de mis amigos y los míos con su uniforme, el cual me dejó enmudecido por no poder decir palabra alguna después, que este iba hacer mi proyecto de vida. Al año siguiente, el profesor no estaba; alguien debía dedicarse a montar las obras de teatro, alguien tenía que “dirigirlas”. Yo no sé por qué las docentes, Judy Rudillero y María Carillo, se les ocurrió que yo podría dirigir, cuando yo era uno de los muchachos más distraídos y desordenados. De pronto me gustaba más jugar al fútbol que hacer arte. Había que montar *Las aceitunas*, una obra de teatro español. “Eres tú o no es nadie”, me dijeron. “Pero cómo así—les decía yo—si hay mucha gente que puede hacerlo”. Aquí comenzó mi esclavitud y mi pasión por el teatro. Primero, me acerqué a los libretos, que estaban en un libro de español, *Libros y Libre*, y ahí comencé con un grupo de compañeros del colegio. Muy asombroso para mí fue cuando presentamos la obra, no se lo

esperaba nadie, menos yo: “Obra de teatro dirigida por el estudiante Nibaldo Castro de décimo grado”. En adelante siempre me tocó dirigir todas las obras para los centros literarios, hacer los personajes, actuar en ellas y dirigir las. Ahí llegué a la dirección. Cuando me gradué, quería hacer más cosas; escuchaba mucho sobre semiótica, sobre códigos visuales, sobre la composición escénica. Eran conceptos muy difíciles de comprender e interpretar con la praxis, para nosotros en ese entonces. Comencé a hacer talleres con la Universidad del Atlántico. Te aclaro que yo estudié Contaduría Pública, ésa es mi carrera académica. Duré siete años con el grupo de teatro de la universidad, fuimos a muchas partes, a festivales nacionales e internacionales, incluyendo el de Manizales, el Iberoamericano. Hice muchos talleres y eso me fue enriqueciendo, y ese enriquecer me abrió—como diríamos en Barranquilla—las agallas por aprender más; compré libros, leía, escuchaba a directores palabras que para mí eran nuevas y para ellos eran tan sencillas como yo decir “vamos a bailar”. Pero en ese proceso fui construyendo un concepto de lo que yo quería como director. Ahí fue el momento más claro de cómo yo llegué a la dirección. Cuando a mí me dicen “tienes que dirigir una obra, cómo la vas a hacer, no sabemos, no tienes el material”, pero creo que de ahí, lo intuitivo, lo que nace con uno, el mismo barrio donde yo nací, que es las nieves con una línea muy delgada a Rebolo, me permite a mí mirar la realidad de otro punto de vista y cómo plasmarla. Eso como algo muy intuitivo y visceral, ahí llegamos a la parte teatral, confundidos pero llegamos.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección a nivel más profesional y qué objetivos tenías en ese momento?*

Nibaldo: Eso es un punto muy importante dentro de todo el proceso que actualmente tenemos. Cuando yo comienzo a dirigir, mi primera obra parte de lo conceptual, de la semiología. En la Universidad del Atlántico había una obra de teatro que se llamaba *El precio del honor*, una versión libre de *Crónica de una muerte anunciada*. Como yo estudiaba de noche y los ensayos eran de noche, me dividía: faltaba quince días a la universidad y asistía quince días al ensayo en Bellas Artes bajo la dirección de Jaime Aycardi. Cuando no asistía al ensayo, la gente pensaba que no quería ensayar. Me dejaban aparte y me dejaban sentado mirando como un mes, sin dejarme participar. Yo observé y decía “esta obra yo la puedo montar

de otra manera”. Tenía como dieciocho o diecinueve años y pensaba que en el futuro iba a montar esa obra de otra manera, de una manera diferente. Iba observando la calidad de los actores que era muy excelente, la puesta en escena era muy buena, pero yo me decía “algún día voy a hacerla totalmente distinta, para que vean que sí estuve, que estuve pendiente a todo”. Llegó el momento, ya se acabó todo el proceso de la universidad; salí, me gradué, tenía mi propia escuela de teatro, quería vender un nombre para poder entrar a muchos círculos y comienzo a montar versión libre de *Crónica de una muerte anunciada*. Hasta le puse el mismo nombre “el precio del honor”. Yo no quería que fuera vulgar, porque la mayoría de la gente siempre decía que las obras de teatro en Barranquilla, las obras de los costeños siempre eran muy vulgares y costumbristas. Llenas de alegría, con lenguaje coloquial lleno de vulgaridades. Yo no quería que fuera tan cotidiana, sin que perdiera de vista, tampoco, la imagen caribe, lo que somos. El afán mío antes de llegar a hacer la dirección, era llevar a los actores—que no es dirección, sino preparación de actores—a neutralizar el acento. Segundo, que manejaran una imagen caribe de su cuerpo, no del movimiento, que pudieran construir una mirada de lujuria y no el movimiento lujurioso. Que no sobreactuaran, que pudieran tener una frescura y verosimilitud en la escena para que la dirección que yo tenía clara se pudiera dar. El concepto era totalmente lírico y agresivo; el costeño, el Caribe de esta región es bastante lírico, el vallenato es lírico. Si hay poetas que escriben tan lindo, si hay vallenatos tan hermosos, ¿por qué cuando hay una obra de teatro, tenemos que hablar tan vulgar? Me acerqué a la dramaturgia un poco, traté de buscar la lírica, traté de buscar el costumbrismo sobre una línea muy delgada que se pudiera percibir nada más sin ser tan explícito. En esa dirección ya encontré los componentes que quería, el sancochito ya lo tenía casi listo y me lancé a hacer. *Crónica* es mi primera gran experiencia. El nombre de *El precio del honor*, fue sustituido por *Diatriba a la ausencia*, que era el discurso fuerte contra la ausencia de todos los personajes y de todos los valores que se daban en esa historia. Creamos metáfora por medio de la imagen para encarnar la muerte de Santiago Nazar, es decir el componente semiológico; es como llegamos a reemplazar los cuchillos con los cuales se sacrifican a los cerdos, por medio de una pelea de donde uno de los gallos desgarrar las entrañas del otro, permitiéndole al espectador percibir el olor de la muerte al iniciar las fiestas. Esta escena es

interpretada por dos actores bajo el acompañamiento de un performance musical con instrumentos autóctonos de la región y en una gran capa de arena que recubre el escenario haciendo alegoría a las galleras; deseaba transmitir una atmosfera cinematográfica, quería que esto fuera como el cine. Una de las cosas que nosotros implementamos dentro de nuestros montajes es la actuación de cine al servicio del teatro: ver la realidad sin sobreactuación, tratar de manejar la mirada, minimización del gesto, neutralización del acento y una técnica de montaje cinematográfica que se llama flashback. Entonces me fui encontrando con todo eso y todo eso se lo entregué a *Crónica*, un trabajo de investigación de mucho tiempo y esfuerzo. Quería saber cómo se llamaba lo que yo deseaba hacer y me fui encontrando con esto; hoy incluimos superposición de los tiempos, por ejemplo. *Diatriba* ya lleva más o menos más de trescientas cincuenta funciones, que si las multiplicamos por unos cuatrocientos espectadores por función, tenemos un público ferviente que asistió al espectáculo. Hemos viajado hasta hoy con *Diatriba* por la región Caribe gracias a la autogestión.

Gustavo: *Desde tu experiencia de todos estos años, ¿cómo definirías hoy el rol del director? ¿Qué es un director?*

Nibaldo: Una vez yo le pregunté a mis compañeros algo; estábamos en el proceso del sentido de pertenencia, del creer o no creer, si yo creía en ellos como actores y si ellos creían en mí como director. Y yo les lancé la pregunta: “¿Ustedes qué piensan de mí como director?” Y me dijeron: “Tú eres muy buena persona, tú eres una gran persona, tú eres de una calidad... tú eres un amor”. Entonces yo les planteé: “Es que no les pregunto cómo soy como persona, si soy egoísta, si soy mala gente, si no te doy comida. Les estoy preguntando cómo soy como director”. Quería que ellos tuvieran claro para ver si había hecho mi trabajo correctamente. Esa pregunta me la volvieron a responder hace como diez meses, un año después. Para mí un director es la persona que guía los procesos. Para mí un director es aquél que tiene un pensamiento divergente y que al mismo tiempo tiene que tenerlo convergente para que la idea central no se desvíe. Pero divergente en el proceso de construcción total de la escena; no puede decirse que uno solamente es el que tiene la potestad y la verdad sobre la imagen que quiere. Creo que el actor es muy importante en su proceso, en su discernir, en su autocrítica y en la crítica hacia el trabajo del director

con todo el respeto que pueda darse, con un diálogo, con una comunicación concisa, precisa. El director tiene que aprender a trabajar en equipo, no tener la posibilidad de ser el dictador, sino escuchar, saber escuchar, escucharse a sí mismo y escuchar lo que no se puede escuchar. Creo que eso es lo más importante: escuchar lo que no se puede escuchar, leer lo que no se puede leer y ver lo que no se puede ver, para compartirlo con la gente que ni siquiera va a tener la oportunidad de poder ver lo que uno es.

Gustavo: *¿Crees que hoy, a esta altura de tu trabajo, tienes un estilo, una marca personal que la gente reconozca?*

Nibaldo: En Barranquilla, sí. Al principio, cuando regresé de Bogotá, la gente decía: “¿Flashback? Eso no existe, eso no se da, eso es pura mentira de Nibaldo, eso es inventado”. No concebían la posibilidad de la actuación de cine en el teatro. “Eso no se puede dar—afirmaban—eso es mentira, si el teatro es la apertura de la imagen, es el actor, en la atención, en la prudencia, en la fuerza, y esa minimización no puede ser teatro”. Y sí, se ha dado. Y por ventura o gracias al éxito, a la suerte y a dios, dependiendo de quién las quiere escuchar mejor, estas ideas cinematográficas se fueron haciendo más habituales. Aquí se aprobó una ley de cine y esa ley trajo claros referentes cinematográficos. Y comenzó la gente a hablar del flashback, de la actuación de cine, de que en Estados Unidos se maneja mucho la actuación del cine en el teatro para darle mayor realidad, para la interactividad. Esperaba que los que dudaran y todo aquellos que creyeron en la duda, lentamente se fueran dando cuenta, porque después de trescientas y pico funciones, al verla y reverla, se dieron cuenta de que eso funcionaba. Claro que hay un proceso a seguir, que hay que aprender, porque hay muchas dificultades para los actores y para el director. Para los actores, la voz; manejar la textura de la voz que se pueda proyectar y al mismo tiempo pueda darse la no sobreactuación, la proyección vocal como se da en el teatro, eso es complicado. Pero con la acústica de Bellas Artes y del teatro Municipal Amira de la Rosa donde nosotros nos presentamos, eso jugó un papel importante. La dificultad del director, las luces; para manejar el flashback, para manejar la retrospectiva y la perspectiva, eso sí ha sido un complique, pero no nos podemos detener por lo que no tenemos, sino continuar por lo que al futuro deseamos conseguir. Así siempre ha sido mi visión. Eso

es un director: siempre buscar la forma de repensar, de desaprender, de escuchar y de ver lo que no se puede ver.

Gustavo: *Desde tu perspectiva actual, ¿cuál ha sido tu mejor puesta, no por el éxito de público, sino porque te planteó muchos desafíos y tú sentiste que los pudiste cumplir, que los pudiste llevar a cabo?*

Nibaldo: Yo trabajé diez años en colegios. Era mi forma de subsistir para poder aprender. Pero los colegios tienen un ciclo, febrero a noviembre. Yo llegué a tener un grupo de trabajo desde sexto grado hasta once—entre once y dieciocho años de edad—un grupo espectacular, con el que trabajé seis años. Un grupo maduro, porque ya tenemos que hablar de la nueva juventud, donde los de dieciocho son como los de veinticinco de antes. Personas que leen. Y mujeres inteligentes, y sobre todo en este grupo que eran mujeres muy inteligentes, que estudiaban, que les gustaba, que ensayaban diario, que se iban tarde, y teníamos problemas con padres de familia. “Cuando estén en once—yo les decía durante esos seis años—vamos a montar una versión libre de *Edipo Rey*, la vamos a llamar *Yocasta*”. Hicimos una dramaturgia, las peladas hicieron un trabajo impresionante; esa obra a mí me llenó, y me llenó porque pude cumplir un proceso con ellas. Pero inmediatamente me retiré de los colegios, porque quería investigar, quería hacer algo donde no pudiera detenerme, donde pudiera derramar toda la imaginación que tenía. La institución educativa, aunque a mí me daba libertad, pero yo sabía que debía detenerme. Yo me dije: “Podemos lograr un equipo bien interesante y podemos llegar a cosas mucho más grandes”. Pero esa obra *Yocasta* para mí fue fundamental como cambio de mentalidad.

Gustavo: *Desde la misma perspectiva y no por el fracaso o éxito de público, ¿cuál fue tu peor puesta? Me refiero a esa puesta en que sentiste que algo faltó, que no llegaste, que podrías haber buscado otra solución. Obviamente, si es que existe esa puesta.*

Nibaldo: Sí, existe. *Las alegres comadres de Windsor*. Logramos unos personajes muy interesantes, que casi siempre en eso me ha cautivado, porque presiento que el actor es la primera parte fundamental de la obra. Y como en Barranquilla no hay un proceso de apoyo, entonces los actores es lo primero que tengo, mi material. Sin embargo, no pude lograr lo que deseaba, no pude llegar a construir todos los efectos que yo quería que el actor tuviera para darle al público una sensación de otra realidad, de otro

mundo. Pero sin que se saliera del contexto. No pude lograrlo, no pude llegar. La comunicación actor/director no alcanzó, la gestión no alcanzó, los recursos económicos no alcanzaron y creo que el lenguaje del actor tampoco.

Gustavo: *¿Qué género es el que más te interesa? ¿La comedia, la tragedia, el sainete?*

Nibaldo: Es como cuando me preguntan: “¿Qué clase de música te gusta?” A mí me gusta todo: el Vallenato me enriquece, pero la salsa es mi sabor. Lo mismo pasa con esto: la tragedia es el sabor que a mí me gusta, pero los barranquilleros, la gente de la costa, es especial. Dicen que nosotros no somos tan alegres como parecemos, que somos más nostálgicos. Y que por la nostalgia siempre nos queremos reír para no sentirla tanto. Siempre yo trato de buscar una composición escénica donde haya un personaje que trate de demostrar lo tan alegre que somos, pero que al mismo tiempo demuestre lo nostálgico que somos. Siempre trato de imbricar eso, un poco de comicidad dentro de la tragedia, hacer un poco lo que dice Brecht: distanciar, distanciarlo y que siempre se dé cuenta que a veces dejamos pasar desapercibido muchas cosas importantes. Y por la risa, por la burla, por tomar el pelo, por mamar gallo, como uno dice, dejamos pasar muchas cosas importantes y eso no puede ser, no se puede dar.

Gustavo: *¿Qué arte o artes crees que más han influenciado tu trabajo como director?*

Nibaldo: Yo creo que la arquitectura, sobre todo por la geometría; soy muy geométrico. Debe ser por mi educación profesional, soy contador público, soy bachiller comercial, manejo mucho lo que son los números. Me encantan las matemáticas. Soy muy geométrico hasta cuando juego billar. Es bacano tener geometría. Uno ve la escena y se imagina todas las líneas, las curvas, toda la dimensión del movimiento del actor, los movimientos de la escena, el movimiento de la luz, la proyección, los ángulos. La arquitectura, la geometría son la base de mi estilo, lo milimétrico.

Gustavo: *¿Que directores han impactado más tu trabajo? ¿Puedes nombrar algunos a nivel nacional e internacional?*

Nibaldo: Jorge Ali Triana, Humberto Dorado, de Bogotá. Humberto trabaja con Fanny Mickey, en el festival, actor de cine, de televisión, director, guionista, es un berraco. No lo conozco personalmente. Sí he

visto su trabajo en Bogotá. Vicky Hernández, no sé si ha dirigido, pero la he visto asesorando, es una excelente actriz muy seria en su trabajo que tiene una visión de la dirección, una concepción clara de la escena y a veces creo que piensa más como directora que como actriz. Creo que ella es la mejor actriz de Colombia.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre has querido dirigir, pero que por alguna razón nunca pudiste hacer?*

Nibaldo: Espero hacerla, espero dirigirla con todo el apoyo, con la parte económica que se merece, con el apoyo de Gabriel García Márquez, para hacerla con el nombre, para no hacer versión libre, que es *El amor y otros demonios*. Me parece una obra excelente, que tiene una semiología para jugar en el teatro, que es complicadísima llevarla a la escena teatral. Pero que es el reto de cualquier director, de cualquier dramaturgo y sobre todo hacer un casting que verdaderamente valga la pena, que tenga las condiciones necesarias, que tenga todas la características en edad, en género, en textura, en voz, en todo lo que se pueda para que la obra sea un éxito y que pueda verdaderamente materializar el concepto teatral del director, de los actores y de una región Caribe, hecha por nosotros, no por el interior ni por otros países, sino por nosotros, los costeños.

Gustavo: *¿Tú escribes teatro?*

Nibaldo: Dramaturgia hago, creo. Todas las versiones libres las he hecho yo.

Gustavo: *Este proceso, ¿te facilita la experiencia de dirección cuando haces la dramaturgia, comparado como cuando tomas una obra de autor y tienes que montarla?*

Nibaldo: La dificultad cuando escribo mis trabajos es que pareciera que yo me transformara en todos los personajes; es como si nos encerráramos en este mismo cuarto y yo comenzara a usar la grabadora, aunque yo no uso grabadora sino que comienzo a actuar los personajes y hacer las cosas que yo creo que podrían ellos hacer, antes de ponerme a escribir. Mis ideas las hago en improvisaciones sobre lo que creo que debe ser la historia y sobre la vocación de los personajes. Ésa es mi locura, ahí está mi locura: en hablar como mujer, de hablar como otro personaje. Cuando yo siento que la esencia de lo que ya está escrito tiene vida en mí, comienzo a escribir. La dificultad es que yo no soy el actor que hace todos los personajes; no puedo pedirle a la gente que haga lo que yo hice o como yo

lo hice. Me toca a mí apretar mi egocentrismo, mi demonio interno de querer ver lo que quiero ver y darle una oportunidad al actor, de que pueda producir y acercarse a la idea. La gran dificultad es ahora cómo comunico lo que yo vivo. Cuando he montado una obra de teatro de otra gente me parece más fácil, porque entonces la idea ya está, lo que tengo que saber es leerla. Me he educado para leer teatro, me he educado para tratar de sacar la esencia más grande de la historia. Cuando ya tengo la esencia de lo que el autor hace, entonces trato de hacer mezquinamente una contemporización de lo que a mí me gustaría que fuera. Ahí es donde ya entro yo. Pero lo primero que hago es tratar de entender qué me quiso decir el autor, cuáles son las variables humanas de los personajes, lo trascendente de la historia. Y obviamente no vamos a hacer todo como él lo pensó, sino que vamos a ponerle un toque.

Gustavo: *¿Actúas y diriges en el mismo proyecto?*

Nibaldo: Me ha tocado y he intentado salirme, pero no hay posibilidades nunca. La constancia de la gente, la credibilidad de la gente en uno mismo, la parte económica. Yo tengo un grupo que envidiaría cualquiera; lo tengo desde hace tres años y medio, ya van para cuatro que vienen trabajando conmigo, iguales, no hemos cambiado; al contrario, se han anexado. Pero los que se van anexando no han podido cubrir las partes porque van en un proceso anterior, pero tenemos nueve maestros aspirantes a maestros en arte dramático de la Escuela de Arte Dramático de la Universidad del Atlántico. Tenemos un proceso de construcción académico con una cantidad de funciones con diferentes obras. Sin embargo, no he podido desligarme de la actuación. Creo que este año lo vamos a hacer.

Gustavo: *¿Te plantea muchas dificultades dirigir y actuar en la misma obra?*

Nibaldo: Va con la pregunta anterior. Estos tres años he estado actuando y dirigiendo. Y como a mí nadie me decía “no actúes ni dirijas”, pero entonces me encontraba con los problemas y los problemas los iba resolviendo. De pronto por inercia o iba intentando porque tenía que responder a alguien o a algo o a mí mismo, más que a todo a mí mismo. No me he dado cuenta; cuando tenía como veintiséis años, me decían “tú actúa y dirige” y por eso desde entonces a mí me gusta actuar y dirigir. No puedo hacer ya más. Yo puedo estar actuando y puedo percibir dónde están mis compañeros, eso lo he aprendido por inercia y he intentado

enseñárselo a la gente que trabaja conmigo y ellos dicen que es imposible y ahora lo están aprendiendo. Entonces ahora aceptan que sí se puede actuar y dirigir.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión?*

Nibaldo: En el proceso de hacer el guión cinematográfico de una obra de un amigo mío, que se llama *Busca una ventana, Camilo*. Este año, Gustavo, espero mandarte una muestra de lo que vamos a hacer. Queremos hacerlo después del festival, después de haber encontrado el respaldo de las empresas privadas de Barranquilla, de la gente que tiene la capacidad y a través de la ley de impuestos, ver qué podemos hacer. Y la ley del cine va a apoyarnos para este proyecto. La gente estamos trabajando para eso, que es la primera propuesta que quiero hacer a nivel de cine. He trabajado en televisión y he ayudado a la gente a hacer sus trabajos de cine en las universidades, pero aquí es muy complicado. Me deleito bastante con el teatro y por eso, para poder manejar los dos lenguajes y poder hacer un sueño realidad, he imbricado cine y teatro en mis propuestas escénicas para prepararme para el momento.

Gustavo: *¿Has dirigido la misma obra en dos momentos diferentes de tu carrera? ¿Intentaste reproducir la primera puesta o cambiaste el proyecto?*

Nibaldo: Barranquilla es el epicentro de la costa caribe. A nivel de lo que se llama ‘ciudad estratégica’, porque ahí llega todo, ahí se mezclan, allí hay grandes empresas, grandes cosas. Sin embargo, no hay apoyo como se debe para el teatro—hasta hoy. En Barranquilla se invierten miles de millones de pesos en disfraces, en bailes. Pero yo nunca he visto que siquiera le hayan dado cien millones de pesos a los grupos de teatro para que hagan procesos, así fuera que tuvieran que presentar informes mensuales, redacción de cuentas. Debería ser una experiencia interesante para que los grupos aprendieran a organizarse más de lo que están organizados. Uno tiene que inventarse, reinventar su estrategia. Yo monté *Aún es miércoles en Macondo*, una versión libre de *La hojarasca*, y trabajé toda la creación de personaje con mi empresa. Les di duro a los personajes, para ver si los encontrábamos. Gente joven que tenía que trabajar la evocación de la imagen de alguien mayor, de diferentes edades. Hicimos la propuesta escénica. Luego me llamaron a una universidad; en la universidad, la Corporación Universitaria de la Costa, CUC, monté *La*

bojarasca. Entonces todo ese proyecto que ya tenía acá, que ya había adelantado, lo hice en un mes. Con aquéllos trabajé personaje, pero con éstos trabajé puesta en escena, porque la universidad me brindaba escenografía, luces, espacios. Además ellos tenían más tiempo, había una cantidad de variables que me permitían estudiar la composición escénica. Luego, cuando terminé aquí, todo lo que hice, me lo volví a llevar para el otro grupo. Y ellos iban a ver qué es lo que aprendían del otro. Hicimos como una hermandad; pero cuando ya terminé de trabajar en CUC, todo lo que se hizo, esos dos o tres procesos simultáneos que hicimos, dan una respuesta a lo que se va a presentar en el Primer Encuentro Nacional e Internacional de Barranquilla.

Gustavo: *¿El espectador, el perfil del espectador, ¿juega algún rol durante los ensayos? Quiero decir: ¿se te impone la figura del espectador al momento de tomar decisiones del montaje?*

Nibaldo: No, hay una cosa interesante que a nosotros nos dicen: “son una empresa de teatro comercial”. Yo me preguntaba por qué somos comerciales. “Porque ustedes no han terminado el montaje y ya lo están presentando”, decían. Yo les decía a mis compañeros: “Nosotros tenemos que hacer el montaje; éste es un mercado totalmente distinto. Si queremos seguir con nuestros sueños, tenemos que buscar estrategias diferentes, tenemos que enfrentar esta realidad de una manera distinta, sin prejuicios, sin engaños. No vamos a engañar al público. El público está aprendiendo como nosotros, también nosotros estamos aprendiendo, tanto en gestión, como en producción, como en dirección, como en actuación”. Todos estamos aprendiendo. Tenemos que tener esa figura, para que algún día, como hoy, gracias a ti, se pueda hablar de eso. Nosotros hicimos funciones; las vendíamos y la presentábamos. Nosotros sabíamos que eran pre-estrenos con público. Para ellos eran presentaciones, y hoy aquí puedo pedirles disculpas, pero yo sé que ellos disfrutaron porque aplaudían y salían contentos. Eso me permitía encontrar las dificultades de la comunicación en la imagen. Ahí otra vez volvíamos a retroalimentar y a buscar y otra vez presentábamos. Creemos que en este momento Barranquilla, después de estos cuatro años que hemos venido retroalimentando, yendo y viniendo, la gente que ha visto teatro, de todo los grupos de teatro que hay en Barranquilla y nosotros que hemos llevado una enorme cantidad de gente—como tú has visto en las fotografías—

está preparada para ver todo lo que venga de afuera. Ya tiene un concepto de qué hacen los directores y actores de su tierra, de su cotidianidad. En todo proceso es indispensable aprender a diferenciar y no destruir.

Gustavo: *Cuando has hecho una obra en un determinado espacio y tienes que irte a otra ciudad o una escuela, o tienes que salir a un festival, en fin, cuando tienes que desplazarte, ¿tienes exigencias máximas o mínimas? ¿Buscas que te den todas las condiciones para montarla tal como lo hiciste en el espacio original o bien llegas y te acomodas a lo que te brindan?*

Nibaldo: Eso es parte de lo que yo creo que debe ser un director: un director tiene que tener un pensamiento muy divergente. A nosotros nos toca hacer muchas cosas. El espacio donde nosotros montamos, donde hacemos nuestro acto creador, debe tener cinco metros de ancho por 10 de largo. La sala donde yo vivía, ahora es el lugar donde nosotros hacemos teatro. Está pintado, tiene fotografías hermosísimas; hacemos ejercicios allí, construimos, al lado tenemos la oficina donde atendemos, tenemos la biblioteca, la escenografía está guardada allí también. Si nosotros no tenemos un lugar específico, no vamos a montar teatro. Entonces, ¿para qué estudiamos, para que vamos a hacer esta vaina? Dedicuémonos a otra actividad más proteccionista. Mira: ¿quién en Barranquilla va a tener un teatro con todas las luces, para poder decir yo tengo estas condiciones? Vamos a trabajar de tal manera que podamos construir todo aquí; vamos a tener un pensamiento sobre la geometría—cómo yo te decía—vamos a crear un mapa mental sobre la geometría del Teatro de Bellas Artes, de Confamiliar, y cuando estemos aquí vamos a intentar simplemente redescubrirnos acá y luego, cuando estemos listos, tengamos la oportunidad dos días antes y repensamos el espacio, hacemos un repaso mental y volvemos aquí y contamos los espacios. Mira todos los procesos que hemos tenido para poder trabajar. De lo contrario no lo hubiéramos podido hacer, porque en Barranquilla no hay nadie que tenga espacio para eso. Cuando hemos viajado, de la misma manera les digo: “vamos a concientizarnos; pedimos luces, pedimos espacio, etc.” Pero cuando hemos tenido una dificultad, yo les digo a los muchachos: “ésta es nuestra escuela. Va a llegar el momento en que nosotros vamos a tener la posibilidad de decirle a la gente ‘éstas son nuestras dimensiones, esto es lo que nosotros queremos; si así no se va a dar, entonces la obra no se puede presentar, porque tenemos un mínimo de condiciones’. En este momento

comenzamos a hacer talleres vivenciales sobre cómo manejar el espacio, darnos la posibilidad de saber que somos capaces de estar en cualquier parte, de que estudiamos arte dramático para hacer esto en cualquier lugar y que el teatro no tiene espacio. El teatro es uno solo. Obviamente uno va a tener más o menos dificultades en un espacio que en el otro. Hay salas muy hermosas aquí en Barranquilla—Bellas Artes, Confamiliar, Amira de la Rosa—pero lo importante es que la gente vea teatro, que la gente pueda acercarse al teatro y—les digo a mis actores—‘la herramienta principal son Uds.’. Hemos tenido dudas para presentarnos y al final hemos recibido los aplausos y el agrado de la gente. Y cada vez que hacemos eso tenemos el respaldo de empresas que han dicho: “sabemos que éste es nuestro espacio, sabemos que éstas no son las condiciones que Uds. se merecen, pero nos han dado la posibilidad de saber que son buenos artistas, que han sabido manejar la dificultad y que, por encima de su orgullo, de su egocentrismo, han puesto al servicio de la gente lo que saben hacer”.

Gustavo: *¿Has trabajado con un productor?*

Nibaldo: Deseo aprender mucho sobre eso, aunque mi pasión se simplemente actuar; Todos mis compañeros tienen que presentar tesis y yo estoy trabajando para producir los trabajos de cada uno. Ellos están en la parte creativa y yo voy a tratar de acompañarlos en ese proceso, y para eso estoy gestionando una cantidad de cosas a través de proyectos de ciudad.

Gustavo: *¿Y cuáles van a ser tus exigencias como productor?*

Nibaldo: ¿Mis exigencias como productor? La calidad sobre todo; que todo lo que hemos aprendido—como te decía anteriormente—no se olvide. Que sea como la base para crear cada uno de ellos su propia identidad. Les digo: “Uds. tienen que crear su identidad. Tenemos una base de trabajo, tenemos los espacios abiertos, tenemos una cantidad de cosas ganadas. Uds. van a hacer en menos tiempo lo que yo he logrado hacer en más tiempo, van a sufrir menos, van a tener que arriesgar menos, pero encaren su identidad con base en eso. Lo único que yo deseo es que puedan crear una obra de teatro con la que ustedes puedan sentirse cómodos, donde puedan entregar toda la pasión que sienten por el teatro pero, por el amor de dios, que pueda gustarle al público, que piensen en el contexto, que piensen en el momento actual, no en lo que creen que es el

público. Que no crean que siempre van a tener todas las posibilidades y no vamos a poder crear otras cosas a futuro.

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

Nibaldo: Hemos hecho el intento muchas veces. Algunas veces lo hemos logrado. Con *Crónica* lo logramos, con *La bojarasca* también lo logramos. Con *La casa de Bernarda Alba* no lo hemos podido lograr. Estuvimos en una muestra el año pasado pero por el mismo hecho de la producción, tuvimos muchas cosas que se nos presentaron. Cosas buenas: nos tuvimos que organizar, tuvimos que legalizar toda la empresa, porque había unos contratos este año muy importante para consolidar la empresa, palabra que involucra sostenibilidad a los procesos creativos, y no afecta en nada la esencia del acto creador. Es que en este momento nosotros no solamente tenemos que ser artistas, tenemos que ser directores, productores, gestores. Les digo a mi grupo: “Si somos diez y me ven a mí solo que he sido director y todo lo demás, imagínense ustedes diez siendo también diez directores, diez gestores, diez actores, todo multiplicado. Así podemos lograr cosas más grandes. Yo soy especialista en pedagogía, he trabajado como asesor pedagógico de arte, y tengo unos proyectos que brindan la posibilidad de ver “El Arte Dramático Como Alternativa Pedagógica”. Proyectos que van a dar la posibilidad de capitalización de la empresa desde otro punto de vista, no solamente del teatro. Y que al implementar esta estrategia, no solamente va a ser auto-sostenible económicamente, sino que la gente que vamos a capacitar a través de estos procesos interdisciplinarios entre arte y pedagogía, incrementen el desarrollo de las competencias ciudadanas básicas y propositivas, es decir, desarrollo del proceso del pensamiento por medio de la lectura de la imagen, encontrar el sabor del teatro de una manera distinta que ellos no se van a dar cuenta. Se va a acrecentar el público, se va a acrecentar la producción.

Gustavo: *El día del estreno, ¿qué haces? ¿Te involucras mucho?*

Nibaldo: El día del estreno es muy curioso. Todos comenzamos desde la mañana; es el día que más temprano nos levantamos, es el día en que todo el mundo va como al colegio; por primera vez todo el mundo recoge lo suyo, por primera vez la gente está dispuesta a colaborar entre sí; si a ti te falta algo, lo buscan, corren y van a la tienda, al supermercado, al

almacén a encontrar lo que se necesita, pero no puede fallar nada. Ese día parece que fuera como un 31 de diciembre, todo el mundo quiere felicitar a todo el mundo. Todo el mundo corre, llegamos temprano al ensayo, buscamos la manera de hacernos reír. Cada quien a su manera muestra el nerviosismo. Cuando estamos ya a punto de recibir al público, todo el mundo corriendo y ya estamos maquillados, ya nos hemos reído, unos veinte minutos antes que entre el público, todos nos reunimos, hacemos una oración fuerte, agarrados de las manos, nos agarramos, disfrutamos, decimos lo que queremos, sobre todo decimos “Señor, gracias por este trabajo que nos han dado tan lindo, para nuestros hijos y a toda la gente que viene, la posibilidad de disfrutarlo y de nosotros de encarar esta responsabilidad que tenemos”. De ahí nos vamos: risa, risa y a jugar, éste es el momento de jugar, de divertirnos y hacer lo que nosotros queremos hacer. Facundo Cabral dice: “El hombre que trabaja en algo que no ama es un perfecto desocupado” y nosotros amamos demasiado el teatro. Vamos a divertirnos, vamos a hacerlo como si fuera vital, como si fuera que hoy tenemos que hacer esto para poder vivir más.

Gustavo: *Después que se estrena la obra, ¿sigues viéndola, haciendo correcciones?*

Nibaldo: Una obra de teatro es como una mujer: tú la tocas un día y a ella le gusta y, de pronto si un día eso falla, tú tienes que ir buscando la manera de hacer cada vez más linda la relación entre ella y tú. Así es la obra: entre más comunicación haya, mucho más hermosa va a ser la conversación. Cada vez que nosotros nos presentamos, siempre miramos—después de divertirnos, de reírnos, de disfrutar, de estar pensativos—por qué el público no reaccionó. Al día siguiente siempre estamos pensando qué falló, qué faltó, por qué causa se dio esto. Y comenzamos a investigar sobre el trabajo hasta que vamos encontrando el volumen, el color, la intensidad para que el público sea el mejor beneficiado de ese trabajo. Nosotros siempre estamos en constante aprender y desaprender, aprender y desaprender. Porque si uno cree que la obra está lista, no la presentamos más.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos? ¿Cómo surgen los proyectos, por ejemplo, adaptar tal o cual novela de Gabo?*

Nibaldo: Tengo como premisa: quiénes somos. Siempre veía que la gente montaba obras griegas, españolas y yo decía: “¿por qué los costeños

tenemos que hacer cosas de afuera, si todavía no hemos estudiado cómo hacer lo de nosotros?” Un día llegó *Crónica* a mis manos, me gustó. Me dieron ganas de hacerla. Era un reto para mí encontrar las dimensiones. Y al hacer esos proyectos de los tres trabajos de García Márquez—*Crónica*, *La hojarasca* y ahora que estoy estudiando todo el proceso, que hice ya algunos ejercicios sobre *Del amor y otros demonios*—quería exponer quiénes éramos. Quería conocer desde la novelas quiénes somos. De pronto si hubiese tomado otro autor, la gente no tendría la posibilidad de ver qué hacemos. Tenía que buscar la manera de que la gente se interesara por el trabajo en el teatro y tenía que buscar a alguien que escribiera, como García Márquez, sobre la región. ¿Sabes algo curioso? Yo voy a la casa de mi abuela por parte de papá y encuentro en el patio, el olor de Macondo, encuentro en las calles el valor de lo que yo quiero. Yo estoy tratando de socializar lo que hay en mi tierra en mis puestas en escena. La gente lo percibe. La gente de otro lugar se preguntará: “¿Y dónde está?” Búsquelo, ahí está la esencia, el sabor, en la forma cómo se habla. Yo trato de que todo el trabajo que he hecho hasta ahora sea el reflejo de la realidad, el reflejo del Caribe colombiano y, sobre todo, en esencia el lugar donde nací. Los proyectos que vienen ahora son porque ya encaramos lo que somos. Ahora estoy con Federico García Lorca, que me parece un escritor fenomenal; quiero montar *La casa de Bernarda Alba*. Me parece que esta obra repercute por el matriarcado existente en la región y que puede tocar mucho la sensibilidad de la mujer caribe.

Gustavo: *¿Has trabajado alguna obra de un autor vivo? Y si ése es el caso, ¿te interesa la presencia del autor en los ensayos?*

Nibaldo: No fui el director, fui asistente de dirección de él mismo, Luis Carlos Escorsia Archila. El escribió una obra que se llama *Busca la ventana, Camilo* que, sin saberlo, tenía mucha relación o interrelación con la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, los círculos del infierno y el paraíso. Y nosotros estuvimos en ese proceso, primero yo estuve como observador, luego como asistente de dirección de él. Ubicamos la dramaturgia, pero cuando él se frenaba, yo le pedía permiso y entraba; ésa fue una de las cosas importantes en aprender a co-dirigir. Llegó el momento en que estábamos en un encuentro nacional y yo hablé con el director, y le manifesté que yo quería actuar, quería hacer Camilo. Así que yo funcioné como actor, asistente de dirección y aunque era una cosa rara, nos dio

muchos frutos y el ver que él, como autor y director, permitiera que mis ideas se plasmaran sin quitarle la posibilidad de la dirección y de la dramaturgia—al contrario, que creciera—fue una experiencia totalmente inédita en todo el proceso de lo que fue mi formación. Fue un éxito total, porque él pudo conversar con alguien de una manera distinta a los otros actores; eso hizo que el proyecto creciera. Los actores en ese momento eran estudiantes de 11 grados en el colegio Francisco José de Caldas.

Gustavo: *Cuando empiezas un proyecto, ¿qué es lo primero que viene a tu imaginación? ¿Una imagen, un tono, un ritmo, una textura? ¿Qué dispara el proyecto de puesta en escena?*

Nibaldo: La geometría, el color. En *La casa de Bernarda Alba* yo les decía a los actores: “No crean que vamos a trabajar con ropa negra; vamos a buscar el color, el Caribe”. Estuvimos investigando el color con Tomás Urueta, que es un gran admirador de García Lorca. Estudiamos el color de los monólogos interiores de cada uno de los personajes. Y al final sí vamos a tener la posibilidad de que ellos salgan de negro, pero ya el público ha conocido en detalle lo que verdaderamente hay en su interioridad. Y la geometría, vamos a jugar con la lividez en el agua, vamos a manejar la dimensión geométrica, la aparición y desaparición de cada una de ellas, la alegría contextual de cada una de ellas y sobre todo la lujuria que hay en cada una de ellas y, sobre todo, cómo se manejan los rincones oscuros de la casa que nadie ha visto en la obra. Eso es muy importante para mí.

Gustavo: *Cuando has trabajado con obras en otra lengua distinta del castellano, ¿te preocupa la traducción?*

Nibaldo: Me he leído tres versiones diferentes de *Ricardo III*. Tres ediciones diferentes de *Ricardo III*. A nivel empírico, tengo una tarjeta profesional que me dio el Ministerio de Cultura por medio del Ministerio de Educación, pero no sé a ciencia cierta si es válida para expresar que uno es director de teatro. Quiero, como tesis de grado mía, personal, hacer *Ricardo III* dentro de dos añitos. Me estoy preparando física y mentalmente. No sé cuál de las tres versiones escoger. Espero que en un año tenga la posibilidad de saber cuál es la más apropiada. Espero encontrar a alguien que me ayude a discernir cuál es lingüísticamente la mejor. Yo trato de no meterme en camisas de once varas.

Gustavo: *Cuando empiezas los ensayos y reúnes a los actores, ¿les comunicas tus objetivos, o dejas que los adivinen por su cuenta, o incluso, puede darse el caso, que vayas sin objetivos al ensayo?*

Nibaldo: Las tres cosas al tiempo. Cuando llegué de Bogotá y quería montar *Crónica*, nadie quería trabajar conmigo, porque no me conocían. Algunos querían cobrar y yo les prometí treinta mil pesos por función, sin saber de dónde iba yo a sacar ese dinero. Les dije: “Vamos a montar esto, hay que montarla dentro de tantos meses y de ahí tiene que salir”. A nadie le conté la historia, a nadie le decía que tenía ingredientes cinematográficos. Sino que yo comencé a organizar, empezamos con las improvisaciones. En este proceso yo no le dije nada a nadie, iba solo. Ahora bien, con *La hojarasca* trabajé con los mismos actores y allí sí les dije: “Tengo esta idea, quiero que la única persona que parezca viva sea el doctor, mientras que el pueblo de Macondo esté ya sumergido en su dolor, como si todos estuvieran muertos”. A partir de esa idea comenzamos a trabajar con maquillaje. Y en *La casa de Bernarda Alba* solamente hice como unos diez trabajos de improvisación y ahí ya estaban desesperados para que yo les dijera cómo era la idea. Hay días en que tenemos que ensayar, aunque tenemos pereza —el teatro es una disciplina— tenemos que hacer los ejercicios. Ese día les digo: “Hoy no me pregunten nada”. Al día siguiente vemos, y a veces duramos hasta cinco días sin ideas, pero seguimos trabajando.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Nibaldo: He tenido la posibilidad de que cuando necesito algo muy particular y que los actores que trabajan conmigo no tienen, lo he encontrado. Actualmente tengo tres actores y tres actrices; por casualidad, no han sido estudiantes de arte dramático; son personas que estudian otra carrera, pero tienen una vocación impresionante, una disciplina y se someten a todo el proceso de trabajo, a los horarios. Hemos hecho reflexión en equipo. Si montáramos una obra de teatro y ninguno de nosotros diera para el casting, tendríamos que deshacer el equipo, la empresa, todo. ¿Qué es lo que a nosotros nos hace importantes dentro del proceso? Leer, escribir, evocar, tener claro cuál es el personaje para saber, si yo no tengo la parte física, qué otra cosa a partir de lo inteligente yo puedo brindarle a ese personaje, algo que parta de mí, que el público no rechace al punto de decir “ése no es el personaje de Santiago Nazar”. Lo

que importa es trabajar más su humanidad que su apariencia física, sin llegar a un extremo. Y los actores del equipo de Cofradía hemos encontrado esa posibilidad.

Gustavo: *¿Diriges de igual manera a los actores que a las actrices?*

Nibaldo: Igual. En mi grupo hay esposos y me toca decirles: “Yo aquí no contraté esposos” y el día que yo regañe a tu esposa o tu esposo, el otro no tiene que meterse porque es una posición profesional de cada quien. La exigencia es igual y eso que hay unas líneas de conexión familiares.

Gustavo: *¿Hay alguna cualidad que tus actores deben de tener sin la cual no puedes trabajar con ellos?*

Nibaldo: Yo no sé si se puede anotar así, pero siempre les digo que hay que tener un proceso de pensamiento bastante alto, que la disciplina supera a veces el talento y que sean muy inteligentes, que tengan una inteligencia intrapersonal, que se conozcan a sí mismos, que puedan tener relación con los otros. Que sepan leer y escuchar es para mí muy importante, más que ser “hermosos”, es decir reunir el casting perfecto.

Gustavo: *¿Hay alguna formación actoral, como Stanislavski, por ejemplo, que facilita tu tarea como director?*

Nibaldo: Hace como cinco años estuvimos conversando sobre eso, sobre cuál habían sido unas deficiencias que teníamos y yo les decía que yo no quería ser preparador de actores y directores. Este año ellos van a ser actores y yo haré la dirección. Ellos ya tienen la capacidad de llevar el cine al teatro, algo que los que han trabajado conmigo saben que es algo que me gusta mucho. A mí no me gusta la sobreactuación, a mí no me gusta que la gente sea tan rígida, gritona en escena, que tenga que gritar y pegarle al piso, o que tenga que agarrar demasiadas tetas y demasiado culo para que la gente se ría. A mí me gusta un actor que pueda manejar la inteligencia teatral dentro de lo sublime, dentro de lo sugestivo y dentro de la riqueza mínima del gesto. Esto me satisface mucho. Y creo que eso me es más fácil con quienes no han estudiado arte dramático. Eso me facilita el trabajo como director, porque no tengo que pelear con la sobreactuación.

Gustavo: *Cuando empiezas un proyecto, ¿siempre piensas en el formato de la sala a la italiana, o prefieres, por ejemplo, tener otro tipo de distribución de los espectadores?*

Nibaldo: Las ideas siempre convergen. Es muy difícil tener salas para ensayo. Es muy difícil ver dónde guardar la escenografía. Yo tengo ideas para obras de teatro itinerante en espacios alternativos, pero ¿dónde guardamos la escenografía? Hasta que eso no se dé, la producción entonces para crear mis ideas sigue siendo un poco dentro del formato tradicional. Tenemos varios teatros aquí en Barranquilla que son a la italiana, tradicionales, y con base en eso hemos realizado nuestro trabajo.

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

Nibaldo: Sí, una obra infantil. La idea original es mía, pero la creación colectiva es de todo el equipo. Es maravilloso. Respetando siempre la línea, el eje transversal de la historia. La creación colectiva fue un trabajo hermoso porque le permitió a la gente poder mirarse como director en ciertos momentos del proceso.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del “teatro pobre”, aunque en otro sentido que tiene en Grotowski. Me refiero a si para ti la falta de recursos es una determinación, una fatalidad, un desafío, incluso una estética.*

Nibaldo: Todo trabajo, por mucha falta de recursos económicos, debe tener su estética. La falta de estética no tiene disculpas, menos las económicas; visualmente, si uno es director y ha estado en esto, uno tiene que saber cuándo hay una dificultad económica y cuándo hay una dificultad estética. Gustavo, la gente que trabaja conmigo vive del teatro, en estos momentos dependemos de lo que hacemos teatralmente, pero aspiramos a que mejore la calidad de vida. El teatro pobre se ha dado porque el teatro no se ha cubierto de otras esferas: la esfera de la empresa, del conocimiento técnico-económico, de la pedagogía, no se ha cubierto de otros proyectos. Todas las empresas culturales o de servicios o comerciales no viven por sí solas, viven de otra infraestructura económica diferente. El teatro debe vivir de esa posibilidad. Los directores y actores de teatro deben buscar otras esferas que les acompañe en su proceso creativo, que no pueden quedarse simplemente en una sola dimensión; tienen que buscar más dimensiones. Es el desafío, el actor y director contemporáneo, el actor que pueda mirarse más que como un simple actor.

Gustavo: *En la historia del teatro, en sus múltiples preceptivas, se ha dicho que el teatro es para instruir, deleitar, adoctrinar, distanciar, entretener, etc. ¿Qué palabra define tu búsqueda en el hacer teatral?*

Nibaldo: Reflejo. Para mí el teatro es el reflejo de la realidad. El público que está ahí tiene que reflejar su realidad. Así sea una obra de ficción, incluso de ficción de extraterrestres, el público debe reflejar una realidad propia, que converge en un estilo de vida y que debe ser trascendente al final.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina en tu trabajo de dirección?*

Nibaldo: De eso sí me siento bastante complacido con mis amigos; son disciplinados, entregados, con todo y que tienen cantidad de responsabilidades hasta con los hijos; trabajamos de seis a seis, madrugamos, siempre estamos dispuestos a entregar lo mejor para un buen trabajo.

Gustavo: *En términos generales, ¿tienes alguna metodología con etapas prefijadas, por ejemplo, trabajo de mesa, luego escenario, etc.?*

Nibaldo: Sí, en el orden varían según la dificultad. Siempre hacemos una retroalimentación del proceso anterior. ¿Cuál es el proceso anterior? Seis meses o un año; hay un proceso de conversación sobre el diario vivir, pero la retroalimentación yo la hago cada seis meses o un año, para que podamos mirar de gran manera qué es lo que hemos construido. Luego viene la etapa de la conversación del actor: qué aprendió, cómo se siente. Como persona del arte, ¿qué quieres vivir? ¿Es ése tu proyecto de vida? ¿Sigues confiando en que esto te puede brindar a ti la posibilidad de ser feliz, de hacer a tu familia feliz? Luego viene el proceso de tus compañeros: ¿estás bien con ello? ¿Tienes un buen equipo de trabajo? ¿Confías en tus compañeros? ¿Tus compañeros creen que pueden confiar en ti? Una etapa metodológica de senso-percibirse entre sí mismos, individual y colectivamente; creo que esa es la raíz de cualquier trabajo, que el equipo esté siempre aunando esfuerzos desde ahí. Luego viene la etapa de “tengo tres historias” y comienzo a escuchar. ¿Qué han escuchado ellos de esas historias? Comenzamos a hablar y hablar, hasta que lentamente voy dejando entrever cuál es mi obra y ellos cuál es su obra. A veces han ganado ellos, a veces he podido mantener mi idea. Pero trato de que ese proceso sea muy interesante tanto para ellos como para

mí. Como te decía al principio, el director es un guía, es una persona que tiene que ser convergente pero al mismo tiempo divergente para poder contrarrestar la anarquía y la dictadura.

Gustavo: *¿En qué momento del proceso entran los llamados técnicos, o mejor, artistas como el escenógrafo, el vestuarista, el iluminista?*

Nibaldo: Ése es el final, aunque yo tengo claro cuáles serían y más claro tengo cuántas luces cuento en el lugar donde me voy a presentar. Eso lo voy a ver antes de ponerme a imaginar cosas, de gastarme en la belleza. A veces me ha tocado alquilar para el Teatro Bellas Artes catorce luces; pago el alquiler de la sala y el alquiler de las luces para grabar las obras y tomar las fotografías, para que se vean como deseamos, como tú las has visto. Me ha tocado hacer ese doble proceso de alquiler; con tal de que el público se sienta capaz de dibujar y de leer la imagen que nosotros queremos. Pero casi siempre todo eso se hace con uno o dos meses, en Barranquilla no se puede hacer más, porque en el lugar donde nosotros ensayamos, es muy difícil; y cuando tenemos otro lugar, no podemos dejar las luces porque se pueden perder.

Gustavo: *¿Diriges desde el escenario, desde la platea, subes y bajas?*

Nibaldo: Hay días en que no subo; hay días en que simplemente trato de leer lo que ellos interpretaron. Me voy y luego y leo otra vez lo que interpretaron; cuando hago dos lecturas es como si estuviera jugando billar. Cuando veo que hay diferencias entre la interpretación, subo al cuarto ensayo; en ese ensayo subo y empiezo a preguntar. En los monólogos interiores comienzo a preguntar cuál es la interpretación: “¿Qué ideas tienes de la interpretación, qué ideas tienes de lo que estás haciendo?” Ver si convergen o si cada uno está pensando en un espacio-tiempo diferente. Tiene que haber un punto común. Comenzamos a conversar no del personaje como tal, sino de la estructura espacio-tiempo de los personajes dentro de la escena, que es lo que yo estoy viendo en ese momento. Entonces cuando ya llegamos a conclusiones, comenzamos a repetir hasta que encontramos. Luego comenzamos a conversar sobre los personajes.

Gustavo: *¿Te ha tocado enfrentar lo que llamo escenas problemáticas, es decir, aquellas que ensayas y ensayas y no salen? ¿Cómo las enfrentas? ¿Cómo las resuelves?*

Nibaldo: Cuando un día pasó eso, dije: “Vámonos, suspendamos el ensayo, y vamos a tomar unos tragos, yo invito, porque estoy exhausto y no sale hoy. Vamos a tener problemas aquí”. A veces el problema es del actor; a veces es problema mío, siempre trato de regañarme a mí mismo: “¿Será que no puedo comunicarle al actor lo que yo deseo? ¿Será que no he encontrado la manera de poder construir el espacio imaginario para que el actor pueda encontrarse en escena?” Y hablo en voz alta y ellos me escuchan. A veces pregunto: ¿qué es lo que sucede, es tu parte corporal, no permite que algo se dé, por qué haces esto? Ayúdame a construir el imaginario.”

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección?*

Nibaldo: Hemos hecho el intento; ahora mismo sí tengo asistente de dirección en cada una de las obras. No sé cómo va a terminar...pero ya iniciamos el proceso.

Gustavo: *¿Qué tareas les asignas?*

Nibaldo: La primera es la notación de cada una de las situaciones que se presenten importantes; las que se puedan olvidar sobre todo. Segunda, que sea lo más prudente al conversar aquí. No creo que aquí en Barranquilla esa figura de asistente de dirección sea muy reiterativa o sea muy constante en los grupos. Todo el mundo quiere ser asistente de dirección. El asistente de dirección debe de ser muy prudente para no equivocar la idea inicial; en eso nos estamos educando. Y una de las reglas que tenemos con el asistente de dirección es que sea más puntual que yo en todo.

Gustavo: *¿Te involucras mucho en el proceso de promoción del espectáculo?*

Nibaldo: En mi caso sí, en Barranquilla todos tenemos que hacer de todo, porque estamos en un inicio. Va a llegar el momento en el que tengamos la posibilidad de darle a otro esa tarea. Hicimos un ejercicio. Por ejemplo, para el diseño del logotipo, contratamos unos diseñadores gráficos. Para el de la página Internet, contratamos a alguien que nos hiciera la página. La parte de comunicación ya la tiene una comunicadora social que es maestra en arte dramático. La publicidad se la estamos dejando a un amigo publicista. Ya en este momento Cofradía tiene la posibilidad de delegar funciones a la gente. Así yo me estoy quedando con la dirección y la gestión cultural de los proyectos.

Gustavo: *¿Te interesa la crítica? ¿Le prestas atención?*

Nibaldo: Yo critico las cosas que observamos en equipo, como ejercicio de retroalimentación, lo cual permita el incremento en los procesos de creación y gestión, uno no puede dejar desapercibido nada. Yo escucho a todos, todo lo que llega a mis oídos o todas las cosas que yo puedo leer. La crítica casi siempre en Barranquilla es oral; nadie tiene la costumbre de hacer una crítica constructiva, de entregártela por si te sirve o no. Ojalá lleguemos a ese momento porque eso va a enriquecer los trabajos. Hay que saber escuchar y hay que saber leer y principalmente escribir la crítica. La crítica no hay que pasarla desapercibida; no influye en mi trabajo, en mi manera de emotiva, en el eje central de la historia, pero sí puedo percibir cuando alguien tiene la razón dentro de esa crítica y trato de dibujar lo que él me está expresando y luego dibujarlo para que mis compañeros puedan mirar si lo que él dice es razonable, si nosotros vamos por buen camino.

Gustavo: *Una pregunta ya no sobre tu grupo Cofradía o tu trabajo como director, sino sobre el teatro colombiano en general. ¿Crees que hoy, en la selección de repertorios, en la formación de elencos, hay discriminación sexual, racial, política, religiosa, etc.?*

Nibaldo: Lo que pasa es que sí hay algo selectivo, preferencias siempre se van a presentar sobre todo por la química entre director y actor o actriz. Lo que se muestra es la posibilidad de que se va a escoger al mejor. Las grandes compañías de teatro, como el Teatro Nacional, trata de buscar la calidad; la calidad sobre todo porque de eso depende la retroalimentación económica. Si se equivocan pierden una millonada y no van a poder hacer el otro proyecto. Y si hacen el otro proyecto, debe ser con mucho más cuidado. Ahí se está dando cuenta uno que la calidad se está viendo y que están escogiendo a los mejores. A nivel de la región caribe todavía hay mucho sectarismo: “yo hago esto, esto es lo mío, es lo mejor”. No se ha podido hacer una agremiación donde se comparta un elenco y se observe solidaridad entre los grupos, esto no es discriminación, es simplemente no alcanzar a escucharnos. Solamente cuando eso ocurra podré decirte si hay o no hay discriminación. Creo que todavía, cada uno está cuidando lo suyo con las uñas, está tratando de jugar con lo que tiene.

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

Nibaldo: Bogotá es como un país aparte para mí; la gente de Bogotá es muy abierta, los muchachos son muy abiertos, tienen una cantidad de cosas que uno no tuvo. A nosotros no nos dejaban ir solos un fin de semana de camping; teníamos que ir con la tía. A nivel de la costa caribe, hay muy pocas directoras justamente por eso, por la idea de que si te metes al teatro, vas a terminar siendo adicta, lesbiana, es un mundo totalmente fuera de tu contexto familiar. Hay mucha gente que ama el teatro de mujeres, pero que cuando te pones a conversar con ellas, te confiesan: “Yo no seguí por esto, yo no seguí por aquello”. Tiene que ver mucho con el ambiente familiar, con el prejuicio, por eso no hay. De todos modos, a partir de ahora sí hay. En la Escuela de Arte Dramático hay más mujeres que hombres, entonces van a salir más directoras que directores. En unos cinco o seis años tendremos más directoras que directores en Barranquilla.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñaste que te hicieran como director y nunca te hicieron?*

Nibaldo: Sí: ¿Qué es lo que más he sacrificado para ser director? Es la pregunta que yo soñaría que algún día me hicieran.

Gustavo: *¿Y qué es lo que más has sacrificado?*

Nibaldo: Mis dos hijos. Cuando me fui para Bogotá, la gente pensaba que yo los había abandonado y yo decía: “Si yo me quedo en Barranquilla, me voy a quemar, voy a perder mucho tiempo y mis hijos van a estar con alguien que no ha podido progresar. Yo les quiero dar una educación como tiene que ser”. Cuando me fui para Bogotá, duré tres años y pico allá; fui a estudiar, me desvelé, pasé mucho trabajo y estuve mucho tiempo sin verlos, hasta un año y medio después. Cuando volví ya estaban grandísimos y la gente me tachaba de ser mal padre, de que yo los había abandonado, y yo solamente hacía silencio. Me decía: “El tiempo me va a dar la razón de que el arte que yo creo saber hacer les va dar a ellos mejores posibilidades de vida. Por eso mi gran devoción, pasión, organización y planeación en todo lo que hago es para que disfruten todo el esfuerzo.

Gustavo: *¿Vives del teatro? ¿Mantienes tu familia con el teatro?*

Nibaldo: Nada más tengo un solo trabajo; ahora me estoy dedicando a la gestión cultural. Este año tengo talleres pedagógicos; voy a dictar

conferencias, tengo proyectos con la Gobernación, con la Universidad del Atlántico, tengo asesorías pedagógicas. Este año todo lo que he aprendido, toda la investigación va a dar frutos y no sólo voy a vivir del teatro, sino que voy a vivir de la pedagogía, de dar clases, de dar talleres. Pero todo tiene que ver con el teatro, todos los procesos que he construido tienen que ver con el teatro, del valor de la imagen.

Gustavo: *Gracias, Nivaldo, por venirte desde Barranquilla y darme esta entrevista.*

ENTREVISTA A VICTORIA VALENCIA

Realizada en la sala del teatro La Caja Negra, Medellín,

el 25 de enero de 2007 de 11:30 a 13:30

Nació en Medellín, Colombia. actriz, dramaturga i directora de la mosca negra, concepto artístico independiente i alternativo, que se establece en Medellín como una necesidad imperiosa de construir i desarrollar dramaturgia contemporánea propia y local. Convocando artistas de diversas disciplinas lleva a escena los textos de su autoría, que componen “la trilogía de las mujeres rojas”: *¿Por qué ponen a fulvia, fulvia?, rubiela roja i ¿qué vas a decir, rosalba?*⁴

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

Victoria: Por necesidad. Quiero hacer mis cosas. Lo que escribo quiero montarlo y verlo, como alguien que trata de hacer realidad lo que está imaginando. Si quiero ver las obras que he escrito, las tengo que montar yo desde aquí.

Gustavo: *¿Has montado textos que no eran tuyos?*

Victoria: Le ayudé a una amiga en Bogotá a montar un monólogo que escribió ella. Y le ayudé también a otra mujer a montar un monólogo que ella quería hacer como tesis de universidad.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y cuáles eran tus objetivos?*

Victoria: *Fulvia*, es la primera obra de la Trilogía. Fue cuando me vine para Medellín a tratar de hacer ese teatro que yo quería. No sé si sea teatro o como lo quieran llamar por el tipo de dramaturgia que desarrollo, pero es lo que yo quiero hacer. Son como unas puestas, unas instalaciones sobre un escenario. No tenía las cosas muy claras; fui descifrando un lenguaje con los actores, con las actrices. Fui metiéndome, con mucho riesgo, a insistir, tratando de descubrir, en la memoria, en la historia de nuestros gestos, esas rutas, ese lenguaje que yo sentía que debía hacer. Ésa fue mi primera dirección, la de *Fulvia*, como una obra mía, como yo quería, en el color, el tono y el ritmo que yo quería.

Gustavo: *Tú antes habías trabajado más como actriz, ¿verdad?*

⁴ En sus escritos Victoria Valencia no utiliza mayúsculas ni tampoco ‘y’.

Victoria: Sí. Cuando estudiaba en la universidad, ingresé a un grupo de teatro y allí comencé, siempre fue de actriz; después pasé al grupo del director que estaba en esa Universidad, la de Medellín, ahí trabajé con él unos años, hasta que me fui para Bogotá. Siempre de actriz, pero en Bogotá comencé a escribir pensando un teatro que yo necesitaba elaborar y trabajé con un señor español que vive allá hace años, se llama Tino Fernández, de L'Explose. Yo escribía los textos que montaba. Él trabajaba en danza contemporánea, pero me invitó a mí. Trabajé con él unos años; yo escribía mis textos y trabajaba la parte teatral. Después decidí que quería hurgar en lo mío.

Gustavo: *Ya montaste Fulvia; la segunda es Rubiela roja y la tercera es Rosalba. Con esta experiencia que llevas hasta ahora, ¿cómo definirías ahora el rol del director? ¿Qué es dirigir para ti?*

Victoria: Es estar atenta al concepto. Hay un concepto, una idea, un sentir de lo que se quiere con ese montaje o con esa instalación. Para mí el rol de mi dirección—realmente no podría generalizar y hablar del rol del director—es tratar de estar muy atenta a lo que las actrices, los actores proponen a través de sus gestos, de las insinuaciones de sus cuerpos, de sus movimientos inconscientes, para recogerlos, descifrarlos y luego convertirlos en hechos poéticos, estas construcciones siempre son imágenes bellísimas, porque parten de lo insignificante. Muchas veces uno les pide algo, el desarrollo o la instalación de un texto sobre esa camita de allí y entonces les da dificultad sentarse en la cama o se vuelven rígidos e inexpresivos porque están tratando de hacer las cosas bien como si fueran actores con buena técnica y no personas que necesitan expresar algo, y cuando no están trabajando sobre el escenario, hacen una cantidad de cosas sobre esa misma camita que estás viendo ahí. (*Victoria señala una cama que hay sobre el escenario donde, al momento de esta entrevista, se está ensayando Rosalba*). Y eso es lo que yo busco. Es como decirle, “mira, eso que estás haciendo, es lo que yo quiero”. Se está rascando el dedo chiquito. Lo más simple, lo mínimo, el gesto que recoge la herencia, que recoge nuestra historia. Es lo que yo quiero hacer con el teatro: recuperar, que no se olvide el gesto que viene de la tatarabuela, la abuela, para mí es eso. Un homenaje permanente a nuestra herencia.

Gustavo: *Desde tu perspectiva como directora-dramaturga-actriz o bien, como dicen ahora, “teatrista”, ¿cuál fue tu mejor puesta? No me refiero a la que haya sido un*

éxito de público, sino a aquel montaje que te planteo obstáculos muy grandes y que, al final, sentiste que habías solucionado adecuadamente.

Victoria: *Fulvia*, fue mi primera obra, es muy parecida a lo que soy. Las tres obras son lo que soy, son mi universo descifrado. En *Rubiela* casi todas las escenas tienen que ver con mi vida privada y personal, con mi mundo y eso es una constante en todas mis obras. Definitivamente fue *Fulvia* la que me planteó más dificultades porque era la primera, entonces era el pánico de uno coger unas personas y que esas personas crean en lo que estoy haciendo y diciendo. Que crean en una propuesta con la que no han trabajado y con la que no sabemos ni ellos ni yo cuál va a ser su resultado. Es un riesgo enorme y eso me parece que es lo más bonito que me pasa, que ellos, las personas que trabajan conmigo, crean en mí. Ellas aceptaron. Esa obra para mí es muy especial. Además eso de ser mujer en una cultura extremadamente machista es una complicación que solo se resuelve con la extremada persistencia. *Rubiela* también presentó obstáculos pero ya había cierta confianza y mucha decisión en continuar con la intuición que hace que nuestros montajes sean los que son. *¿qué vas a decir, rosalba?* la que estoy instalando ahora, es la más extraña, a mí misma me parece extrañísima. Cada vez me acerco más a mí misma. Tal vez ésa sea la extrañeza. Pero la voy resolviendo porque, como te digo, no soy yo sola la que resuelve, son ellas, es el músico y es el escenógrafo también. Es cuando vas viendo que eso va creciendo, creciendo y que se convierte en una obra independiente al texto, pero tan parecida a vos, a cada una, a cada uno, es muy rico.

Gustavo: *Cuando diriges o escribes, ¿te sientes más cerca de algún género en particular, digamos, la tragedia, el melodrama, el sainete, etc.?*

Victoria: No, nunca me estoy fijando en eso. Siento que casi siempre trato de hacer algo muy mío, muy de Victoria, mi género, la que soy. Escribo desde mi universo. No es algo muy alegre, ni muy explosivo.

Gustavo: *En Rubiela, que vi durante el Festival Alternativo del 2006, había momentos como cómicos y otros que eran casi una tragedia.*

Victoria: Sí, hay un cierto humorcito negro. Es la vida. El heroísmo y la dignidad en la miseria y el desmoronamiento.

Gustavo: *¿Qué artes impactan más tu trabajo como directora-dramaturga? ¿La música, la literatura, la pintura?*

Victoria: En principio el hecho poético. Siempre llego al poema, a la fisura. Me encanta la danza, sobre todo la danza contemporánea, y me gusta mucho la pintura.

Gustavo: *¿Qué directores han impactado tu trabajo—no digo influenciado—sino que te han gustado mucho a nivel internacional o nacional? Me refiero a directores cuyo trabajo ha despertado tu admiración o simpatía.*

Victoria: José Manuel Freydel, que ya se murió, que mataron en este Medellín de rotos. Me impactó mucho, me impacta todavía y es alguien que nunca saldrá de mi memoria. Él es poesía y como dice Nora Quintero, su actriz de siempre, era un caballo. No sé tanto de directores, es más ese estilo de trabajos que son viscerales o desgarrados los que me gustan. Me gusta mucho ese teatro que te deja vuelta mierda, más que ese otro teatro que yo llamo inofensivo en el que uno pasa rico y sale y no pasó nada, todo muy bonito, muy bien hecho, pero no pasó nada. A mí me gusta escuchar un texto y que se me quede en el alma y me incruste una imagen que me tatúa una raya, una fisura.

Gustavo: *De los comentarios que has tenido del público o de colegas respecto de estas puestas que ya llevas, ¿reconocen algún estilo o tendencia o impronta propia de Victoria Valencia?*

Victoria: La verdad, no sé. No les pregunto mucho a mis colegas. Y normalmente no tengo mucho público. Hay personas que han empezado a llegar, pero yo sí siento la impronta. Sé que esta trilogía de las mujeres rojas hace huella. Y tienen rasgos que identifican mi trabajo.

Gustavo: *Vuelvo a la parte inicial cuando tú hablabas de escribir. ¿Comienzas el proceso de montaje ya con un texto más o menos acabado o ese texto se va modificando durante el proceso del montaje?*

Victoria: En cada una de estas obras que he escrito, me he demorado dos años. Me ha pasado que me he quedado un mes pensando en una palabra para reemplazar otra y que a mí me suene como yo necesito. No lo trato de cambiar, aunque a ellas se les mete alguna palabra y tampoco me voy a poner a luchar, pero sí me gusta terminar el texto, entregarlo, y ése es el texto que se monta. Obviamente si hay algo que uno se da cuenta, en la marcha, que no funciona, lo cambia. Pero no me ha pasado. Yo quiero que el texto que escribo sea el que se monta.

Gustavo: *Cuando comienzas el montaje sobre tu texto, ¿te colocas en una posición distanciada respecto del mismo? Quiero decir, ¿sientes como que estás un poquito desplazada respecto de la Victoria que lo escribió, como si fueras otra al momento de dirigir o actuar tu propio texto?*

Victoria: No, yo tengo el texto y tengo las imágenes en mí muy claras, porque casi todo lo que pasa en esos textos me ha pasado a mí, es parte de mí. Y les cuento a las niñas las secuencias, pero ellas interpretan ese texto desde el universo de ellas, y eso me distancia. Es como leer el texto acá y luego leerlo allá. Pero siempre tengo en la memoria la imagen que me provocó ese texto.

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

Victoria: No.

Gustavo: *¿Te interesa?*

Victoria: No lo he pensado. He hecho televisión como actriz. Accidentalmente hice algo cuando vivía en Bogotá. Pero para dirigir, no; el teatro es lo que me gusta.

Gustavo: *Estas obras tuyas, ¿las has dirigido con distintos elencos en diferentes momentos de tu vida? Si eso ocurrió, si cambiaron las actrices y las circunstancias, ¿intentaste hacer el mismo montaje o bien realizaste otro diferente?*

Victoria: En la obra que viste, *Rubiela*, la chica flaquita más morenita reemplazó a la actriz que inicialmente hizo ese personaje, que era Araceli. Ella entra y propone. Aunque casi siempre también se da que como ya están muy establecidas las rutas, el tránsito por el escenario, entonces la actriz nueva se adecua también. No me gusta que entren a hacer lo que hicieron otros. Está su personalidad: esta chica es mucho más explosiva, más optimista, entonces es diferente, le da otro tono, ya que la chica anterior era más triste, más melancólica. Cambian entonces las intenciones, los tonos, las rutas y muchas veces las consecuencias.

Gustavo: *El espectador, no el que viene a ver el espectáculo, sino una especie de espectador ideal, el perfil de espectador, el que está antes, el que está operando inconscientemente en el proceso de escritura y de montaje, ¿qué función tiene—si es que tiene—al momento de la toma de decisiones durante los ensayos?*

Victoria: ¿Para escribir o para montar?

Gustavo: *Para los dos.*

Victoria: No. El espectador ideal no existe durante el montaje de la obra y mucho menos en la escritura. Si fuera así, el riesgo que corremos al montar desde nuestros universos, no existiría y las obras serían ese tipo de obras bien hechas por estar muy bien pensadas. En el arte lo intangible, la intuición y el deseo cobran una desmedida importancia.

Gustavo: *Cuando has hecho una obra, digamos Rubiela, en un determinado espacio, para una determinada sala, con ciertas determinaciones físicas, y la llevas a un festival o a otra sala, ¿tienes exigencias máximas o mínimas para moverla?*

Victoria: Yo creo que mínimas. Y eso porque trabajo con mujeres. En el caso de *Rubiela* hubo que transportar escaleras y módulos de madera y eso fue horrible. Siempre quiero que la escenografía de mis obras sea muy manejable y fácil de transportar y de esta manera que también sea fácil de adecuar.

Gustavo: *Pero me refiero al formato de la puesta. Por ejemplo, si tienes aquí diez luces y vas a un lugar que te dan cinco. ¿Qué haces?*

Victoria: Yo me adapto, trato de adaptarnos, estamos acostumbrados a hacer un teatro así, a veces con muchas dificultades técnicas, entonces hay que adaptarse, es función de la pasión.

Gustavo: *¿Trabajas con productor?*

Victoria: No. Soy la que, de alguna forma, hago la producción de las obras. Al menos hasta ahora, ya que, como te digo, son mías. Por otro lado en Colombia no hay mucho interés en lo artístico, entonces no nos podemos quedar esperando a ver quién nos produce o patrocina. Eso es casi imposible. Y hay que hacer. Hay que construir nuestros hechos poéticos. Con las uñas, con las ganas, con pasión. Aquí no abunda la plata para el teatro. Somos nosotros, los soñadores, los que lo hacemos.

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

Victoria: Por ejemplo, yo quiero que *Rosalba* se estrene el 22 de marzo. Es como para que tengamos una fecha y haya una cierta rigurosidad en los ensayos y no nos relajemos.

Gustavo: *¿Qué haces el día del estreno? Porque a veces actúas en las obras, ¿verdad?*

Victoria: Me gusta estar en silencio. Lo más callada, lo más sola que pueda, que no haya bulla.

Gustavo: *Mientras la obra está en cartel, ¿tiendes a hacer ajustes? A medida que la vas viendo, o que vas notando cierta reacción de los espectadores, por ejemplo.*

Victoria: No por reacción de los espectadores. La intromisión del espectador no puede ser una motivación para alterar una imagen, un texto. Si no le gusta, es debido a su propia lectura. Cuando nosotros estrenamos una obra es porque estamos enamorados del resultado. Los ajustes se hacen después del parto de la primera función y si se hacen es porque la obra misma los pide.

Gustavo: *Cuando comienzas el proceso de escritura de texto o de escritura escénica, ¿de dónde partes? ¿De una imagen, de otro texto, de una lectura? ¿Qué es lo que dispara la escritura?*

Victoria: Es una imagen de una situación concreta, que comienza a sentirse, a acechar, a instalarse, a pensarse. Siempre parte de una visión de una situación. Esa situación me genera una reflexión, me pone en estado para desarrollar eso. Un homenaje a esa situación, a esa imagen incrustada en el alma; siempre rendir un homenaje.

Gustavo: *Cuando comienzan los ensayos, ¿les comunicas a tus actores tus objetivos, o no les dices nada y dejas que los adivinen por su cuenta, o bien vas sin objetivos?*

Victoria: Son obras como intuiciones, no están marcadas por lo racional, yo no sé qué va a pasar con *Rosalba*. Yo sé por qué la escribí y qué es lo que sentí al escribirla y eso es lo que les comunico. Pero con *Rosalba* pasa algo muy bonito. Son dos personajes, hay uno que se llama Rosalba Afuera y yo lo escribo desde una época de mi vida muy concreta, que es a los 25 o 23, en que estaba en la calle como una cabra loca dándome contra las paredes, muy violenta, muy desgarrada. Yo se los propongo y se los cuento a ellas: “ésa es Rosalba Afuera”. Pero la mujer que está interpretando eso no vivió esa situación de la calle, de la rumba, de la noche, del exceso, pero sí tiene una tía, una persona de su misma edad que tiene socialmente ciertas deficiencias, es bellísima (para nosotros, no para la cultura en la que no encaja y por lo tanto es una excluida, una marginada de ésta) y se llama Ana. La actriz me propone ese ser, que también es marginal—porque los seres que están en mis obras son seres marginales. Es de una belleza, un ser en el laberinto de sus imágenes, un

ser aislado de la sociedad, y que nunca en su vida ni se ha tomado un trago ni se ha metido un pase ni se ha fumado un pucho ni ha amanecido tres noches seguidas en una rumba, pero está también aporreándose como un cucharón mierdero y hace poco tuvo un hijo, un hombre abusó de ella, de esa insuficiencia que tiene. La actriz propone eso y entonces el objetivo que yo puedo tener, que es montar una niña de veinte años, que está muy loquita en la calle, ella lo transforma en un poema de un ser que todavía es más marginal que esa muchachita que se está metiendo una botella de aguardiente. Yo no le digo que el personaje que tiene que construir es aquella que fui yo. No, eso es lo que te digo sobre la dirección, son ellas las que construyen la obra, yo me quedo descubriendo y fascinada. Pasa que aquí en Medellín hay, o yo lo siento así, un gran talento, una fuerza, una pasión, y uno los encuentra y esto es la felicidad o la completitud para el o la que busca.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Victoria: Eso fue mágico, todos fueron apareciendo, nos encontramos o la vida nos reunió. Hemos construido un grupo de personas que hemos estado en tres montajes. Así algunos ya no estén trabajando con la mosca negra, siempre están presentes porque con ellos armamos lo que hoy es la compañía. No hago casting ni me gusta examinar actores. Me los encuentro, veo una obra y me gustan y luego los invito, ellas han ido llegando, una a una, es magia y me encanta.

Gustavo: *Ya hay como una compenetración.*

Victoria: Me gusta trabajar con ellos; saben cómo es mi trabajo, yo sé cómo es el de ellos. Hay mucho afecto. Creo que la calidez, el afecto, la ternura producen muy buenas cosas.

Gustavo: *¿Hay personajes masculinos en tus obras?*

Victoria: Sí.

Gustavo: *Cuando trabajas con actores y actrices, ¿con quiénes sientes más afinidad, con unos o con otras? ¿Quiénes facilitan más tu tarea como directora?*

Victoria: A mí me gusta mucho trabajar con mujeres, me encanta. He trabajado sólo con dos actores, que son Wilson y John. Con los dos me gustó mucho. Wilson hizo *Fulvia*. Cuando trabajo con hombres trato de que trabajen el lado femenino, porque eso es la búsqueda. Con ellos me ha

parecido muy bien, pero siento una fascinación al trabajar con mujeres puesto que nos comprendemos mejor y nos sabemos. Somos cómplices en muchas cosas y nos reconocemos inmediatamente. Trabajamos con la intuición, trabajamos con ese ser mujer, con ese “caos” que se va organizando en el escenario. Me gusta mucho, pero me gusta también trabajar con los hombres. Tienen el otro lado, que es delicioso, cuando no son demasiado “machos” porque eso los vuelve rígidos y aburridos. Muñecos tiesos incapaces de sentir. No me gusta la violencia y casi todos los aspectos del machismo se fundan en la violencia. No me gustan los hombres machos. Me encantan los hombres hombres.

Gustavo: *¿Hay algo que diferencia el trabajo con un actor del trabajo con una actriz?*

Victoria: Podría ser. De pronto hay veces—no siempre—que los actores, los hombres, tienen más.... cómo decirlo... hacen cierta repulsa, no te creen de primeras, porque ellos tienen la opinión de que eres incapaz de dirigirlos o de saberlos. Con las mujeres, como ya te dije, nos encontramos y el femenino nos hace más dúctiles y caóticas, más impulsivas en el escenario. Pero, te repito, un hombre con su femenino activado, es una delicia. Somos el lado izquierdo y el lado derecho, diferentes, pero placentero por ambos lados.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de metodología actoral que tus actores tienen que tener para que vos puedas trabajar con ellos más cómodamente? Pienso, por ejemplo, en actores que hayan pasado por el método de Stanislavski o de otro.*

Victoria: Pues no. De hecho, cuando hacemos una obra de la mosca negra la idea es acercarnos a nosotros mismos. El método es encontrarnos a nosotros mismos adentro de nuestros cuerpos y trabajar con una honestidad que a veces nos desgarrar. Rindiendo homenaje en las rutas que están instaladas en nuestras memorias. Todas las obras parten de los universos de cada uno y no de inventarse a otro o desde otro. Ése es como el método, pues, si podemos decir algo así.

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

Victoria: Pues pasión. Lo que te digo, en Medellín el que hace teatro es porque siente pasión, porque uno no vive de esto, no hay ningún reconocimiento económico. Pasión, la pasión es absolutamente necesaria, ésa es la cualidad.

Gustavo: *Hay escenas que yo denomino “problemáticas”; son aquellas que no salen, que uno las aborda de diferentes modos y no salen. ¿Te ha pasado esto? Y si te ha pasado, ¿cómo enfrentaste esa escena, cómo resolviste la cuestión?*

Victoria: Lo que intento es relajarme, seguir con otra secuencia y después volver. Porque cuando resolvemos lo que sigue por allá, de pronto eso nos ayuda a resolver lo anterior. La dejo, la voy tocando, como manoseando desde afuera y pasamos a otras cosas.

Gustavo: *¿Ensayas siempre siguiendo el orden en que aparecen las escenas en el texto o empiezas por cualquier lado?*

Victoria: Mi escritura es fragmentaria, esto y luego esto otro, después esto, y así armo una ruta física por y sobre el escenario, que es el movimiento de los actores; es como un rompecabezas y se va empatando. El montaje, entonces, se hace por fragmentos, sin ningún orden establecido.

Gustavo: *¿Y cómo se preparan? ¿Tienen algún tipo de entrenamiento previo al ensayo?*

Victoria: Sí, pero ellas calientan como quieren. Si uno quiere calentar fumando, conversando o haciendo gimnasia, lo que sea; cada persona tiene un espacio de tiempo—media hora, cuarenta y cinco minutos—para estar preparado para trabajar.

Gustavo: *¿Cómo surge en el diseño de la puesta la diagramación espacial? Quiero decir, ¿empiezan asumiendo el formato a la italiana o se dejan llevar hacia otro diseño, otra distribución de los espectadores? Me pregunto si incluso desde la escritura imaginas cierto espacio.*

Victoria: No, desde la escritura no. En la escritura solo tengo en cuenta lo que le sucede a los que pertenecen a la imagen. La escenografía es una sensación borrosa que va haciéndose presente a medida que la obra se termina y comienza el montaje. Ésta es la primera vez que tengo una obra cuyo concepto escenográfico es mío y la verdad no pienso en la ubicación de los espectadores. Igual, siempre hemos terminado siendo convencionales en lo que respecta al escenario y el público siempre ha terminado ubicándose donde siempre lo ha hecho. En lo escenográfico tenía una sensación muy fija, reiterativa, que era un laberinto, una ciudad en miniatura, un bosque en miniatura, y ellas grandes, algo muy onírico,

femenino, entonces se fue dando esta escenografía y, al ellas proponer una secuencia o ruta, comienza a darse el orden en donde están las cosas, pero no hay nada previo.

Gustavo: *En América Latina hemos hablado del 'teatro pobre', no tanto en el sentido de Grotowski, sino financieramente pobre. ¿Crees que esta pobreza financiera es una condena, una fatalidad, una determinación, o un desafío, una estética?*

Victoria: Pues todas las palabras que dijiste me parece que coinciden, porque es una fatalidad de alguna manera, es una condena, pero también un desafío, porque uno termina haciendo lo que uno quiere y uno tiene que luchar por lo que ama. Yo no puedo dejar de hacer teatro porque el Estado no me da plata ni ponerme a pelear con el Estado, porque no ocupo el tiempo mío en eso. Yo quiero hacer *Rosalba* y la voy a hacer. Este año, una amiga que tiene una empresa, me dio trabajo, porque me hace falta; estoy trabajando en una empresa de semillas y toda la gente es bellísima, pero estoy trabajando en algo que estoy aprendiendo, pero para poder hacer mis obras. Prefiero hacer eso y no ponerme a pelear, es una condena, es el precio que hay que pagar por hacer lo que queremos.

Gustavo: *En la historia del teatro, en las preceptivas teatrales, se dice que el teatro es para deleitar, para instruir, para entretener, para adoctrinar, para reflexionar, etc. Tengo una colección de términos. ¿Para qué haces tú el teatro que haces? ¿Qué palabra define tu teatro?*

Victoria: Hago teatro para poder ser 'la' que soy y para que los que están sobre el escenario sean o por lo menos lo intenten. Que en su universo puedan ser y puedan hablar de ellos y ser lo que son sin tanta represión y tanto tapujo que tenemos en la calle, donde tenemos que estar actuando, realmente. Por eso el teatro es para ser.

Gustavo: *Me gusta ese concepto de que en la calle estamos actuando y hacemos teatro para ser. ¿Quisieras hablar un poquito más de eso?*

Victoria: Siempre pienso que para estar vivo afuera tienes que meterte una cantidad de trapos, gestos y ropajes para poder existir y que no te mueras de la tristeza, allá afuera. Entonces hay una opción: la magia. Yo ya casi ni siquiera pienso en la palabra 'teatro'; es el poema, ahí somos, ahí soy, ahí es Ana, la mujer que interpreta zuly y yo le estoy rindiendo un homenaje porque aparentemente es una persona que es insignificante, porque no está haciendo afuera lo que están esperando que sea, pero tiene

un universo. Y zuly la está magnificando y la vuelve un poema. Todos somos seres de alguna forma insignificantes porque frente al universo, frente al cosmos, somos nada, pero somos todo. En el poema—el escenario—uno puede llorar. Yo puedo llorar viendo un árbol. Pero si afuera lloro viendo el árbol es más conflictivo, acá, en mi poema, me puedo dar el lujo de llorar, frente a mi guayacán amarillo, puedo ser tímida, puedo acariciar sin tener temor, puedo existir y ser Victoria. Afuera soy Vicky o un hijo de puta, o no sé qué; aquí soy Victoria y nadie me puede quitar eso. Y ella es zuly y el otro es Wilson y la otra es Maribel, y Diana y Paulina. Eso es lo que yo quiero con el poema, que para mí es el teatro, que cada persona pueda ser y utilizar sus gestos más escondidos y más recónditos, usarlos en el escenario, hacerles el homenaje a esos pequeños gestitos que tenemos, que son únicos de nosotros y nuestros padres y nuestras madres y que nos identifican y nos diferencian.

Gustavo: *Me resulta sorprendente todo esto porque en Buenos Aires entrevisté a Ricardo Bartís, quien también me habló de un trabajo actoral que ya no tiene que ver con arrojarse, como dices tú, con ponerse o construir máscaras de otros, sino con desnudarse; Bartís habla de una sociedad tan teatralizada, tan llena de máscaras, que de pronto el trabajo del actor viene ahora a definirse por atravesar las máscaras sociales que le han sido depositadas, para encontrar ese ser, su ser en la palabra. El también me dice algo en la entrevista que no pude entender en ese momento pero que, con lo que vos ahora has dicho, me parece entrever. Bartís dice que él está interesado no en la representación sino en la “pulsión poética”. Lo de pulsión—para un argentino tan enmascarado con el psicoanálisis, con Freud y con Lacan, como soy yo—me disparó la imaginación. Freud habló de dos pulsiones y Lacan de cuatro, pero ninguna es poética. Esta pulsión poética, ligada a la palabra y al ser, creo que lo percibí cuando vi Rubiela en el Festival Alternativo en Bogotá; con Rubiela roja tuve una experiencia visceral como hacía años que no me ocurría en el teatro. Creo que eso me pasó con Kantor en Buenos Aires también hace muchos años. Desde que vi tu obra quise entrevistarte y me siento feliz de estar aquí, bajo esta lluvia torrencial de Medellín, hablando contigo. Mi siguiente pregunta es: ¿qué rol juega la disciplina en tu proceso de trabajo?*

Victoria: ¿La disciplina?

Gustavo: *No me refiero a la disciplina militar, sino a si necesitas que haya un pacto, un compromiso con tu equipo, un cierto clima de trabajo.*

Victoria: Un compromiso que parte de esa misma pasión, que yo no tenga que estar diciendo todo el día: “ve, ya lo hiciste, lo vas a hacer”, sino que propongan, pues, que se comprometan. Ellos calientan y ellos mismos me dicen “Vicky, volvámosla a pasar”, porque tienen el compromiso de la pasión. La obra es de ellos y son ellos los que rinden homenaje. Y el homenaje es un acto de amor.

Gustavo: *¿Tienes algún tipo de etapas que cubres en los ensayos? Por ejemplo, algunos directores dicen “primero hacemos trabajo de mesa, después pasamos a improvisaciones, después volvemos al texto” y así. ¿O eso varía con cada obra?*

Victoria: Yo me metí y estoy aprendiendo, hay veces que obviamente me equivoco y comienzo por un lado que veo que no va; yo me devuelvo y explico. Me gusta mucho empezar sobre el escenario y de pronto leemos; por ahí leemos un pedacito de la obra.

Gustavo: *¿Te gusta subir y bajar del escenario o prefieres estar arriba siempre o abajo siempre?*

Victoria: Normalmente veo lo que ellas hacen desde cualquier parte, me paseo por todos los puestos. Y cuando hablo con ellas, no tengo problema con ellas, si tengo que mover las manos para hablar. Sí, me les paro al lado y de pronto, cuando están haciendo una cosa muy bella y no tienen la conciencia en ese momento para memorizar, me les acerco, y les digo: “Maribel, no se le olvide, acuérdesse de lo que está haciendo”. Muchas veces están así, en una postura de la que no se dan cuenta y eso es lo que yo quiero; siempre están en el escenario haciendo, buscando otra forma, pero cuando llegan justo a algo interesante, no lo perciben, porque generalmente eso es un gesto inconsciente, delator, que habla de ellas y de sus ancestros y ese gesto es el que no perciben. Ahí busco yo.

Gustavo: *Otra vez, cuando no están en la conciencia de actuar, están en el desnudo.*

Victoria: Sí, exacto, y eso es lo que yo busco. Por eso siempre les esculco en ese aspecto en el escenario.

Gustavo: *¿Cuándo entran en el proceso de montaje los llamados técnicos o artistas—el iluminador, el vestuarista, el escenógrafo? ¿A principio, al final?*

Victoria: Acá John Viana, que es un excelente actor y ha trabajado conmigo, me está ayudando a hacer la iluminación, porque como ves, son dos escenarios, mira los arbolitos, y la camita, todo es como una casita de

muñecas, eso es un espacio y aquel otro espacio es la ciudad. Pero los árboles tienen toda una iluminación por debajo y en las paredes—no sé si alcanzas a mirar—va a ver luces, un mural de luces para reflejar la Medellín nocturna y sus comunas sobre las montañas. Ya debes haber visto cómo es Medellín de noche; cómo está rodeado de montañas, todas las comunas son iluminaditas. Yo quiero hacer eso en la pared, lleno de foquitos. Obviamente no sé hacer eso, no tengo esa capacidad. John empezó ya a traer foquitos para ensayar. En cuanto al vestuario, ellas van a llevar jorobas, porque como es un homenaje a esos seres mínimos, vas a ver que en Medellín hay muchas mujeres con jorobas. Por ahí hay un término “las jorobas de las viudas”, que son las mujeres que cuando han estado casadas mucho tiempo y no han sido felices y han reprimido toda la vida, entonces esa represión se forma en la espalda como una giba. Y yo les monté entonces un morro. Hay una cantidad de señoras en Medellín, con joroba, y yo quería escribirlas a ellas esta obra. Y entonces hay una dificultad, un reto, que es armarles la joroba. Estoy trabajando con una mujer, que va a venir a ver si la hace de metal, que sea sonora, que se busque una musicalidad. Como ves, van llegando. El músico ya trajo una propuesta en su computador y ahí lo vamos armando.

Gustavo: *¿Has trabajado con asistente de dirección?*

Victoria: No, no me gusta, no sé bien qué haría, en nuestra ciudad no hay eso. Yo no soy capaz de decirle a una persona que me haga las llamadas o esas cosas, que es para lo que se usa. Yo prefiero hacer las cosas. Como somos tan poquitos, prefiero hacerlo yo sola.

Gustavo: *La promoción del espectáculo, ¿te interesas, te involucras?*

Victoria: No. La verdad me da mucha dificultad. Soy una mujer muy solitaria, muy tímida. En *Rubiela*, Diana, la que hace de Ramón, que es como una avispa, muy entrona, hacía entonces esa parte de mandar los mails, mandar la publicidad, buscar el afiche. En cuanto a mí, mi personalidad es muy apagada en ese punto.

Gustavo: *¿Has tenido crítica periodística o académica? ¿Te impacta, la lees, afecta tu trabajo futuro?*

Victoria: Muy poquita realmente. En Manizales hubo una crítica que era buena, otra que no era buena y otra que era regular. Las leo, y no es que me afecte mucho, pero obviamente me interesa, eso dice que te están

viendo la obra y hay una reflexión, la que sea. Y también salió otra, que es una crítica de una poeta colombiana que escribió para Le Monde, que publican aquí, una edición colombiana. Fue muy interesante, vio la obra, da la visión de ella, es su interpretación de *Rubiela*. Es muy chévere. Hay otro tipo de crítica que es muy mordaz, muy dañina, pero no me ha tocado todavía y seguramente me tocará.

Gustavo: *Te voy a hacer una pregunta que ya no tiene que ver con tu teatro, con tu obra, sino con el teatro colombiano en general. ¿Tú crees que hoy en el teatro colombiano, en la selección de elencos o repertorios, hay algún tipo de discriminación racial, política, sexual, religiosa, etc.?*

Victoria: Sí, hay pequeños círculos, que son los dominantes en cada zona del país, en lo cultural, en lo que sea, y obviamente en el teatro también. Muchas veces no querrán que hayan otros grupos que tengan propuestas o no les interesa; en algunas partes habrá demasiado machismo y nos les interesará que las mujeres dirijamos o escribamos, solamente que actuemos. Eso pasa. Como me siento tan alejada, no me toca eso, ya que estoy en lo mío. Pero es muy factible que esto suceda. Esto se da.

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

Victoria: Me imagino que también es por eso, por la imposibilidad de llegar a ese nivel. Obviamente para mí ser directora o ser actor no es que sea uno más que otro, cada uno escoge su oficio dentro de la obra. En Medellín, en mi ciudad, normalmente ha sido como un oficio para los hombres, se lo han adjudicado, entonces es de ellos, de los hombres, y por eso ha sido más difícil para las mujeres. Pero sin embargo acá hay directoras, también existimos y se dan cosas muy interesantes con las mujeres.

Gustavo: *Una pregunta que te debí haber hecho antes. Como actriz—porque creo que no lo haces como directora— ¿Has trabajado con el método de la creación colectiva tal como se lo ha definido en Colombia?*

Victoria: No, creo que no. Oh, mentira, sí, fue una obra que vino a dirigir a Bogotá Johan Kresley y él montó una obra con siete actores y bailarines, cuyos textos los hizo Víctor Viviescas, y fue como un collage, pero no era tampoco tan colectiva porque había una idea de ellos. Es lo más cercano, por decir algo, pero en realidad no he estado en esa metodología.

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

Victoria: No, porque nunca he tenido entrevistas, a mí normalmente no me entrevistan. A mí me parece rico que me pregunten estas cosas. Me ha dado mucho gusto cuando supe que venías porque yo no soy una persona que sabe mucho de la historia del teatro, ni en Colombia ni en Latinoamérica. Yo veo cosas, hay cosas que me gustan, pero estoy más ocupada en saber qué es lo que quiero. Entonces me gusta mucho cuando me preguntan cómo monto mis obras, por qué las monto, para así poder hablar de lo que me gusta, de la poesía, de los homenajes, de lo femenino, de lo nocturno, de lo circular, pues de lo que yo quiero decir sobre el escenario.

Gustavo: *¿Has tenido ya la experiencia de que alguien monte tu texto, sin que estés tú?*

Victoria: No. En Cali, me acuerdo que cuando fuimos con *Rubiela*, unos peladitos de una universidad me dijeron si les prestaba el texto para ellos montarlo; yo se los presté, pero no sé si habrán montado algo.

Gustavo: *¿Te interesaría ver cómo monta tus textos otro director o directora?*

Victoria: Puede ser muy raro, pero sí sería muy bonito. Un homenaje que les hacen a los personajes.

Gustavo: *Gracias, Vicky, por darme esta entrevista. Y ahora sí, si la lluvia nos deja salir de aquí, te acepto ir a comer comida típica de tu ciudad.*

ENTREVISTA A CRISTÓBAL PELÁEZ

Realizada en la Sala Teatro Matacandelas, Medellín,

el 26 de enero de 2007, de 17 a 19.

Actor, director y maestro, nació en Envigado, Colombia. Desde muy joven comenzó a dirigir dos agrupaciones juveniles de teatro: El Triángulo y Tercera Planta, en las que participó como actor y director de seis montajes. En 1975 viajó a España donde permaneció tres años; como actor también formó parte del teatro la Escalera y el Grupo Internacional bajo la dirección del venezolano José Salas. En 1979, fundó el Colectivo Teatral Matacandelas, grupo con el que ha realizado más de cuarenta montajes, con miles de presentaciones en toda Colombia y también internacionalmente en países como Venezuela, Guatemala, Francia, Portugal, España, Bélgica, Ecuador y Cuba. Se ha desempeñado como actor, escenógrafo, dramaturgo y director. Ha impartido talleres escénicos, seminarios sobre dramaturgia y puesta en escena, seminarios de postgrado tanto en Medellín como en muchas ciudades de Colombia y el mundo. En 1996 recibió el Premio del Festival Nacional de Teatro en Cali, como dramaturgo y director de la obra *Angelitos Empantanados*. Ha participado como miembro de jurados en eventos como las Becas Nacionales Ministerio de Cultura, las Becas de Creación Instituto Distrital de Cultura de Bogotá, los Premios Nacionales de Dramaturgia de la Universidad de Antioquia, el Instituto Distrital de Cultura de Bogotá entre otros.

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

Cristóbal: Una formación empírica, autodidacta por obligación y pensando mucho algo que decían los argentinos en un momento en que leía algo que me interesó mucho y que decía “el primer requisito para ser director es encontrar dos o tres pendejos que se lo crean”. Primero soñaba con ser un primer actor o un actor destacado en el teatro y cada paso que iba dando en el teatro—porque el teatro me perseguía y yo perseguía al teatro y en un momento quise deshacerme de él y no pude, había algo interno que lo obstaculizaba—a todo sitio donde llegaba, yo quedaba como descontento con la forma, el ritmo, cómo se producía y terminaba yo dirigiendo sin proponérmelo. Cuando fundamos el Matacandelas, que ha sido mi labor más intensa y extensa....

Gustavo: *¿Cuándo se fundó?*

Cristóbal: En el año 1979. Era prácticamente un grupo vocacional. Aquí en el Medellín de entonces no existían escuelas; no hablamos de actores profesionales, no hablamos de actores de oficio, sino que hablamos de la goma teatral. El teatro en Colombia fue una creación de la izquierda marxista que se propuso ofrecer a la comunidad este cuento del teatro, que no existía. En Argentina la historia es un poco más amplia, pero aquí todavía el teatro era una cosa desconocida y ajena a la comunidad. Y fundamos el grupo; era un grupo vocacional de muchachos gomosos que tenían mucho tiempo libre y con un promedio de edad de diecisiete años, y poco a poco nos fuimos viendo comprometidos y me fui haciendo como director, aprendiendo en el curso mismo de la guerra, a través de la prueba de ensayo y error, de la reflexión, del estudio, cogiendo experiencia con los mismos muchachos que me sirvieron como conejillos de indias. Es una labor y un cargo que yo no me lo creo mucho. La connotación de director en nuestro medio tiene unos bemoles bastante interesantes, diría yo, muy distintos al del profesional en países como en Brasil, Argentina, México, donde está ya más catalogada la profesión teatral. Fue una manera muy empírica, abriendo camino hasta lograr esta experiencia con el Matacandelas. Todavía considero que es una cosa en la cual yo no me siento apropiado, sino que es más un liderazgo que yo asumo.

Gustavo: *¿Te acuerdas cuál fue tu primera experiencia de dirección? Y si es así, ¿recuerdas cuáles fueron tus objetivos como director?*

Cristóbal: Tendríamos que hablar de una manera muy embrionaria, fue en esos pinitos que hacía uno en bachillerato. Era un proceso en el cual yo tenía esa goma, el teatro se me había desatado. No había visto mucho. Había visto sainetes. El teatro en Medellín, en Colombia, entra prácticamente por la galería dramática salesiana. Entra por el bachillerato, una historia muy rica, porque después entra por el teatro universitario. Y en aquel momento en bachillerato, por el estímulo de la comunidad religiosa, cada año se preparaban unos sainetes y unas comedias. En algún momento, a mi forma de estudiante, me mandaron por fuera, pero yo me iba a los ensayos, me escapaba, y empezaba a hacerle acotaciones a los muchachos y en algún momento un cura muy comprensivo me dijo: “Yo veo que Ud. tiene un buen sentido de cómo orientar la obra de teatro; entonces, aunque yo la estoy dirigiendo, me parece que la dirige mejor Ud.” Y a mí esa experiencia me gustó, porque ya me senté y empecé las

salidas, una cosa obviamente muy embrionaria. Aquella experiencia me encantó y año tras año seguí dirigiendo. En el año 75, yo sentí la necesidad de profundizar en el arte teatral. Había hecho a nivel de aficionado muchas obritas, comedias, cosas no muy profundas ni muy profesionales, una goma de muchachos. Y me fui para España cuatro años, entre el 75 y el 79, y allí empecé en una aventura deliciosa a meterme en toda clase de curso de teatro y a aprender a través de la observación. Y con el Teatro Matacandela mi primera experiencia fue una obra que se llamaba *Tu cuento es nuestro cuento*, una especie de literatura de collage, que me llamaba mucho la atención y me sigue llamando la atención la dramaturgia fragmentaria y de sketch, y con bastante éxito dentro del campo en el que nos movíamos que eran espacios no convencionales. Desde entonces he practicado eso, no muy a gusto; donde más a gusto me siento es en el terreno de la iluminación.

Gustavo: *Después de toda esta trayectoria tuya hasta hoy, ¿cómo definirías el rol del director? Desde tu perspectiva, no desde lo que el director supuestamente debería ser.*

Cristóbal: Sí, se entiende que es ya sobrado que un director estructura todo el lenguaje de un espectáculo. Pero en nuestro medio el director arrastra consigo muchas cosas. En nuestro medio y sobre todo si hablamos de grupo de teatro, el director no es ese hombre que estructura un lenguaje escénico y que finalmente le da un ordenamiento, sino que es también un hombre que cumple un papel social al interior de esta pequeña sociedad que es un grupo de teatro. Es fundamentalmente un líder, no sólo es el hombre que sabe, el hombre de la experiencia, sino que es el hombre que tiene que tener elementos psicológicos, que hace de confesor, de padre, de dirigente; es una fuerza paternal y yo creo que tiene mucho que ver con el campo del psicoanálisis. La gente entra a los grupos por eso y pienso mucho en Fassbinder cuando decía: “Jamás fui a un grupo de teatro donde los actores y las actrices no estuvieran buscando al padre”. Eso al cabo del tiempo me molestó mucho, cuando me enteré de eso, pero que al cabo del tiempo también uno se reconcilia con ese rol, lo carga consigo y ya no constituye una molestia. El director es una presencia muy viva y muy activa, es el elemento dinamizador en una organización teatral. Es el hombre modelo o el personaje modelo (hombre o mujer modelo) y el hombre es nuclear en todo alrededor para que precisamente existan los grupos, porque los grupos de teatro son entidades que han

devenido en cosas obsoletas. No hay más que dos caminos: tienes dinero y produces, armas compañía, finanzas, haces industria teatral, o mantienes una compañía a punta de cuento, a punta de ideología. Para eso el director se ha vuelto muy efímero en nuestro medio, porque generalmente el director es un hombre que experimenta con actores con el fin de escalar posiciones a nivel profesional. El Matacandelas casi existe debido a que el concepto no es tanto de empresa (nos dicen “tienen que volverse empresa, tienen que gestionar, tienen que coger los modelos de la empresa capitalista”) y nosotros seguimos—y hoy justamente hablábamos de eso en el grupo—con la idea de que el modelo nuestro es la pandilla. Porque el teatro de todas maneras tiene que seguir siendo—para nosotros, por lo menos—una aventura. El papel del director es el papel del pirata.

Gustavo: *¿Hay alguna marca de estilo que ya el público o los críticos te atribuyen a ti o Matacandelas?*

Cristóbal: Me lo han señalado reiterativamente: “la palabra” y no me molesta. En el teatro hay casi discusiones profundas y a veces muy bizantinas de si el teatro es la palabra, no es la palabra, si el teatro es imagen, si el teatro es fundamentalmente danza. Todo eso es muy interesante y la discusión es buena, pero yo tengo el legítimo derecho también de decir que para mí el teatro es un pretexto para hacer literatura. La literatura no concebida desde el punto de vista del libro, que es el concepto estrecho de la literatura—es el libro que se lleva a casa, cuando la gente piensa en literatura piensa en la librería, piensa en ir a comprar libros, ir a la biblioteca—pero no se piensa en la literatura como un hecho vivo. Y yo he tenido la oportunidad de trabajar mucho sobre eso para ver cómo quiero la literatura, eso que Lorca decía que se alza del libro y que sale en el actor y que en el escenario se convierte en un hecho muy dinámico, en un tiempo determinado, eso que la literatura puede hacer con el observador en un campo de estremecimiento. Porque yo creo que la finalidad del arte es ése, provocar estremecimientos. Es una discusión que se ha esbozado mucho acá en Colombia y que ya se está deslindando, empezando a entender cuál es la finalidad del teatro. Tiene una finalidad que es lo preciso, más en las condiciones un poco caóticas y colapsadas que vive el país. Nosotros, que hacemos teatro, hemos venido a la discusión, que yo creo que es mundial y que aquí tiene ciertos visos muy interesantes: ¿qué hacemos con el teatro? ¿Para qué sirve el teatro? Para

mí está muy claro, eso ya no lo tengo confuso; es compartir un estremecimiento. Ese estremecimiento no es incluso sólo el asombro, esa *admiratio*, que la poesía da como primera actitud humana, que yo tengo frente al malabarista o que puedo tener frente al fuego pirotécnico, frente a la destreza del virtuoso del escenario, que siempre será un elemento provocador de admiraciones, sino ese estremecimiento, ese cúmulo de emociones que yo puedo compartir con el otro ser humano, que me parece una finalidad totalmente legítima y absolutamente anónima.

Gustavo: *Desde tu propia perspectiva, ¿cuál ha sido tu mejor puesta? No me refiero a la que haya tenido éxito de público—podría incluso ser una a la que casi no vino a ver nadie—sino a la que te planteó los mayores desafíos y que al final sentiste que habías sabido estar a la altura de ellos y que habías resuelto todo adecuadamente.*

Cristóbal: Curiosamente es un sketch de siete minutos; incluso yo he dicho que, modestamente, es mi obra maestra; es un cuadro que se llama *¿Quién está ahí?*, de Jean Tardieu. Incluso no es tan subjetivo. Ya me lo ha señalado mucha gente y me lo dicen: “Ese cuadro es tu obra maestra”. Yo miro ese cuadro y me digo: “Sí, ahí fui perfecto”. No tengo incluso reto de superar eso. He dejado ese reto tan pendejo de decir “tengo que superar esto”. El público suele decir que la obra fundamental es *El marinero*, de Fernando Pessoa. Considero que está bien, me gusta mucho ver el trabajo que hicimos ahí, pero tampoco tengo el problema de pensar que no soy capaz de superar eso. No tengo ese problema. Siempre trabajo y estoy trabajando mucho en estos días a partir del “no saber”, que es el que me permite acceder al conocimiento. No trabajar con lo que de antemano consideramos teatro, sino ver cómo puede nacer la teatralidad misma en el escenario. No porque tenga un afán de innovación, es más un afán de investigación. Desde ese punto de vista no me molesta si es nuevo, viejo, incluso pienso en Walter Benjamin, presentar lo nuevo con cierta pátina de viejo. Me gusta que mi teatro presente esa pátina, me gusta mucho, y eso ha logrado como cierta conexión entre un público que está ávido de novedades frente a un público que llega desconociendo el hecho teatral. Maticandelas ha tenido éxito en eso. Los españoles me preguntaban muchísimo cómo hacía para mantener un teatro que tiene la sala siempre llena, por lo menos con un muy buen nivel de asistencia, con unas piezas de teatro que son un poco difíciles. Les digo “no estoy buscando el éxito”. Creo que lo peor que podría ocurrirnos sería el éxito,

porque un éxito anularía cualquier otra tentativa o borraría todo el trabajo anterior. Nosotros lo que hacemos, como en un juego de ajedrez, es avanzar con muchas obras, porque esas obras ofrecen como ciertas miradas sobre el mundo, sobre las emociones, desde ángulos distintos. Muy distinto hacer *Medea* a hacer la obra de Jarry, a hacer, por ejemplo, lo que estamos acometiendo ahora de Fernando González. En cada montaje hay—digámoslo así—satisfacción, porque se logró desde *ese* punto. Lo que es aplicable para Jarry ya no nos sirve para el montaje que estamos haciendo. A nosotros nos encantaría—como decía Picasso—carecer de estilo, pero lastimosamente uno se presiona. Ya el público te va identificando, están cogiendo las constantes. Pero eso tampoco me preocupa; tengo que aparecer nuevo. Siempre que eso nuevo surja dentro del trabajo mismo, pero uno sabe que eso surge a partir de un trabajo muy profundo, muy consecuente y muy consecutivo con la materia de que es objeto, con la creación. Con los actores me toca trabajar ese aspecto que es: “mira, esto está muy parecido a lo anterior”. No le tengamos absolutamente miedo a eso. Cuando hicimos *El marinero*, para ponerte un ejemplo, dijimos: “La fuente de *O marinheiro* es *Los ciegos* de Maeterlink; vayamos, pues, a *Los ciegos*, porque es la mamá de la obra de Pessoa”. Y Fernando Pessoa, que conoció y odió a Maeterlink, hizo *O marinheiro* como una especie de venganza portuguesa, trató de anular *Los ciegos*; entonces nosotros intentamos ir a la fuente del teatro extático. Y montamos *Los ciegos* y de pronto estábamos prevenidos porque estaba apareciendo *O Marinheiro*. Entonces nos dijimos: “Tratemos de que se parezca más”, porque en la medida en que se parezca más se diferencia del todo. No plagiarnos nosotros mismos, sino también—algo interesante—mirar las identidades. Esas identidades se conservan y en cada montaje uno sabe que hay un pedazo de uno. No sé si esto, desde un punto de vista formal, se desvía un poco de tu pregunta, ya que era como un laboratorio donde ensayábamos ciertas cosas del sonido, un poco el cine. Siempre me ha obsesionado mucho lo del lenguaje cinematográfico al teatro.

Gustavo: *¿Cuál fue tu peor puesta, independientemente de si tuvo o no éxito de público? Me refiero a ese proyecto que te dejó insatisfecho, con cosas por resolver o que no se terminaron de resolver.*

Cristóbal: Una obra como *Juegos Nocturnos II* es una obra que todavía siento mucho a nivel formal y a nivel de ciertos contenidos, y la dejo sola

que ruede para ver qué me habla la obra y qué le encuentro; leo, busco vivencias nuevas, para que esas nuevas vivencias y nuevas lecturas le proporcionen a la obra nuevas experiencias de vida. Hay muchas. Monté un Lorca, que me dejó muy insatisfecho, que fue *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*. Monté en su momento una obra de Augusto Boal de la cual quedé sumamente insatisfecho, pero paradójicamente fue una obra de la que aprendí muchísimo, a través de los errores, que público y crítica constantemente me decían. Una obra que llamábamos *Partes sin novedad*, pero que originalmente se llamaba *Revolución en América del Sur*. Hicimos una adaptación, un trabajo de laboratorio en el grupo, de mirar cosas, ir como haciendo transiciones a partir del panfleto y otras cosas. El panfleto me sigue llamando mucho la atención, me parece un género legítimo también para el teatro. Muchos montajes me dejaron insatisfecho, especialmente todos los de la primera etapa del grupo, los siento primeros años. Realmente el grupo empezó en el 88 con una obra que fue un laboratorio, llamada *La voz humana*. Se produjo algo muy bueno. En el año 87 habíamos echado un tiro muy grande hacia adelante en el campo administrativo y locativo, nos hicimos una sede propia, una sede para ensayos a partir de un gran esfuerzo económico y de gestión de grupo. Se produce una transición también de lo vocacional a lo profesional. Dijimos: “Ahora hay que llamar a muchísima gente” y montamos *La zapatera prodigiosa*, una obra con música, con baile, y lo hicimos muy bien y la sala se rebozaba, los colegios pedían turno para ir a verla. No teníamos que salir a vender. Tres meses en temporada, agotando localidades en un teatro de ciento veinte personas cada noche. Y estábamos muy bien; la gente está viniendo porque esto le suena mucho como a zarzuela y está viniendo un público con el cual no podemos construir grupo, ni podemos construir un teatro, porque es un público de taquilla. Típico público que viene por Radio Bemba, del “me dijeron que es una obra muy bonita, que traeme a las primas, etc.” Y es un público muy de señoras. Nosotros necesitamos un público muy atlético mentalmente, un público también muy dispuesto a experimentar con nosotros. Entonces hicimos todo lo contrario, *La voz humana* de Jean Cocteau, un monólogo, una mujer una hora hablando por teléfono. Obviamente todo ese público se perdió y empezamos a partir de diez espectadores y empezamos a construir nuestra estética. Muy agradecidos con ese público que nos pagó todo a través de la taquilla, pero no nos podíamos quedar ahí. Eso fue un corte, un acto

valeroso del grupo, porque sabíamos muy bien qué queríamos. Nosotros sabemos que somos un teatro de alcantarilla, no queremos dejar de ser de alcantarilla. Como está el mundo, sin ser muy pesimista, es muy importante ser victorioso y exitoso, pero en estas condiciones al parecer ser un derrotado es mucho mejor. Aquí todo te está llamando al éxito, a la fortuna: “Asciende, sube, encúbrate”, y la otra voz te dice: “Desclásate, vamos, eres del grupo de los explotados, eres de los pobres de la tierra”. De eso hablamos mucho acá. Entonces hay obras que paradójicamente, por ejemplo la última obra que hicimos sobre Jarry, con este cuento de la patafísica, nos decíamos que no iba a venir absolutamente nadie. Tenaz, porque el público nos acompañó; ya la obra tiene más de cien funciones y la gente la sigue pidiendo. Al público nosotros también le hacemos una preparación; le decimos: “Mire, no se preocupe por entender, que nosotros tampoco la entendemos; son lecturas del cuerpo”. Siempre se entra con la razón, Brecht quería que uno entrara con el cerebro, pero hay que recordar que uno escribe con la mano y no con el cerebro. El teatro no se ve sólo con la cabeza, sino que todo el cuerpo está ahí metido. Eso es más importante de lo que uno piensa. Eso ha logrado que mucha gente visite el teatro. José Sanchis Sinisterra se preguntaba: “¿Qué demonios tiene este grupo que monta unas obras difíciles y tiene tanto público y jóvenes?”

Gustavo: *En el Festival de Bogotá, eso me llamó la atención. La sala estaba llena de gente joven que disfrutaba enormemente la obra. Y la obra es difícil, es muy bella de ver, pero es difícil. Sobre todo en mi caso, acostumbrado a la chabacanería, al realismo facilista del teatro americano, también me preguntaba cómo se lograba esto, qué estaba pasando. Si fueras con esa obra a Estados Unidos, te garantizaría el fracaso.*

Cristóbal: Con *Medea*, de Séneca, con la mala fama que tiene Séneca, pasó igual. Nosotros siempre decimos que está bien que escriba como escribió, porque si hubiera escrito mejor, ya sería sospechoso de pertenecer a la especie. Es literatura extrema. Todo el mundo nos decía: “¡Séneca!” Y además va a venir un docto italiano, Luigi María Musati, a hacerla. ¿Quién va a ver a Séneca? Monten, mínimo, la *Medea* de Eurípides, que tiene al menos una mínima estructura teatral, pero esto de Séneca es ya para filólogos”. Y la obra lleva ya como la sexta temporada y la última temporada que hicimos fue de tres meses. Te cuento que aquí, en esta sala que ves, no cabía la gente. Es que es algo que está ahí, que es muy difícil

de explicar, que es una mierda que se armó entre el público y el grupo aquí en Medellín.

Gustavo: *¿Hay algún género que te interesa más, con el que te sientes más cómodo?*

Cristóbal: Muchísimo con el drama, muchísimo con la tragicomedia. Me encanta ese género donde está el aspecto humorístico o el lado paradójico que surge en medio de lo trágico, en medio de lo dramático. Me interesa mucho el drama porque la reflexión que hemos venido haciendo es que la tragedia la hemos tomado como lo superlativo de lo fatal, pero de pronto uno descubre que el drama es peor, porque de alguna manera la tragedia se resuelve. En el drama no hay resolución, el drama nunca tiene un fin, se continúa más allá del cierre del telón. Entonces es un género que me importa mucho. Aquí en Medellín, hace años, era costumbre que la gente nos llamara, que el público nos dijera “no se metan con la tragedia ni con el drama, que nadie quiere ver eso”. Para ellos sólo podía funcionar el teatro cómico. Pero nosotros sentíamos que debía haber algo mal hecho en ese género dramático y que en la tragedia había algo de tosco y algo de sainetudo. La verdad es que nos ha ido muy bien con esos géneros, el drama y la tragedia. Diría que el cordón umbilical que tenemos con el público es a través de esos géneros. Me cae que además la comedia es muy difícil. En el drama hay por lo menos cierta exploración en la cual me siento muy a gusto.

Gustavo: *¿Qué arte o artes disparan tu imaginación como director? ¿La pintura, la arquitectura, la música, la literatura?*

Cristóbal: Todo lo que es una historia que me impregne, pero definitivamente es el cine. Una vez un enemigo me atacó con un elogio. Dijo: “Yo hace mucho rato que no voy al Teatro Matacandelas porque es lo mismo que ir a ver cine; no me interesa”. Para mí fue un elogio grandísimo; tratando de atacarme, me elogió. Hay que aclarar que no es en sus aspectos materiales, tan abundantes y ricos que tiene el cine, sino en su lenguaje. Y lo he intentado; lo he hecho de una manera fortuita, y otra vez lo he hecho deliberado, muy explícito. Ha sido muy cómico, el público se ríe, porque por ejemplo en un instante dramático, trato de ver cómo hacer un fundido, cómo hacer un encadenado. Jugar con eso. De hecho alguien me llamaba la atención sobre un montaje, un luminotécnico que había traído para que fuera marcando las luces, que hiciera los

diseños. Y él me decía: “¿Por qué Ud. no me dice ‘ilumíname allá’, sino ‘hacéme una tomita por allí?’ Ud. siempre habla de tomas”. Dar una orden de lectura, porque eso es lo que hace el cine y en eso el cine es muy expresivo. He dicho algo que puede ser muy empírico y muy hiriente, y es que casi no aprendo nada del teatro, pero todo lo que está al lado del teatro es riquísimo. Por ejemplo, desde ese punto de vista—obviamente no está demostrado que eso sea bueno—me da mucha pereza leer a Grotowski, pero me gusta mucho lo que tiene que ver con Dalí, con Picasso, con Magritte, me gusta mucho leer sobre psicoanálisis, mucho sobre sociología, mucho sobre el marxismo, mucho sobre antropología, siempre siento que todo eso me va enriqueciendo y provocando una serie de inquietudes que finalmente se reflejan en el teatro. El teatro por el teatro mismo cada vez me parece más teatral y difícil de resistir. A veces he aplicado una frase: casi todo el teatro que veo es como casi todo el teatro que veo. Generalmente una obra de teatro se entiende que es como un remedo de otra obra que el director dio en otra parte, incluso obras de teatro que uno ve que son como una especie de remedos de algo que es una tendencia mundial. Siempre les planteo en el escenario a los actores: “Vamos a resolverlo en sentido contrario”, porque el teatro actualmente—supongo que en todas las épocas—está dando mucho de esos trucos. Hay muchos, te pongo dos ejemplos: el agrandamiento de los objetos, de la escena; un actor va a usar una cuchara y el director dice “esto hay que sobredimensionarlo; tenemos que ir a festivales, entonces vamos a hacer que se ponga una plataforma, que venga un ingeniero y en lugar de poner una cuchara ponemos diez mil cucharas”. Y de hecho las obras se anuncian así, como ostentando diez mil cucharas o sesenta televisores. Y de eso está lleno el teatro en los festivales. Me sorprendió muchísimo que me preguntaran cómo Matacandelas logra esas imágenes, y me sorprende porque yo casi no trabajo las imágenes. En *Los ciegos*, la primera acotación que di fue: “vamos a trabajar a partir de Rubens”, y cuando vimos los resultados, nos dimos cuenta que eran absolutamente teatrales, un desastre. “Me están haciendo pintura, entonces retrocedamos, tratemos de no ser pictóricos” y empezamos a trabajar en ese sentido y funcionó. Partimos así de que el referente no fuera la pintura. Cada vez el teatro te está siempre tendiendo una trampa: ése es territorio conocido, por aquí haces y por aquí te caes. Pero de repente está lo contrario, esto funciona o puede funcionar por cierta intuición o cosas que ya uno

maneja. Pero vamos a hacer lo contrario para ver cómo funciona. Generalmente nuestro teatro es muy mínimo, pero parte de otro campo que no sea el teatro mismo, por ejemplo, la filosofía. Parte muchísimo del cine. Leí algo que me parece sumamente aterrador pero con lo que quisiera estar de acuerdo: el teatro es una invención, el teatro no existe. Lo único que existe es el espectador. De todas maneras, sigo pensando que el teatro sigue siendo el campo de la imaginación; el cine no, el cine es sumamente rico, pero el espectador de teatro tiene que hacer un esfuerzo imaginativo muy grande. Se dice con justicia que la mente del espectador frente al escenario debe trabajar más; uno realmente a lo que llega a ser es un provocador. Yo quisiera llegar a un teatro muy pobre, muy bajo de recursos también, no competir en otras esferas. Acabamos de ver un montaje de Valle Inclán y hablando con un realizador de esos, ese montaje, que lo presentan en dos meses y se vuelve después un producto de desecho, vale tres veces lo que vale esta casa. Yo le digo al grupo: “Prometámonos acá que jamás vamos a competir con eso”. Lo nuestro es la orilla, el margen. Lo nuestro está más nutrido no de las técnicas, eso no va a ser el recurso nuestro, sino del arte; porque aquí eso es un problema de ingeniería. Fellini había dicho que es lastimoso que ya no se trate del campo de los narradores del cine, ni de los fabuladores ni de los creadores, sino del campo de los químicos y de los ingenieros.

Gustavo: *Ni hablar ahora del abuso de los efectos especiales en el cine y en el teatro.*

Cristóbal: Terrible. Acabo de ver unos videos de la Fura del Baus, me parece que eso ya está entrando por otro lado, se salieron del género. Me parece bien, pero lo nuestro sigue estando en la línea beckettiana. Beckett para mí es el hombre que más daño me ha hecho en la vida. Con él tengo una compulsión de rabia, de envidia, de todo lo que me provoca ese señor, porque es el hombre que está allí, derrotado, con la fuerza del solitario, que no le exige más a la sociedad y tampoco se exige a sí mismo y obviamente es un territorio bastante peligroso porque es un campo existencialista muy grueso. Peligroso para la salud de uno.

Gustavo: *¿Qué directores te han impactado más, no digo influenciado, a nivel internacional y nacional?*

Cristóbal: Vuelvo a tu pregunta anterior, mis referencias son más del cine, con dos santos que te envió allí, uno Buñuel y el otro Billy Wilder,

que son como mis santos de devoción. A mí me impactó mucho, hace muchos años, el trabajo de Billy Wilder, me pareció una cosa que—como se dice—me corrió el tapete; eso para mí fue un momento grave en mi vida, porque me desestabilizó, me encantaba esa desestabilización. Y por eso procuro así siempre tener amigos que me desestabilicen. Hay un hombre que me desestabiliza mucho ahora, que es Rafael Spregelburd, acabo de ver ese espectáculo que se llama *La estupidez*, y obviamente le produce a uno desestabilización. Está lleno de preguntas sobre para dónde va el teatro. También un hombre como Santiago García, que ha sido mi maestro, una cosa que tengo allí como de relación filial. Me ha gustado mucho también a nivel nacional el trabajo que ha mirado más hacia una línea de lo clásico, lo formal, que es Ricardo Camacho, el Teatro Libre. Me ha marcado mucho el Teatro de Los Andes, el teatro de César Brie. El trabajo de Jorge Ricci, me provocó y me provoca una crisis, he visto dos o tres trabajos de él. En España hay dos hombres que me marcaron muchísimo, uno es José Sanchís Sinisterra, y el otro que es Emilio Goyanes, del grupo que se llama Lavi e Bel, es una especie de poeta de la escena. Me interesa mucho los conceptos. También Musati vino a dirigir *Medea*, no me pareció un director convencional, sino una especie de poeta-sacerdote. Lo veía como fuera de toda discusión del asunto de la maquinaria de la dirección teatral. Obraba más como un gurú, más exactamente como un sacerdote. Ese hombre me marcó mucho observándole todo el trabajo de dirección. Además me acercó mucho a una mirada del grupo, porque yo tenía tanta cercanía que ya no estaba viendo el grupo. Me provocó otras lecturas del grupo.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre soñaste con dirigir y que por diversas circunstancias nunca pudiste?*

Cristóbal: Una que no la hemos publicado, pero que está ahí en remojo.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

Cristóbal: Yo soy dramaturgista, un reciclador.

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

Cristóbal: Sí, un error que no volveré a cometer.

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

Cristóbal: No.

Gustavo: *¿Has dirigido una misma obra en dos momentos diferentes de tu vida? Y si eso es así, ¿tendiste a remontar el primer proyecto o comenzaste de cero haciendo otra cosa?*

Cristóbal: Hacer la obra dos veces, nunca, creo que me sería muy difícil; lo que he hecho es restaurarla. El Matacandelas—te explico algo que puede ser importante en este campo—tiene muy repuntalizado cuáles son sus puntos de fortaleza. La fortaleza es, en primer lugar, el capital humano; en segundo lugar, sus obras; y en tercer lugar es el espacio de trabajo. La sede, comprarla, cuidarla, pagarla. Nosotros no nos hemos dejado martirizar con el cuento de lo nuevo y de ser muy creativos. A veces se menciona que la creatividad es una chispa constante, día a día. Nosotros, en cambio, consideramos que la creatividad es un sedimento. No es una chispa ni una explosión, sino un sedimento. No hacer demasiadas obras. Nos lo ha dicho incluso un espectador: “Lo más simpático del Teastro Matacandelas es que no hace cien obras que ha presentado una vez, sino que hace una obra que ha presentado cien veces”. Un montaje demanda mucho, a todos los niveles, no solamente económico. Es una obra que te roba la mitad de la sangre, la mitad de los sueños, la mitad de los afectos, es un pacto muy peligroso. Desencadena unas fuerzas terribles. Porque uno no hace trabajos de encargo ni de habilidades, sino que uno se mete en unos campos magnéticos muy extraños. Obviamente uno trata de que el uso social esté rentabilizado al máximo. Eso ha llevado a que en estos momentos el grupo tenga obras que hace quince años montó y que todavía están en cartelera; las sacamos cada año, cada dos años. Le toca a uno repararlas, remontarlas, restaurarlas. Hay obras que tenemos en el taller de reparación. A veces son obras de diez actores, de los cuales cinco ya no están. Pero el esquema es básicamente el mismo. Hacer como dos versiones, como quien dice “esto lo monto distinto”, eso no.

Gustavo: *El perfil del espectador ideal, no el que viene concretamente a la sala, esa figura del espectador, ¿tiene un rol importante al momento de tomar decisiones sobre el montaje?*

Cristóbal: El espectador ideal es como lo que decía Brecht: “yo siempre tengo de espectador a Carlos Marx” (*Risas.*) Sí, claro, es el que nos guía. Obviamente, por eso se llama ‘ideal’, el que uno se ha fabricado en la cabeza. El a veces “ideal real” soy yo. Insisto mucho, esto no es ningún

invento mío, está ya muy hablado a todos los niveles de que uno realmente no es director sino una especie de espejo crítico, y uno es el intermediario entre el espectador y el actor. Es ideal, y uno siempre está buscando cómo trampear. Para mí es fundamental eso: trampear. Y trato de hacer dos trampas que me conozco muy bien y que trato de hacer: una, desequilibrarlo un poco; algo así como “esto me sobrepone la inteligencia”; pero no irme tan lejos hasta el punto de que pierda el interés. Me digo: “¿Cómo mantiene el interés?” A veces ciertos espectáculos les aparecen como un montón de geniecillos allá hablando unas cosas tenaces. El público dice “Tenaz, yo me demoraría cinco carreras universitarias para entender eso”. Eso ya no me interesa, porque no entiendo nada, como leer un manual de matemáticas avanzado. Se trata de pegarle con cositas que entienda, pero después también de desestabilizarlo, también cómo sorprenderlo y cómo obligarlo a que repita. Deliberadamente, a veces el grupo plantea que algo debe desarrollarse más en la escena y yo digo “no, yo necesito que el espectador vuelva”. Generalmente me frustro mucho cuando el espectador dice que ha visto la obra una vez, pero me gusta mucho cuando dice que la ha visto dos veces. A veces obligado, porque dice: “Hay tan poco, que tuve que ir obligado a ver la obra de Matacandelas otra vez”. Es un truco que me ha funcionado muy bien. Eso es un reto que tengo, y por eso, el otro reto es que cuando la obra se restaura—te lo puedo decir ahora—se ve mucho mejor que antes. No me permito nunca que me digan” “Oh, pero no, perdió altura”. Trato siempre de que salga mejor.

Gustavo: *Cuando has hecho una obra en un determinado espacio, la has pensado para ese espacio y tienes que ir a un festival o una escuela, cuando tienes que moverla, ¿tienes exigencias máximas o mínimas?*

Cristóbal: Mínimas. El Matacandelas es un ave rara dentro del campo teatral. Casi siempre donde vamos nos dicen que consideraban que manejar a Matacandelas iba a ser algo muy difícil. Hay cosas mínimas de rigor que uno sabe que no pueden faltar, que podría estar rompiendo el alma de la obra. Siempre desconfío de los directores demasiados rigurosos, de esos de los que te dicen en los festivales: “Uy, pero no había con que cogerlo, se puso histérico, amenazó con cancelar”. Hay que trabajar con las condiciones. Y nos ha tocado a veces trabajar literalmente en la jungla. Siempre hay que tener un plan B. Pero siempre tratando de

no enojarnos, de no ponernos histéricos. Desprendernos del cliché de gente muy tenaz, porque es que hay una separación generalmente entre el director y los actores. Una vez dije: “Deberían de fusilar a todos los directores de teatro del mundo, por falsificadores y por estafadores” (*Risas*.) Porque ponen cara de director, generalmente es un tipo muy tenaz, es la suma de sabiduría, los actores se le arrodillan, es un hombre que sabe resolverlo todo, es un director que generalmente no tiene dudas, es un hombre muy prestigioso, sale en los periódicos, la gente sufre del síndrome de Stendhal cuando lo ve, es un cliché. Su rostro, unas cejas muy bien puestas, una mirada aguda de águila a lo Goethe, las tiene todas con decir las. Nunca el director se da cuenta de que su nombre es como un sol, generalmente tiene una voz recia, habla duro, no hay lugar a la equivocación, eso está allá y tiene que estar allá, y jamás lo pintan como un hombre indeciso, el grupo no lo autoriza a ser indeciso, un hombre que tenga dudas y que se pueda equivocar. Yo ese campo lo tengo muy bien delimitado con el grupo: “Muchachos, recuerden que yo no soy una máquina; soy un ser humano y como tal me pasa de todo. Hay una responsabilidad que yo tengo, pero yo no soy distinto a Uds.” Y con la población le toca a uno no diferenciarse, sino identificarse. Hay gente que hace teatro para diferenciarse del común de los mortales; nosotros hacemos teatro para parecernos más a los mortales. Cuando vamos de gira siempre trabajamos como locos; en el bus nos recordamos que nosotros vamos no a causar problemas sino a solucionar problemas. Porque nosotros somos profesionales. A veces te engañan y te mienten, llegas y no tienes lo que te prometieron y hay que buscar soluciones. En general, la gente no es mala y obra de buena fe, se equivocó, no tomó bien las medidas. A veces uno se da cuenta que está al borde de la crisis o al borde del fracaso, entonces uno reúne su equipo y les dice: “Ésta es una función de teatro, vamos a tratar de que la obra no pierda por esto y esto, y tratar de que el teatro no se constituya en un problema sino en un beneficio”. Eso ideológicamente está claro.

Gustavo: *¿Trabajas con productor? Y si ése es el caso, ¿qué esperas de la producción?*

Cristóbal: Nosotros teníamos aquí a un director ejecutivo, pero ese cargo se abolió porque decidimos ensayar una administración colectiva que nos está funcionando. ¿Por qué? Porque de alguna manera yo me volví como la imagen representativa del grupo, a través de veintiocho años mucha

gente me conoce y me cree, me tiene cariño y obviamente ha resultado muy bien que yo personalmente encare eso. No me considero un artista puro, dedicado filosóficamente a su arte, a su estética, sino que me gusta mucho ocuparme de la producción—y te confieso que lo aprendí mucho de Fanny Mickey, esa mujer me enseñó muchas cosas. Aprendí mucho de los argentinos, que son muy así, venden, administran, hacen taquilla, dirigen, actúan. Los argentinos han sido en eso una escuela para nosotros.

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

Cristóbal: Quince días antes. (*Risas.*) Porque, mira, a nosotros se nos desarmó una obra. Montamos una obra, la obra estaba en un 50%, optamos a una beca—que no la ganamos—quedamos comprometidos en entregar el trabajo en tres meses; entonces quedamos como sobrados de tiempo, nos podemos sentar un día o dos antes y de repente dijimos: “Hagamos un ensayo de todo lo que va”. Y pasamos cuarenta minutos y cuando los pasamos yo me quedé aterrorizado porque, como les dije, nada de lo que había funcionaba. Ese edificio hay que destruirlo todo. Ellos me decían: ¿Pero cómo sabes que no funciona esto?” Y les dije: “No sé por qué, pero no funciona”. Fue un fracaso. Nos tocó volver a empezar y fue más difícil. Como tenemos la sala, nosotros tentativamente ponemos una fecha, pero podemos tardarnos, si es necesario, nos damos un margen de dos meses más.

Gustavo: *¿Qué haces habitualmente el día del estreno?*

Cristóbal: Sí, es un día difícil para todo el mundo, es una expectativa para todos; muy bonito, uno trabaja para eso. La peor función es la segunda. Ya la tercera es una delicia. ¿Cómo inventar una cosa para que no haya una segunda función? Generalmente la segunda es una función de depresión terrible, yo no la quisiera hacer. El día del estreno yo me muevo a todos los niveles, estoy muy nervioso y trato de controlarme y generalmente, casi siempre me toca estar en las luces, y eso me sirve como terapia ocupacional.

Gustavo: *Después del estreno, cuando ya la obra está en temporada, ¿le haces ajustes al verla continuamente?*

Cristóbal: Sí, nuestra consigna es que el personaje jamás se acaba de construir y la puesta en escena jamás se completa.

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

Cristóbal: Generalmente éste es un terreno difícil, porque usualmente son ideas que nos van surgiendo en el trayecto. Nosotros tenemos mucha vida comunitaria entre nosotros, quiero decir que aparte de los ensayos y de las funciones regulares, nosotros nos reunimos, convivimos mucho, alrededor de una mesa, de un vino o aguardiente que nos tomamos, de hablar muchísimo, de compartir almuerzos, y en medio de las conversaciones van surgiendo unas temáticas, unos autores y unas obras, una aproximación que nosotros calculamos que son temas, obras y autores que tienen como lista de espera de siete u ocho años. Lo de Fernando González, es un autor colombiano que estamos ahora montando, parte de su literatura, de su filosofía, algunos frescos literarios que él hace, es un trabajo que lleva unos diez o doce años. En determinado momento decimos: “Pues empecemos con este autor o con este tema”. Eso no tiene una determinación exacta, es algo que está muy en improviso.

Gustavo: *Cuando trabajas con un autor vivo, que vive aquí en Medellín, cerca de tu sala—si es que eso ha ocurrido— ¿te interesa la presencia y participación del dramaturgo durante los ensayos?*

Cristóbal: Sí, me interesaría. El asunto es que solamente me ha ocurrido eso con un autor joven. Cuando se enteró de que nosotros estábamos montando un pequeño sketch suyo, no quiso aproximarse, entró de incógnito a ver la obra y años después tuve la oportunidad de hablar con él; me dijo que le había gustado muchísimo, pero que le daba como una vergüenza entrar porque—en palabras de él—“se había sentido muy mejorado con el montaje”. Hasta ahora, no sé por qué, no tengo ninguna razón exacta, no hemos trabajado con ningún autor de aquí de la ciudad, vivo. Han sido casi siempre autores de otras partes del país, algunos de ellos muertos, muchos autores del siglo XIX. Hemos ido a buscar mucho en ese siglo, por dos razones: una, el siglo XIX es una cantera enorme; ya sabemos que el siglo XX fue el que inventó la técnica y la tecnología y profundizó muchísimo en la ciencia, pero el siglo XIX fue el siglo que inventó al hombre. Nos hemos ido allí, donde hay una cantera enorme, y de allí hemos sacado autores como Maeterlink, Carlo Colodi, Alfred Jarry y todavía hay mucho para excavar. Ahora estamos trabajando con un autor, justamente Fernando González, que es muy próximo a la ciudad de

Medellín, es un autor que murió en 1963. Aquí hay pocos dramaturgos y los pocos que hay también ejercen de directores y montan sus propias obras.

Gustavo: *Cuando empiezas un proyecto, una vez elegido el texto o el autor, ¿qué es lo que dispara tu imaginación? ¿Un tono, una textura, un ritmo, un espacio, una imagen, una palabra?*

Cristóbal: Sí, puede ser a menudo eso. Es algo muy ambiguo que está ahí. Yo diría que en el caso, por ejemplo, de Fernando González, una atmósfera, una época que yo quiero capturar y que ha sido poco mostrada dentro del ámbito, porque es una imagen de una época muy huidiza, que se ha tratado mucho desde el punto de vista folclórico. Hoy justamente hablaba con los actores y les he dicho que dentro de toda la temporada de improvisaciones no hemos podido encontrar la médula representativa o narrativa, cosa que me preocupa mucho. Pero ya encontramos una cosa que es muy efímera, muy huidiza, que es la atmósfera. Este autor, Andrés Caicedo, un autor joven—no sé si tienes conocimiento de él—que murió a los veinticinco años, tiene una pequeña leyenda negra en la sociedad colombiana, es como nuestro pequeño Rimbaud, es un hombre que ya tiene una especie de simbología en literatura, como el Che Guevara, adorado por los jóvenes, vituperado por los viejos, es una leyenda. Yo no tengo intención de destruir la leyenda ni tampoco de representarla, sino que ha habido un gusto, el principio del placer, por su literatura. En primer lugar me propuse, y tuvimos mucho éxito con eso, montar esta novela a ver cómo nos funciona. La gente dice que teatralmente funcionó muy bien, porque el tipo tiene una forma de escribir que sorprende muchísimo. Es el primer autor de literatura urbana en Colombia, tiene una manera muy fresca de escribir, muy desenvuelta, muy determinada, por eso mismo muy libertaria y atractiva y, claro, los jóvenes se movilizan mucho en torno a él. Es una obra que cada vez que se presenta moviliza mucho público y la preocupación primera era eso. Pero en Fernando Pessoa la preocupación era otra. A mí me gusta mucho trabajar con autores y trabajar con grandes ligas.

Gustavo: *Cuando trabajas con autores que no son de nuestra lengua, ¿te preocupa mucho la traducción? ¿Cómo la enfrentas?*

Cristóbal: No. La clarifico. Por ejemplo en *Los ciegos* me preocupaba más el tono que la traducción. No me importaba tanto que un autor dijera ‘el bosque’ y otro dijera ‘la floresta’. Me interesaba que tenía una traducción—yo no manejo el francés—pero a través de algunos seguimientos que hice, ahí como pude arañando como los gatos, lo que me molestaba era el tono en que estaba traducida. Me decía: “este tono no puede ser, porque aquí no hay musicalidad”. Y me supongo, por lo que he leído, que en Maeterlink hay mucha musicalidad que, obviamente, uno sabe que al pasarlo a otro idioma eso se pierde. Logré confrontarla con otras dos traducciones y hacer un trasvase allí y, por lo menos, logré un tono. Ese tono es lo que a mí me preocupa.

Gustavo: *Cuando reúnes a los actores para iniciar los ensayos, ¿les comunicas tus objetivos, o prefieres que los descubran ellos durante el proceso e incluso, no sé si es el caso, es posible que vayas al ensayo sin objetivos?*

Cristóbal: Sí, voy sin objetivos, no tengo ideas. Las ideas me surgen allí. A menudo pasa una tarde entera en que los actores me miran desconsolados y me preguntan qué pasa. Es que estoy confundido, soy un ser muy confundido en la vida, no pretendo reflejarme en una imagen de fortaleza ni en una imagen de seguridad. Les digo: “Uds. me perdonan, yo sé qué un director debe ser un dios, pero no se me ocurre ninguna idea”. Entonces los actores que me conocen, porque manejamos ya un lenguaje, asumen que ya se me ocurrirá alguna idea, ya volveremos a pasar esto y me lo pasan en un rollo sin fin, hasta que yo me siento cansado y decidimos cortar. Nosotros tenemos aquí un tipo de teatro. A mí no me gusta ese tipo de teatro en que el director va con su carpeta preocupado a su casa, se desvela, tiene mucho trabajo, hace muchos diseños. Lo admiro muchísimo, pero eso a mí no me gusta. Al teatro yo no vengo de esa manera. Trato de que una vez que salí de acá, el teatro inconscientemente me asalta—el autor, el tema, la idea, la operación de la escena. Yo busco y leo mucho a través del actor. Las ideas sí me surgen cuando veo al actor. Claro, todo eso lo tuerzo. Por ejemplo, en Jarry yo no sabía para dónde iba. Lo que me interesaba mucho, porque estábamos en una investigación, era el lenguaje de Jarry. A mí me interesaba Ubú, vamos a montar *Ubú*, igual lo podemos poner muy ingeniosamente, el padre Ubush. Y darle al público una hora y media para que haga una metáfora, Ubush, George Bush, un tirano. No, a mí no me interesa hacer Jarry para la figura del

tirano; lo que me interesa es el lenguaje, cómo él trastoca el lenguaje, cómo es un visionario en negativo, cómo juega con las palabras como el niño juega con su carrito, con su muñeco. Era muy niño, muy infantil, estuve estudiando la vida del autor, yo no voy a montar eso. Cómo trasvasamos eso ahora, en una subversión del lenguaje, en un lenguaje divertido, en una fiesta del lenguaje. Está la patafísica, que te permite todo ese juego y entramos a ese estudio de la patafísica. Tampoco me interesaba reivindicar a Jarry, él se reivindica solo, y si la humanidad quiere olvidarlo, es problema de la humanidad y de Jarry y no mío. Simplemente hagamos un juego; gozábamos muchísimo durante el montaje y todo partió de una improvisación. En la improvisación salen todas las bestialidades del actor. Operábamos con una consiga: ¿quién es el más infantil aquí en el grupo? Pensamos en Diego y yo, que somos los más antiguos, y luego una muchacha. Vamos a hacer una trampa. A ella se le van a ocurrir miles de bobadas y tonterías para improvisar. Todo lo que ella diga, háganlo, porque esta es una obra de colegio. Es muy difícil hacer una obra de colegiales. Se le ocurrieron unas cosas increíbles. Muy loca, una mujer que no es tan racional, nos dio la pauta de que este montaje tenía que ser por ahí. Obviamente empezó a funcionar y a medida que sentíamos que se iba abordando el tema, improvisábamos más. Para nosotros sí es sagrado como metodología el bocetar. No la improvisación como tomada desde el punto de vista de despejar, como ocurre en la creación colectiva. La de nosotros es en otro sentido. En nosotros tiene el sentido del boceto del pintor. Me parece mucho más maduro si conoces todo el sistema de bocetos que tiene Picasso para llegar al Guernica, que es mucho más rico incluso que el resultado final. Obviamente que el resultado resume ese proceso, pero no lo abarca. Claro, cuando yo veo esto, que me marca mucho, cuando veo estos bocetos para llegar al Guernica, que los desconocía—sabía que los había hecho pero los desconocía—yo me quedé muy impactado y muy agradecido con esa metodología. Traté de usar esa metodología en grupo, bocetear, pescar en imágenes y palabras. Generalmente yo nunca trabajo con el guión en el mano; a menudo, incluso, cuando se ha estrenado, de pronto un actor me dice: “Esta frase nunca se dijo”. ¿Y dónde estaba eso? En el texto. Como yo nunca lo leo. Para mí tiene mucha mayor riqueza el actor.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Cristóbal: El elenco es estable; yo tengo que ponerlos, no puedo hacer casting.

Gustavo: *La relación que tienes dirigiendo a los actores, ¿es igual o diferente a la que tienes dirigiendo actrices?*

Cristóbal: No, ahí sí me hiciste una pregunta difícil. De todas maneras hay que pensar que Matacandelas es un grupo muy femenino y con unas actrices que ya llevan bastante tiempo con nosotros, que han permanecido mucho tiempo y que son el elemento místico, pasional y disciplinario de este grupo. Manejan mucho el ámbito del grupo; yo me he tenido que volver muy femenino para poder entender y leer el grupo. Pero yo creo que la relación es distinta. Ahora que lo preguntas, me doy cuenta que la relación es distinta. Y obviamente es una relación mucho más estrecha y mucho más amorosa.

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

Cristóbal: La pasión, esto está claro.

Gustavo: *Hay algunas escenas, que yo llamo ‘problemáticas’; son aquellas que se ensayan y ensayan y no salen, en las que el proceso se estanca. ¿Te ha pasado? Y si es así, ¿tienes alguna estrategia cuando encuentras una escena de este tipo?*

Cristóbal: Cuando la encuentro me parece una delicia. Me he demorado ocho días a veces. Afortunadamente, dadas las condiciones y el modo de producción del teatro nuestro, me he encontrado con escenas así. Nuestros procesos son muy lentos. Hay una cosa intuitiva que te dice que dramáticamente está bien. En el oficio del director hay algo muy parecido, y que no se puede diferenciar nunca, del médico. Y es que se trabaja mucho con el concepto de la ignorancia, un concepto de Platón quien decía que la ignorancia no era un vacío, como se creía, sino que era un relleno. El charlatán generalmente se sabe todo. El científico, generalmente, es un ignorante. Si le dices a un charlatán que tienes un dolor de cabeza, el charlatán te dice que te tomes una aspirina, que te laves los pies con ciertas hierbas, el tipo te curó de una. Vas a un médico y éste te dice que no sabe, que pases por laboratorio, que te va a hacer unas radiografías, luego una entrevista de una hora y finalmente te reitera que no sabe. El director tiene que hacer un diagnóstico; es donde yo más temo, el diagnóstico de lo que no está funcionando. Hay algo ahí que se

supone desde el punto de vista subjetivo que no funciona. Déjenme pensar, vuelvan a hacer, a ver qué es. Y de pronto ves que tampoco, que no hay un problema. Uno de los problemas muy grandes que yo he tenido es que el director es un hombre que se esfuerza demasiado y le apunta a un problema que no es el problema de la puesta en escena o, hablemos de una partícula, de una sola escena. Y, claro, el director casi siempre lo que hace es poner sistema. Les echa un discurso a los actores, los pone a estudiar y ya solucionó el problema. Pero uno va más allá. Se busca un problema dramático y a veces, aunque uno mismo haya escrito la escena, uno no se da cuenta del problema. Hay que volver a ver la escena. Uno se da cuenta que aquí el problema es de ritmo, o es de actor o es de luces. Eso es el arte de la dirección, el diagnóstico. Utilizo mucho una metodología; en escena, le digo a los actores: “hay un virus que se nos entró y a ese virus le vamos a poner este nombre y con ese virus es con lo que vamos a pelear”. El escenario es un campo lleno de virus y uno trata de detectarlos. La comparación con el médico es lo que me ha permitido tener esa actitud de mirar y decir “no, tengo que mirar más”. Porque el teatro está muy basado en una relación despótica director-actor. Me gusta mucho observar a los directores cuando están dirigiendo y hay algo allí bastante poderoso que se mueve en esa relación, es una relación bastante corrompida, de un hombre tratando de engrandecerse frente a un núcleo de gente asustada. Un actor asustado no puede trabajar. ¿Cómo ser creadores y trabajar en compañía? Pues con creadores libres, con gente que te tenga respeto, tolerancia.

Gustavo: *¿Con qué metodología de formación actoral te sientes más a gusto o facilita más tu tarea? Por ejemplo, el método de Stanislavski. ¿O no te interesa que tengan alguna metodología?*

Cristóbal: Sí, Stanislavski. Maticandelas ha sido justamente acusado de ser un grupo demasiado stanislavskiano y yo sigo siendo muy de la línea de Stanislavski, muy conservador en los aspectos formales del teatro. Desde ese punto de vista, como te dije, no tengo mucho afán de innovaciones. Ése es un afán que me parece bastante superficial: el de ser un creador innovador. Trabajo mucho con el escenario a la italiana, sigo siendo muy cartesiano de esos de hay un campo en el que Ud. actúa y Ud. lee; luego a Ud. lo toco a través de la imaginación. Yo no necesito libros que me conmuevan y que me asombren a través de manos peludas que

sacan de sus páginas y de sus trucos que planifica el editor. Mi imaginación puede con eso. Obviamente cada obra exige su forma, su continente en el escenario, pero yo ya voy para los cincuenta y cinco años y creo que ya no voy a cambiar nada. Yo tengo que pensar también en el público, en la taquilla, porque yo siempre viví para el teatro, pero ahora quiero vivir del teatro y bien. No veo gran diferencia. El teatro de participación o provocación, cuando se destruye una escultura o un coche, o produzca miedo entre el público, son sentimientos que no quiero crear. ¿Qué tipo de relación quiere establecer con el espectador? Pues he dicho que para mí un espectador ideal sería el que permanece en su silla, observe y se conmueva con lo que se ve y se dice.

Gustavo: *¿Has trabajado con el método de la creación colectiva tal como se lo entiende y practica aquí en Colombia?*

Cristóbal: Hemos cogido algunos elementos que son muy importantes.

Gustavo: *La disciplina, ¿cómo juega en el proceso de trabajo?*

Cristóbal: La disciplina es fundamental. Aquí el grupo es muy exigente en lo disciplinario, somos militares, en el medio se nos llama ‘monjes’, nos mantenemos muy encerrados, la excusa mía es que afuera no hay mucho que ver. Y si hay mucho que ver ya nos lo mostrará la televisión (*Risas*). El teatro sigue siendo la patria de uno; a uno no le han dado más patria que el teatro. La infancia y el teatro van juntas. La infancia, esa etapa de juego, uno la trata de mantener en el teatro, no puerilmente sino infantilmente. Yo utilizaría los versos de Violenta Parra de “Gracias a la vida”, pero diciendo “gracias al teatro, que me ha dado tanto”. Por lo menos me ha permitido decantarme un poco con un mundo muy caótico, que no le reprocho moralmente nada; se hizo una declaratoria casi de todo el grupo de que ésta, la especie humana, es muy bonita pero que se ha venido autodestruyendo y que se autodestruirá. Y, hombre, que lástima, nadie va a llorar eso, porque eso no tiene lágrimas para el hombre. Y solamente tomaremos conciencia de ese misterio una vez que ya haya sido destruido en su mayor parte. Con el teatro se trata de un viaje entretenido donde nosotros apreciamos al ser humano y compartimos con él este arte tan extraño que son unos seres ahí parados haciendo monerías.

Gustavo: *En términos muy generales, y aunque a veces pueda cambiar con cada proyecto, ¿tienes algún tipo de etapas que usualmente cubres, como por ejemplo, trabajo de mesa, luego improvisaciones, etc.?*

Cristóbal: Sí, se empieza con una investigación sobre el tema, sobre el autor o sobre la pieza en concreto. Se lee muchísimo, muchísimas veces, se habla, no hay un análisis vertical de mí hacia ellos, sino un análisis conjunto donde promovemos ideas, llamamos especialistas (en lenguaje, en psicoanálisis, en antropología, en política, en geografía incluso). Tratamos de estudiar al máximo todo lo que rodea a este tema. Ése es como el modelo, un período muy largo. Generalmente la metodología que tenemos es muy puntual, es bocetar a partir de una escena única. No de muchas cosas, sino un segmento y señalar cuáles son los objetivos en esa improvisación. Cuando hicimos Sylvia Plath, lo hicimos a partir de una simple escenita, que era Ted Hugues, con Sylvia Plath en la mesa. Un día de rutina de ellos, que en el cuento es un día clave, un día terrible muy depresivo para ella. Sylvia Plath se dedicó a ir a esos sitios con gente con depresión aguda, tener acceso a guías médicas para ver qué pasaba ahí. No nos interesó en ningún momento el problema de lo que pasaba ahí, sino que nos parecía muy divertido. Sylvia Plath era una chica muy divertida a partir de toda esa problemática que ella se armaba, esa mitomanía, esas contradicciones, me parecían riquísimas. Una mujer que le escribe setecientas cartas a su mamá y le dice que está absolutamente feliz, que Ted es un hombre increíble, es el coloso que yo siempre quise, anoche estuvimos hablando y decidimos tener cincuenta niños, y al otro día agrega que Ted es un hombre admirable, que se lee a todo Shakespeare, que se lo sabe de memoria. Al otro día, en su diario, escribe que ella es una basura, que no funciona, que le provocaba fumar opio, que querría adorar a Hitler, que no tenía fuerza para nada, etc. Por un lado una estrella de Hollywood, una mitómana, y por el otro una basura. Frente a esto pensábamos que era una mujer interesante. Cuando se suicida ya nadie le cree. Por eso nos propusimos mostrar esto. El público disfrutó esto muchísimo, vamos a hacer un musical como de Broadway, por un lado toda superficialidad para que la tragedia aparezca como muy leve. Y nos funcionó, al público le gustó muchísimo, pero quedó ahí. En *Los ciegos* nos interesaban en cambio las sensaciones, aunque no me interesaba mucho la sociología del ciego. Incluso un grupo de ciegos con

el cual estuvimos trabajando, aproximándonos a ese mundo, vino a percibir la obra y, cuando salieron, dijeron: “Chévere lo que logramos percibir, pero nosotros no somos así”. Nosotros ya no andamos así por las calles, ya cruzamos semáforos, nosotros no somos tan inválidos como esos ciegos. Pues claro, ellos son ciegos reales y los otros son ciegos del simbolismo.

Gustavo: *¿En qué momento del proceso entran los llamados técnicos o artistas, el iluminador, el escenógrafo, el vestuarista, el maquillador, el músico?*

Cristóbal: Desde el primer día. Desde el primer boceto. El boceto no es solamente para ver la actuación. Los actores a veces me dicen: “Vos estás poniendo todo el peso de la estructura en nosotros”. Los actores ya han entendido y yo he entendido que al principio llevan todo el peso de la estructura. Además de pedirles que hagan propuestas. A menudo eso viene todo junto. Hay incluso bocetos que uno le dice al actor que no busque más, ya está ahí y el actor ya se te viene con toda la propuesta de luces. Esto no es repentino, sino que el actor se sienta en grupo con tres o cuatro, y se cranea—como dicen—y se acuerda que a las tres de la tarde se va a presentar el boceto de ellos y han puesto una luz aquí, otra allá y allí va surgiendo una propuesta. ¡El actor es una bestia que te hace unas cosas! Porque el actor es un hombre que trabaja un arte que no suple nadie con otro conocimiento humano. Ni la teoría del discurso, ni la filosofía, ni el cine, sino que el actor hace lo que hace porque lo sabe hacer y que él no sabe por qué sabe y por qué lo hace. Por eso yo le tengo mucha y profunda admiración. De repente hace unas cosas y yo voy siguiéndolo como en un afán compulsivo al ver que hace cosas que él no descubre pero que yo puedo descubrir. El actor a veces te resuelve unas cosas que no te las resuelve ningún dramaturgo ni ningún teórico. Y que aparecen en el momento preciso, en el momento de actuar. Ahí se producen unos resultados fabulosos.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿lo haces desde plateas, subes y bajas o te quedas siempre arriba del escenario?*

Cristóbal: No, me da risa esa pregunta. Siempre que trabajo con afán, necesito invariablemente—cosa que nunca tomo pero que en ese momento necesito—una coca-cola, no sé por qué caprichitos. Y generalmente estoy mirando, y hay un momento determinado, no sé cuál,

en que yo subo al escenario y le hago alguna indicación al actor. Y los actores, siempre que hago eso—siempre se me olvida que debo hacer eso, pero nunca me lo exigen—se regocijan y dicen “creíamos que nunca lo íbas a hacer”. A veces salto y le digo: “mira, esto que estás haciendo, hazlo así”. Yo tengo una gran dificultad que a los actores los enseñe y los malenseñe y a veces les digo “esto se hace así” y les muestro. O bien “mire esta posibilidad”. Entonces a veces los actores dicen “muéstreme, muéstreme”. Y a veces subo porque me siento en un momento de energía vital ahí, y los actores dicen “creíamos que no lo íbamos a lograr, por fin se subió, porque cuando Ud. se sube es porque la cosa está marchando”. Me he descubierto eso, de que mientras no suba, la cosa no está marchando.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección?*

Cristóbal: No, nunca.

Gustavo: *¿Te involucras, te interesa involucrarte en la promoción de la obra, en la publicidad?*

Cristóbal: Sí, muchísimo, todo lo que esté alrededor de la obra me interesa.

Gustavo: *La crítica periodística, académica o especializada, ¿te interesa leerla, impacta tus trabajos posteriores?*

Cristóbal: Sí, me interesa. Generalmente la obra se monta para que tenga aceptación; cuando no tiene aceptación y uno ve que ha hecho mal el trabajo, se siente un momento muy deprimente. Uno quiere ser aceptado, uno quiere ser aprobado. Uno quiere atraer, seducir, y para mí es bellissimo, es por un respeto y un cariño por la especie, cuando uno se siente bien con la obra, que la obra propone cosas y que la gente sale bien, porque es un rito—para mí es un rito; sigo en esa línea. Es muy chévere que la gente lo comparta de muy buena manera. Me molesta muchísimo cuando la gente sale indiferente, se aburre o se sale. Trato de que no salga.

Gustavo: *Lo que la crítica plantea, ¿tiene algún impacto en las puestas posteriores?*

Cristóbal: Sí.

Gustavo: *Esta pregunta es muy general, no tiene que ver con Matacandelas, no tiene que ver contigo como director, sino con tu visión del teatro colombiano. ¿Crees que hoy*

en el teatro colombiano, en la selección de repertorio o la formación de elencos, hay discriminación racial, social, política, religiosa, sexual?

Cristóbal: Tengo muy buen aprecio por lo que se ha hecho por la historia del teatro colombiano. Creo que es un teatro atrevido, aguerrido, un teatro que ha arriesgado, que se ha aventurado, que ha hecho pesquisas, que es muy inquieto. Admiro mucho al gremio teatral de este país. En general, a la gente que hace teatro le tengo mucho aprecio. Hay mucho aventurero, mucho advenedizo aquí metido en este campo, mucho holgazán, gente que está regando los campos, pero también hay que reconocer que esta comunidad teatral de América Latina, sobre todo ahora y ahora más que nunca, es muy valiosa, está conformada por hombres y por mujeres de una gran valía, que tienen grandes propuestas para un cambio de mentalidad a nivel político y para un cambio de vida. Generalmente no son oídos, pero me parecen muy valerosos, porque es gente que ha trabajado desde el margen, desde la orilla, sin mucho reconocimiento, dispuestos a trabajar en la sombra e incluso a veces desde la prisión misma. Entonces yo me siento como orgulloso de pertenecer a esta historia, pequeña, marginada, pero muy valiosa desde el punto de vista espiritual y muy valiosa desde el punto de vista creativo.

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

Cristóbal: Esta cuestión de género es un reflejo de todo lo que es la sociedad. Eso está también en la televisión, es decir los campos de decisión siempre están en manos de hombres. Las mujeres tienen otros campos de dominio. Generalmente depende de las clases; hay obreras, campesinas que están sometidas a la ignorancia, a la brutalidad, al *apartheid*. Incluso en los estratos más altos la mujer sigue siendo una sometida y sigue siendo una sociedad machista. En los campos como la televisión o el cine, las decisiones han estado a cargo del hombre. Eso es un reflejo del macrocosmos en el microcosmos.

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

Cristóbal: No. He soñado que algún día ya no tuviera más entrevistas. (Risas.)

Gustavo: *Entonces he sido afortunado de haberte agarrado justo en el momento antes de que tomaras esa decisión propuesta por tu sueño. Muchas gracias, Cristóbal, por*

haberme dado tan generosamente esta entrevista y por haberme abierto las puertas de esta famosa sala del Matacandelas.

ENTREVISTA A JACQUELINE VIDAL

Realizada en la sede del Teatro Experimental de Cali, Cali,

el 27 de enero de 2007 de 17 a 18:30

Nació en Marseille, Francia, 9 de febrero de 1938. Realiza sus estudios primarios y secundarios en Francia. A los diez años, estando en el colegio, empieza a montar obras de teatro. Participación en muchos trabajos de grupos estudiantiles y universitarios. Desde 1959 realiza estudios de literatura española y literatura comparada; también estudia Lingüística e Idioma Español en la Universidad de Rennes, Francia. Entre 1960-1961, participa en talleres y encuentros de teatro en París junto con Enrique Buenaventura. Desde 1962 ingresa al movimiento teatral colombiano participando en la dirección y puesta en escena, la actuación y la música en muchísimos montajes del Teatro Experimental de Cali. Ha realizado traducciones del francés al español y del español al francés de varias obras teatrales. Ha publicado *Notas sobre el Método de Creación Colectiva* en compañía de Enrique Buenaventura.

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

Jacqueline: La primera obra de teatro que yo monté fue cuando yo tenía diez años, en el colegio, como empezamos casi todos los que de verdad llegamos a ser teatreros. Mi formación es autodidacta, de hacer teatro.

Gustavo: *¿Ud. se acuerda de aquella primera dirección o de su primera dirección profesional? ¿Cuáles fueron sus objetivos en aquel momento?*

Jacqueline: Yo fui descremada por el teatro desde pequeña; primero por la imaginación de lo que debe ser el teatro, porque yo no había visto teatro cuando empecé. Pero después mi abuela me llevó a París y vi una obra de Víctor Hugo en la Comédie Française; estaba muy joven todavía, creo que debía tener como catorce años y quedé todavía más enamorada de ese mundo, de que pueda existir un mundo que no es como la vida cotidiana. La vida cotidiana es un caos y uno siempre siente que todo el mundo está como empujado, como jalado, mientras que el teatro es un espacio donde la relación entre los seres humanos se vuelve materia de placer y de inteligencia.

Gustavo: *¿Cómo definiría, después de su trayectoria con el TEC, con el maestro Buenaventura, el rol del director? ¿Qué es para Ud. dirigir hoy?*

Jacqueline: Nosotros aquí inventamos una forma de hacer teatro que llamamos “creación colectiva”; es una forma muy de nosotros y parte de un pensamiento donde el teatro se engendra en el escenario. Buenaventura, desde los años 50, siendo él poeta, plantea que un texto literario teatral no engendra teatro, sino que el teatro engendra la literatura teatral. Hemos podido, a lo largo de todos esos años, construir una obra donde justamente el texto se va escribiendo junto con la creación del elenco, de un pensamiento y sobre todo de unas técnicas para que el actor sea el creador, para que el actor pueda improvisar. La improvisación para nosotros es un camino muy explorado dentro de ese pensamiento de Buenaventura, de una reflexión muy profunda sobre qué es el lenguaje artístico. Y por eso nosotros hacemos lo que llamamos “improvisación por analogía”, es decir que lo fundamental de la forma teatral nace de un proceso artístico, de un proceso de la imaginación, de la correspondencia, de las figuras poéticas, de la metáfora. Hay un texto de Buenaventura sobre la diferencia entre una puesta en escena metafórica y una metonímica, es decir basada sobre todo en estudios psicológicos, sociológicos, históricos, buscando cuáles son los antecedentes de los personajes, el lugar y el tiempo de los acontecimientos del referente, una ilustración de conceptos. Nosotros cuando hacemos una obra estudiamos todo lo que tiene que ver con el tema en todos esos campos de lo histórico, la literatura, la pintura, las artes, la música, todo lo que tiene que ver con el tema, pero lo fundamental para nosotros es la creación, ese proceso donde surgen las figuras poéticas teatrales. El rol del director es muy delicado y una operación que parece como mágica, uno puede condensar; uno puede plantear una improvisación que condense toda la exploración que han ido haciendo los actores, tanto a nivel de la totalidad como de cada núcleo, de cada momento.

Gustavo: *¿Hay algún género con el que Ud. como directora siente más afinidad, por ejemplo, el drama, la tragedia, el sainete, etc.?*

Jacqueline: Para mí, después de haber visto, como le digo, obras clásicas, lo que de verdad me llevó a decidir que el teatro era el medio de expresión que yo más deseaba, fue cuando vi una obra de Bertolt Brecht. Vi *El círculo de tiza caucásico*, tenía diecisiete años, en una puesta en escena excelente de un director, de un grupo de Estrasburgo, que vino a Poitiers, la ciudad donde yo vivía. Allí entendí que el teatro, además de ser un

mundo fantástico y maravilloso donde se juntaban todas las artes (la literatura, la música, la pintura, la danza, la arquitectura), además de eso, hablaba del presente, hablaba de mí y del tiempo en que yo vivía.

Gustavo: *¿Ud. ha escrito teatro?*

Jacqueline: He trabajado mucho sobre textos a veces no teatrales; he hecho traducciones de obras. Nosotros partimos de muchos textos; pueden ser documentos, poemas, cuentos, pero yo pensé siempre que, a pesar de que la creación colectiva exige de cada uno un compromiso con toda la obra, cada uno tiene su terreno: uno es el del escritor, el poeta. Y siempre hemos trabajado juntos con Buenaventura. A veces la obras las había escrito antes, a veces las obras las iba trabajando y las iba transformando en el camino. Pienso que la palabra en el escenario debe ser poesía sonora. Nosotros hacemos una obra y la podemos presentar durante diez o quince años y muchas veces durante todo el año; entonces un actor que tiene que repetir un texto tantas veces, si ese texto, cada vez que lo dice, no es un descubrimiento y una forma de también él admirar esa palabra del poeta, se puede volver muy aburridor. He participado mucho también como actriz en la creación de la obra a nivel de la totalidad, y de cada momento, pero en la escritura no tanto, sobre todo porque mi idioma materno no es el español. Estudié el español desde muy joven, lo aprendí y siempre me ha gustado mucho, lo he leído mucho desde antes de conocer a Buenaventura. Cuando escribo, lo hago en francés.

Gustavo: *Durante el proceso de ensayo, ¿hay un perfil del espectador que Ud. tiene en cuenta al momento de la toma de decisiones sobre la puesta? Quiero decir, una imagen del espectador que la orienta de alguna manera.*

Jacqueline: En el proceso, todo el tiempo nos convertimos en espectador, porque cuando improvisamos siempre hay un equipo que hace la lectura. Y la lectura es importante porque descubre muchas cosas sobre la imagen y su sentido en relación con el espectador.

Gustavo: *Cuando comienzan a trabajar en un espectáculo, ¿piensan en un tipo de espacio a la italiana o puede haber otro tipo de experimentación con el espacio y la distribución de los espectadores?*

Jacqueline: A veces nosotros hacemos improvisaciones aquí en el patio. A veces usamos otros espacios, pero de todas maneras las obras del TEC

tienen un espacio interno. Cualquiera que sea el espacio teatral construido, de todas maneras la obra siempre tiene uno o dos espacios más, de tal forma que el espacio de la obra es el espacio creado por lo que hacen los actores, por la acción teatral.

Gustavo: *De modo que cuando llevan una obra a un festival o la mueven a otra sala, la obra mantiene su autonomía espacial.*

Jacqueline: Sí, siempre tratando de integrar el espacio físico en el cual nos toca presentarnos. Pero muchas veces, muchas obras de nosotros se pueden presentar en parques; muchas obras las hemos presentado en las iglesias, sea afuera o adentro. No todas. Algunas obras necesitan el teatro, porque requieren toda la tramoya. Y la sala de nosotros, el espacio escénico tiene unas proporciones que hace que nuestras obras pidan que nos presentemos en salas de teatro grandes. Esta sala del TEC para nosotros es una sala experimental para un público experimental, reducido, para que después de los primeros estrenos la obra salga a presentarse a muchas partes, no solamente en Colombia sino en el mundo.

Gustavo: *¿Uds. trabajan con fechas fijas de estrenos? Cuando comienzan un proyecto, ¿se plantean una fecha?*

Jacqueline: No, siempre hemos peleado para que la creación no obedezca a otros imperativos que los del proceso mismo. Hay obras que las podemos montar en tres meses y otras que demoran un año o más.

Gustavo: *¿Se trabaja con productor? ¿O el mismo TEC autogestiona la producción?*

Jacqueline: Sí, nosotros no tenemos productor.

Gustavo: *Cuando comienza un proyecto de puesta—supongo que ya hay alguna idea de los textos o de los temas que se quieren explorar—¿hay algún momento disparador en el que juega una imagen o un ritmo, un tono o una textura?*

Jacqueline: Siempre tenemos varios proyectos. Muchas veces tenemos proyectos a cuatro o cinco años adelante y uno monta la obra cuando alguien dice “yo quiero montar esta obra”. Ya montar una obra es una propuesta del director. Cuando una persona ha escogido un texto, ha explorado un tema y ya tiene una visión imaginaria de la totalidad de la obra, se empieza a trabajar. En cualquier momento puede surgir la poesía teatral durante las improvisaciones o en cualquier etapa del proceso.

Gustavo: *¿Cómo seleccionan el elenco? Supongo que deben tener aquí muchos actores, pero ¿cómo finalmente hacen el reparto o cómo seleccionan a aquellos que van a formar parte de tal proyecto?*

Jacqueline: No, somos un grupo estable y la gente que quiere ingresar al TEC tiene un año de preparación, de formación, en el cual participa de todas las actividades del TEC porque, además de estar siempre creando una obra nueva, tenemos el repertorio. Estamos presentando permanentemente obras; en este momento tenemos cinco obras en repertorio. Entonces los actores que pertenecen al elenco, son los que trabajan en las obras. Y hay gente que se va formando, porque piden ingreso, además de los talleres de formación que tenemos los sábados, es gente que viene aquí porque le interesa conocer la forma de trabajar del TEC, tenemos la posibilidad de lo que llamamos el *stage*. La gente puede entrar y tiene derecho a participar a todas las actividades, sin compromiso. Ya cuando se van comprometiendo en cualquier actividad, porque el teatro necesita de todos los oficios, entonces a medida que se van integrando, cuando se va un actor, lo reemplazan en el repertorio. Pero nosotros no hacemos casting ni nada de eso. A veces sí hay obras que no necesitan todo el elenco, pero se va investigando con todo el mundo y luego quedan los actores que más se han comprometido con esta obra, pero eso surge del proceso mismo.

Gustavo: *¿Hay alguna cualidad que los actores tienen que tener sin la cual Ud. no podría trabajar con ellos?*

Jacqueline: Para mí tienen que poseer dos cosas aparentemente incompatibles. Por un lado, la valentía y la impetuosidad y, por otro lado, la distanciamiento, el estudio, la concentración, el compromiso con el tema, con la obra, estudiar, investigar. Naturalmente desarrollar sus medios de expresión personal, la voz, el cuerpo. Nosotros tenemos talleres permanentes de formación con la misma gente; siempre empezamos con formación: trabajo físico, trabajo vocal.

Gustavo: *Ud. como directora, ¿trabaja con la misma afinidad con los actores que con las actrices?*

Jacqueline: Sí, claro. La misma afinidad o la misma polémica. Pues evidentemente no es igual, pero no es igual para nadie; la gente que hace teatro tiene una personalidad muy desarrollada, muy trabajada, entonces

cada uno es diferente. Yo no le huyo a la polémica, para nada. Al contrario, me gustan los actores que pelean por lo que están trabajando, por lo que les interesa.

Gustavo: *Muchos directores se han enfrentado a lo que he denominado “escenas problemáticas”, es decir, aquellas escenas que durante los ensayos, aunque las abordan desde distintas perspectivas, de pronto parecen estancarse y el proceso no avanza. No sé si ha Ud. le ha pasado esto y, si lo han tenido, me gustaría conocer qué estrategias usan para enfrentar ese momento de estancamiento de la creatividad.*

Jacqueline: Yo soy bastante obsesiva, pero intento pelear contra eso. De tal forma que cuando hay una escena que yo veo que no hay por dónde abordarla, que no puedo, entonces la dejo allí y espero. A veces llego al final, ya he montado todas las escenas, y la otra está todavía allí, rezagada. Por eso le decía que el director tiene que esperar ese momento propiamente artístico. Es un momento que a mí se me presenta cuando estoy debajo de la ducha (*Risas*.) De pronto me sale una imagen que me permite justamente abarcar todo lo que se ha planteado, las dudas, todo lo que se ha ido investigando y, al mismo tiempo, condensar dentro de lo que es la obra misma, dentro de la organicidad, de lo que hace que la obra se vuelva algo orgánico. Porque ése es el método de nosotros: todo el tiempo se trabaja en la totalidad y en cada momentico, cada conflicto pequeño; es el momento en que las contradicciones internas aparecen. Es algo que Buenaventura ha expresado muy bien. Hay un texto de él donde dice que “nosotros no ponemos a los personajes en el corral de los problemas humanos, de los problemas eternos, sino que ponemos los problemas eternos adentro del personaje”.

Gustavo: *¿Hay algún método de formación actoral que facilite su trabajo como directora? Por ejemplo, actores que ya vengan formados en el método Stanislavski.*

Jacqueline: Sí, tenemos unas herramientas muy sofisticadas; ejercicios que hemos ido inventando, propios para poner al actor en esa situación de tener que inventar realmente qué acción, cuál es la acción del texto, cuál es la acción de los objetos, de hacer que todo se vuelva necesario. Tenemos un ejercicio que es un poco endemoniado, pero que le abre a la gente ese mundo distinto de teatro y creación; es el de la silla. Es una cosa completamente loca que inventó Buenaventura. Hay un asiento en el escenario, el actor debe decir un texto “yo me siento en esa silla”. Pero

tiene que hacer una acción, un personaje, una situación inventada de tal forma que el texto se vuelva *necesario* y que no haya un pleonasma entre la acción y el texto. Y tenemos así muchos ejercicios que están justamente encaminados a eso, a que el actor no haga la ilustración ni el pleonasma, ni con el texto, ni con el objeto, sino ver en qué convierte al público, en qué convierte el texto, en qué convierte el objeto, en qué se convierte a sí mismo y en qué convierte el espacio.

Gustavo: *En América Latina a veces se habla de que tenemos un teatro pobre, no en el sentido de Grotowski, sino financieramente pobre, es decir, que se trabaja con muy pocos elementos o con lo que se tiene. ¿Eso es para Ud—o en general para el TEC—una fatalidad, una determinación, un desafío, una estética?*

Jacqueline: Vivimos eso a pesar de que tenemos la sala y aparentemente que tenemos todo lo que se necesita. Pero Buenaventura toda su vida sufrió mucho de esa precariedad, del hecho de que en cualquier momento económicamente nos vamos a hundir. Sin embargo, nunca hemos hecho eso de contentarnos con lo que tenemos. Como sea conseguimos los materiales, hacemos mucho las cosas aquí; aquí construimos todo. Buenaventura era además de poeta, pintor, hacía las máscaras, dibujaba los vestuarios después de la improvisación, partiendo de las improvisaciones. Siempre conseguimos no materiales ricos, pero materiales necesarios para la obra. Y naturalmente en el teatro todo se vuelve ropa de trabajo. Tienen que ser cosas fuertes, cosas que aguanten el trajín del escenario. No sé si Ud. ha visto el módulo de *El lunar en la frente* y muchas obras, son cosas que aunque hechas en forma artesanal, tienen toda la belleza requerida. Nosotros nunca hemos ahorrado en lo artístico.

Gustavo: *En las preceptivas teatrales yo he coleccionado una serie de palabras. Se dice que el teatro es para entretener, divertir, para adoctrinar, iluminar, deleitar, para reflexionar, y así siguen. ¿Cómo definiría el teatro desde su perspectiva? ¿Para qué hace Ud. teatro?*

Jacqueline: Una vez yo monté una obra de teatro a partir de un texto escrito por unas escritoras portuguesas, *Las nuevas cartas portuguesas*, en base a las cartas de la monja portuguesa de Rilke. Es un texto que no está escrito para teatro, pero yo no le cambié ni una palabra. Y se volvió el texto de una obra teatral. Una noche una señora, toda muy bien vestida, vino a ver la obra. Siempre hacemos un debate después de la obra y esta

señora dijo: “¿Cómo hacen Uds. Porque no me había dado cuenta, no había entendido lo que yo vivía y ahora, con esta obra, yo entiendo lo que estoy viviendo”. Creo que es así. Hay una frase de Paul Claudel, que dice “el hombre se aburre y la ignorancia se le pega desde que nace”, entonces va y se sienta en la oscuridad, con las dos manos en las rodillas, para mirar con los ojos y oír con los oídos lo que en la vida real no ve ni oye sino con la mente.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina en el proceso de trabajo?*

Jacqueline: Eso es definitivo, pero creo que la disciplina nace del interés; en la medida en que, de verdad, las actividades que realizamos son apasionantes, tanto la preparación física como en el estudio, como en la preparación de los ensayos, en todo, cuando uno ve que la disciplina falla es porque hay que buscar una manera más inteligente, más agradable, más dinámica de plantear las actividades. Pero es definitivo. Buenaventura hablaba de la mística y todos los actores que se han formado con él hablan de mística. Pero también hacemos muchos ejercicios que nos llevan a cierto estado de la concentración. La concentración en el teatro es algo muy delicado, porque al mismo tiempo hay que estar abierto, atento a lo que pasa, y también mantener el eje de continuidad del discurso teatral.

Gustavo: *Ud. me dijo que el maestro Buenaventura iba haciendo diseños de vestuario a partir de las improvisaciones. ¿Cuándo van entrando los otros artistas—escenógrafos, iluminadores, músicos, maquilladores—en el proceso de ensayo? ¿Están desde el comienzo o se incorporan más tarde? ¿Es un trabajo también del grupo, lo hacen los actores, o se trae de afuera gente especializada?*

Jacqueline: Siempre trabajamos con pintores, músicos, artesanos. Para realizar el vestuario, las máscaras o la escenografía, también trabajamos con especialistas. Y ojalá la gente que trabaja en la parte de diseño de escenografía, vestuario, música, ojalá empiece desde el principio, desde las improvisaciones. Hablamos de que hacemos tres vueltas. En la primera etapa las improvisaciones por analogía; segundo, la etapa de improvisaciones de acercamiento al tema, al texto y de último la construcción de la partitura definitiva de la obra.

Gustavo: *Cuando Ud. dirige, ¿le gusta mantenerse fuera del escenario, prefiere estar sobre el escenario, o subir y bajar?*

Jacqueline: Yo trabajo en las obras, yo actúo en muchas obras. Hay un momento en que para los actores es mejor que uno esté afuera. A veces actúo, pero después del estreno, porque se fue un actor o alguna otra razón. Pero en la última etapa, cuando ya se va construyendo cada gesto, cada momento, cada relación, yo sí me meto. Entro allá, no tanto para mostrarle al actor lo que debe hacer, sino para explorar otras formas de ahondar en la relación con el otro actor.

Gustavo: *¿Trabaja con asistente de dirección?*

Jacqueline: Durante mucho tiempo en el TEC, trabajé como asistente de dirección de muchos directores. Aquí había varios directores. Eso era cuando éramos un grupo más grande. Últimamente es un poco difícil, porque somos menos actores y las obras de Buenaventura siempre son con mucha gente en el escenario, pero siempre hay alguno que asume el rol de asistente, aunque le toque a veces actuar. Tengo un equipo de gente que trabaja conmigo en la parte técnica. Hay un equipo de dramaturgia; nos reunimos, analizamos lo que ha pasado. Son los mismos actores, además de los técnicos, porque los actores también participan en toda la técnica de luces, montar la escenografía y todo ese cuento. El mismo método obliga a que cada uno en un momento determinado se vuelva director; justamente en todo este proceso de plantear improvisaciones, de realizarlas, de analizar, en cualquier momento, cualquier actor, asume ese rol también.

Gustavo: *La promoción del espectáculo, ¿a Ud. le interesa mucho, se involucra o no le interesa?*

Jacqueline: Obligatoriamente me tengo que involucrar. Trabajo en elaborar los programas, escribir gacetillas. Eso lo hacemos colectivamente. Buenaventura hacía mucho ese trabajo. Buenaventura iba mucho a los colegios y universidades, hacía conferencias, lo invitaban mucho a los coloquios internacionales. Enrique también escribía las gacetillas. Es algo que a veces se vuelve demasiado pesado. Siempre intento que haya mucho más dinámica por parte del elenco y hemos intentado vincular gente que conoce esa tarea y que la puede hacer bien, pero económicamente no tenemos los recursos necesarios. Sin embargo sigo bregando y pienso que con la creación del Centro de pronto vamos a lograr que haya gente,

intelectuales e investigadores que se vinculen y que le den a esa parte más continuidad y más calidad.

Gustavo: *En el cuestionario tengo una pregunta referida a la crítica. Les pregunto a los directores cómo impacta en su trabajo, en sus puestas posteriores, la crítica periodística o académica. Esta pregunta toma aquí en el TEC una dimensión crucial, porque después de todo lo que se ha escrito y publicado sobre el TEC y Buenaventura, académicas o no, en tantos foros, con todo lo que se ha dicho—porque creo que Uds. han sido los más leídos—¿cómo ha impactado todo eso en el trabajo de Uds.? ¿Lo escuchan, les interesa, los advierte de ciertas cosas para puestas posteriores?*

Jacqueline: Siempre es muy interesante, pero hay un escritor, un hombre de teatro japonés del siglo XIV, Zeami, y el hombre dice que a un joven que entra en la vía de nosotros, del teatro, nadie debe decirle si lo que él hace está bien o mal, porque si va a ser artista, el único que sabe es él.

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

Jacqueline: Quisiera volverme un poco sobre la crítica. Lo que dije no quiere negar la importancia de los críticos. Los críticos a veces son más interesantes cuando hablan mal, cuando lo desafían a uno y además para la relación con el público son muy importantes. Ojalá hubiera más gente que escriba sobre teatro, que estudie, que incentive a la gente a tener una actitud crítica. Nosotros exigimos del público que tenga una actitud crítica. Buenaventura dice que la relación con el público debe ser polémica. Ahora lo de las mujeres. Mira, yo creo que eso es más bien cuestión de la Historia. He visto en muchas partes, cuando hay una familia y colegios y amigos, las mujeres hacen teatro y montan obras de teatro y juegan con el teatro; quizá es la Historia la que solamente conserva la historia de los hombres. Todavía no ha cambiado suficientemente, porque a las mujeres nunca les han quitado realmente su poder, pero sí les han quitado su Historia.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que a Ud. como directora, o incluso al maestro Buenaventura como director, le hubiera gustado que le hicieran y nunca les hicieron?*

Jacqueline: Las preguntas más interesantes son las que no se puede contestar. Esas preguntas que uno se hace, pero como yo le dije desde el principio, lo veo como algo que no puede uno explicar, ese momento en que realmente uno puede pasar a la acción de montar una obra. Creo que es lo mismo para cualquier arte, el momento en que para el escritor las

palabras llegan, para el pintor la pintura le dice dónde quiere ir y para los actores, los personajes van encontrando su tiempo, su espacio, sus acciones y se va formando la obra. Ese es el misterio. Porque cualquier persona de teatro sabe que la mente trabaja en los momentos más extraños, hasta cuando está dormido. Uno tiene muchas ideas y muchas visiones, pero en el momento en que eso se vuelve posible, se vuelve vida del escenario alimentada por todo un montón de trabajo que uno ha hecho antes, pero que, de pronto, aparece como si siempre hubiera estado ahí. A veces hay gente que le dice a uno: “¿Y por qué no hiciste eso desde el principio?” (*Risas.*)

Gustavo: *Maestra, muchísimas gracias por su generosidad, por haberme recibido aquí en el TEC, dejarme, de alguna manera, disfrutar de su conversación y de la mística de este lugar.*

ENTREVISTA A LUCY BOLAÑOS

Realizada en la Sala La Máscara, Cali, el 27 de enero de 2007, de 12 a 13:30

Actriz, directora artística, gestora, pedagoga teatral, pionera del teatro de género en Colombia. En 1972 co-funda el Teatro La Máscara de Cali; ha permanecido al frente del colectivo del Teatro La Máscara como actriz desde sus inicios y como directora desde el año 1984. En el año 1985 orienta el rumbo de su investigación y producción teatral al universo femenino. Desde entonces ha producido muchas piezas teatrales de creación colectiva con perspectiva de género, abriéndole paso al Teatro de Género en Colombia, lo que dinamiza un nuevo espacio cultural y un proceso de formación de público con respecto a esta perspectiva. Frente al colectivo de mujeres del Teatro La Máscara, Lucy Bolaños lidera un riguroso proceso de investigación dramaturgico y de creación, desde la mirada femenina, generando importantes aportes al Nuevo Teatro Colombiano tanto en lo ético como en lo estético. Lidera también diversos proyectos de formación teatral con jóvenes y mujeres de sectores marginalizados, produciendo múltiples creaciones colectivas basadas en las vivencias y problemática de estas poblaciones, aportando así a la sensibilización de sus valores y derechos. Ha participado en gran número de festivales nacionales e internacionales, y ha participado también la organización de algunos de ellos, tal como el proceso de organización del “Magdalena Pacífica” primer Festival Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres en Colombia (2002) (como miembro del Magdalena Project Red Internacional. De Teatro Contemporáneo de Mujeres). En 1998 el Ministerio de Cultura le otorga a Lucy Bolaños “La Gran Orden Ministerio de Cultura” por considerar su aporte como “una de las propuestas más originales del teatro nacional de fines del siglo XX”.

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

Lucy: El teatro es un oficio que se aprende en la teoría y en la práctica. Yo vengo de una formación desde la Corporación Colombiana de Teatro y del Teatro Experimental de Cali (TEC), en el método de la creación colectiva. Allí me formé como actriz, en una formación integral: un actor que piensa, que lee, que a veces también escribe. La vida me ha ido dando todas estas herramientas y arriesgando, arriesgando a dirigir y a mostrar al público con mucho miedo.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y qué objetivos te planteaste—si los recuerdas—en aquel entonces?*

Lucy: Mi primer montaje fue en 1983 con el poema de la Infanticida María Farrar de Bertolt Brecht, para conmemorar el día internacional de la mujer, fue un trabajo corto para un público de educadores. Ya un montaje de una obra de creación colectiva lo realizo con jóvenes desplazados de la zona pacífica con la obra *El Baile del Bororó* que se hizo a partir de las vivencias de estos jóvenes a través de improvisaciones, se aprovechó el talento de cada una de estas personas afrodescendientes, aprovechando sus tradiciones culturales como: la danza, el canto y talento de cada uno de ellos. Este montaje hizo parte del proyecto “Construcción de un entorno Cultural para jóvenes de Aguablanca” apoyado por la ONG Italiana PETREV. Sí, quiero aclarar algo antes. El grupo nuestro se forma en el seno del TEC; hemos trabajado con muchos directores y directoras invitados. No puedo decir que soy la directora escénica de todas las obras de La Máscara. Varios actores, actrices, directoras del TEC, Jacqueline Vidal en concreto y Enrique Buenaventura también dirigieron unos trabajos de La Máscara. Después hemos invitado a otras personas. En este ir y venir me he ido formando, con tantos directores—como Rubén Di Pietro—que han pasado por acá y arriesgando mis trabajos ya con la comunidad, en los talleres. Y cada vez que se van los directores—porque vienen, hacen unas obras y se van—casi siempre me tocan los remontajes, volver a hacer la puesta para las temporadas. Ahí es donde me he formado, en esa dirección. Mi primer trabajo en La Máscara, que yo me atrevo a dirigir, es a partir de un poema de Brecht, que se llama “De la infanticida María Farrar”; para conmemorar el Día de las Mujeres, me han pedido hacer algo y yo decidí poner en escena ese poema, una puesta pequeña. Después la retoma el grupo y hacemos otra puesta en escena ya más colectiva, y desde allí he seguido haciendo muchos trabajos con la comunidad. Ahorita acabo de hacer un trabajo de dirección en La Máscara, que se llama *La caballera*, asumiendo sola ya totalmente la dirección y el riesgo. He hecho muchas otras direcciones pero sobre todo con sectores populares, he trabajado varios textos de Enrique Buenaventura, he trabajado a partir del mismo método de la creación colectiva, a partir de las improvisaciones, de la inventiva, de la experimentación de la puesta en escena.

Gustavo: *Con toda esta experiencia, ¿cómo definirías hoy el rol del director? ¿Qué es dirigir para ti hoy?*

Lucy: Dirigir es como gestar y parir, es algo que se va construyendo poco a poco desde un tema, desde la teoría y la práctica, desde los personajes, los acontecimientos, desde la misma improvisaciones realizadas por actores y actrices; como directora hay que estar atenta a estas propuestas, para elaborar la estructura de montaje el encadenamiento de los acontecimientos utilizando los diferentes lenguajes, el verbal, el no verbal, hasta llegar el ensayo general donde se confronta con el público.

Gustavo: *Por los comentarios del público o algunas críticas, ¿hay algo que ya se conoce como un rasgo o estilo de Lucy Bolaños?*

Lucy: Hacer teatro desde una perspectiva de género ya es una diferencia, es tomar partido desde las voces de la mujeres para hablar y recrear en escena de lo que no se habla, por ejemplo, en una sociedad patriarcal que nos ha tocado vivir y sufrir a las mujeres.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál ha sido tu mejor puesta? No en cuanto a éxito de público, sino a aquella que te presentó muchos problemas, muchos obstáculos y desafíos y al final te sentiste satisfecha de haberlos sobrepasado, orgullosa de haberlos resuelto, de haber llegado a buen puerto.*

Lucy: Creo que un primer trabajo que hice con los jóvenes, Charco Azul, que es un barrio marginalizado, que queda en el distrito Agua Blanca, es como una ciudad marginal dentro de la ciudad, que se ha formado de gente de diferentes zonas de acá del Pacífico, por desplazamiento forzoso o por desplazamiento por de la misma naturaleza. Fue mi primer trabajo, que eran diez meses, cada ocho días cuatro horas, y eran unos jóvenes entre hombres y mujeres, que me tocaba llegar a recogerlos, porque unos estaban jugando, los otros allá, las niñas haciéndose las trenzas. Son personas que vienen del Choco. Y yo estaba haciendo un proyecto a diez meses con una organización y no era fácil tenerlos a ellos ahí. Entonces para concretar esa estructura de tantas improvisaciones que llevábamos, que ellos habían jugado, habíamos hecho textos, habíamos involucrado el rap, la canción, las danzas con coreografía del rap y la historia que era contar como nace ese barrio. Charco azul era una laguna que había en Cali, donde iban hace muchos años los hombres a nadar allá, era el campo. Ahora es un barrio marginal y ese charco ya no era azul. Hay incluso un video que se llama justamente *Un charco no tan azul*. No sabía cómo hacer para que se involucraran con todo esto, con tantos materiales,

no los podía encajar y experimentar y decirles “aquí está la estructura”. Entonces los invité a pasar dos días aquí en el teatro La Máscara, a dormir, a convivir, con comida, ver películas, ensayar. Y fue la manera como pude crear esa estructura de montaje y fue un trabajo que para mí fue difícil concretarlo, pero cuando ya lo pude ver, vestirlo, ponerle la música y pude presentarlo, fue maravilloso.

Gustavo: *¿Cómo se llamaba el espectáculo?*

Lucy: Se llamaba *El baile del Bororó*, como el ruido, la bulla, la algarabía, como somos los colombianos.

Gustavo: *En la misma línea, ¿cuál fue tu peor puesta? Es decir, independientemente del éxito o fracaso de público, aquella que te presentó inconvenientes y que no te dejó satisfecha, como que pudiste llegar a resolver todo.*

Lucy: Pienso que ha sido también este primer experimento también con La Máscara a partir del tema de los cabellos de las mujeres. De este primer montaje, nos quedó la escritura del texto por Pilar Restrepo, porque ya llevamos una tercera versión, en la que está más depurado el trabajo. La primera fue muy complicada, porque había gente sin experiencia y otra gente con experiencia; por un lado, eso creó unas dificultades y, por otro, partiendo de los textos de mitos y leyendas de la Medusa, de María Magdalena. La puesta fue a partir de improvisaciones, del método de creación colectiva y había una presión ya que teníamos que cumplir con una beca, y eso es lo peor que uno puede hacer, el comprometerse a crear con una fecha límite y teníamos que sacar el trabajo como fuera. Sentí que para mí eso fue bien duro, doloroso, muy difícil, el pánico de confrontarlo con el público. Hay que entender que eso se llama creación, que no es como hacer el pan y venderlo, uno se podría demorar no sé cuantos años haciendo una obra de arte. Voy aquí en mi tercera versión de *La caballera*, donde empezamos seis y ahora es con solo tres actrices en el escenario, muy depurada.

Gustavo: *¿Cuál es el género que más te interesa, con el que tienes más afinidad? ¿Tragedia, drama, comedia, sainete, melodrama?*

Lucy: Soy muy dramática como actriz, pero también sé que cuando entro a jugar en la improvisación tengo una parte muy cómica. Tengo una tendencia a lo dramático, a lo trágico.

Gustavo: *¿Qué arte o artes han influenciado más tu trabajo como directora? ¿La música, la pintura, la danza, la arquitectura?*

Lucy: Mucho la danza, porque lo hago desde niña, desde joven. La pintura me encanta y también ver mucho cine.

Gustavo: *¿Cuáles son los directores, a nivel nacional e internacional, que más han impactado tu trabajo, no digo influenciado, sino abiertos espacios imaginarios?*

Lucy: De puestas en escenas que yo haya visto, me gusta mucho el trabajo del Odín, de Eugenio Barba. También la danza de Wilson Pico que me dice algo. El trabajo que hace La Candelaria también, es un trabajo muy recursivo con muy buenos actores y actrices.

Gustavo: *¿Hay alguna obra o un texto que siempre te ha interesado dirigir y que por diversas circunstancias nunca pudiste?*

Lucy: Aquí tienes esa libertad de hacer una obra a partir del tema que uno quiera. Ahora no se me ocurre cuál obra podría ser, que tuviera ganas de montar.

Gustavo: *¿Escribes teatro o por lo menos los textos de estas creaciones colectivas?*

Lucy: Hay una persona del grupo que es la dramaturga Pilar Restrepo. Lo que sí hago es la partitura de las acciones, la estructura del montaje.

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

Lucy: Sí, me ha pasado con *La caballera*. Y también cuando he asumido los remotajes del grupo.

Gustavo: *¿Es muy difícil dirigir y actuar?*

Lucy: Sí. Es mejor estar afuera o estar adentro, porque es un_doble trabajo; afuera uno tiene la posibilidad de estar viendo la totalidad del montaje.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión?*

Lucy: No.

Gustavo: *¿Te interesaría? ¿Televisión o cine?*

Lucy: Sí, claro, que me interesa, mucho más el cine.

Gustavo: *Dijiste que La caballera la montaste en distintos momentos.*

Lucy: Sí, se han hecho varias versiones, en cuanto a puesta en escena.

Gustavo: *Si bien me has dicho ya que La cabellera cambió, incluso el número de actrices, que se fue depurando, quisiera igual preguntarte si cuando montas una obra en distintos momentos de tu trayectoria, ¿partes de la idea de remontar el proyecto inicial, o bien vas dispuesta a algo completamente diferente, con libertad de que todo sea distinto?*

Lucy: Para la tercera puesta, invité a unas actrices, no les mostré nada de lo que habíamos hecho antes, partimos del texto que ya estaba. Esta última versión cambio totalmente la concepción estética.

Gustavo: *El espectador ideal, es decir, el que uno tiene en su cabeza, no el espectador concreto que finalmente viene a ver el espectáculo, ¿juega un rol en la toma de decisiones durante los ensayos?*

Lucy: Ya cuando uno tiene el boceto general, cuando ya empezamos a montar, uno empieza a ponerse en el papel del público.

Gustavo: *Cuando has hecho una obra para una determinada sala, como ésta, por ejemplo, de La Máscara, y te invitan a un festival o vas a un barrio, ¿tienes exigencias máximas o mínimas para moverla?*

Lucy: Aparte de que uno manda los requisitos, igual trato de adaptarme a donde llego, porque me interesa ese público y entonces se trata de dar la obra de la mejor manera. Por lo regular uno hace un ensayo previo, de espacio, para poder acomodarse a él.

Gustavo: *¿Trabajan Uds. con productor aquí en La Máscara?*

Lucy: No, nosotras mismas lo hacemos, como dicen “nos toca repicar y estar en la procesión”.

Gustavo: *¿Existe aquí en Cali la figura del productor?*

Lucy: No mucho, porque acá casi no hay teatro, de tipo comercial, que da para vivir. Entonces cada grupo araña en todas partes y hace todo lo que puede para crear y proyectar su trabajo.

Gustavo: *Cuando no estás comprometida con una beca, como me contaste, ¿trabajas con fechas fijas de estreno?*

Lucy: Sí, tratamos de ponernos una fecha y a veces no, si es un trabajo muy experimental. A veces a uno se le va también el tiempo y finalmente de pronto no hizo la obra, por diversas circunstancias. Tratamos de tener un montaje cada año como mínimo, al menos una puesta en escena.

Gustavo: *¿Y eso queda en repertorio?*

Lucy: Sí, queda en repertorio.

Gustavo: *El día del estreno, si no estás actuando, ¿te involucras mucho? ¿Qué sueles hacer ese día?*

Lucy: Yo estoy allí hasta último momento, viendo las luces, que todo esté pulcro, y también el espacio del público, que esté bien, que se atienda bien a la gente. Y luego me voy a cabinas y después de que termina ya entonces no quiero ver a nadie. *(Risas.)*

Gustavo: *Cuando la obra ya está en cartel o están haciendo temporada, ¿haces ajustes?*

Lucy: Sí, si son necesarios. Ya cuando la obra está muy trajinada, que ya no necesita, ya no los hago. Aunque a veces en alguna función puede pasar algo en alguna parte que modifica algo de lo anterior, pero lo modifica para bien, entonces eso queda.

Gustavo: *Si no los textos o las obras, ¿cómo llegan a tus manos los temas?*

Lucy: El tema a veces llega por el mismo trabajo que se está haciendo, a veces llega porque uno tiene una idea de un tema en la cabeza y de ahí arranca, o porque ha leído una obra que le interesa y quiere ponerla, o porque alguien nos trajo un texto muy interesante y quisimos hacerlo; o porque somos solamente dos personajes y entonces empezamos a buscar algo que se ajuste.

Gustavo: *¿Te ha tocado dirigir alguna obra de un dramaturgo local, que está vivo y que pudiera asistir a los ensayos? Si ése es el caso, ¿te gusta que participe del proceso de montaje?*

Lucy: Hasta ahora no lo he hecho. Trabajé un poema que Enrique Buenaventura me regaló, que se llama “Una noticia más”, alrededor de una niña de Sao Paulo, de una noticia que él ve en televisión sobre un suicidio. Monté el trabajo con dos chicas también de acá, de estos sectores Marginalizados, y fuimos a un Encuentro a Holanda de cultura popular, pero yo no lo llamé para el montaje. Lo invité después al estreno.

Gustavo: *Cuando empiezas un proyecto de puesta en escena, ¿qué es lo primero que dispara tu imaginación? ¿Un tono, un ritmo, un palabra, una imagen?*

Lucy: No sé. Tiene mucho que ver a veces con la problemática social que se está viviendo; me pasa a mí eso a veces con los mitos. A veces también,

como con *La caballera*, fue un libro que me encontré en España, es una investigación que hace una mujer, Erika Bornay, sobre este mito de los cabellos, la poesía y la pintura, entonces me pareció muy atractiva la idea para sacar un montaje de allí. Cuando nos hicieron una propuesta para hacer *A flor de piel*, nos preguntaron qué queríamos trabajar, que nos interesaba y yo ahí mismo dije “el tema de la sexualidad”, porque ése es un tabú o ha sido un tabú y cada día hay más problemas en los jóvenes, en las niñas y en los niños, en los adultos. Son diferentes situaciones que lo llevan a uno a escoger el tema que va a desarrollar.

Gustavo: *Cuando comienzas el proceso de los ensayos, ¿les comunicas tus objetivos al elenco? ¿O prefieres no decir nada, que los adivinen? Incluso más, ¿siempre vas al ensayo con objetivos o esperas que vayan surgiendo del trabajo colectivo? ¿Cómo comienza el ensayo?*

Lucy: Primero que todo es la presentación y hacia qué va. Si es un trabajo nuevo con gente nueva se explica en qué consiste, cuánto tiempo se va a trabajar, cuanto le vamos a dedicar al trabajo físico, al trabajo vocal, a la parte teórica, también las improvisaciones, la materia prima para elaborar la obra, el montaje. Se hace como una introducción a la generalidad de lo que va a suceder, y luego ya se va lo particular.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Lucy: Por lo regular no hago selección. He hecho convocatorias para los talleres. En éste que tengo ahora son dieciséis jóvenes, entre hombres y mujeres. No hago lo que llaman casting. Dejo que la gente entre al taller, voy conociéndole, voy poniendo ejercicios donde voy descubriendo los talentos de las personas y de acuerdo a su talento lo voy ubicando en el montaje, tratando de no excluir.

Gustavo: *¿Es igual o diferente dirigir a actores que dirigir a actrices?*

Lucy: Cuando he dirigido colectivo de hombres y mujeres, no he tenido diferencias.

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

Lucy: No sé si sé responder. Un poco lo que ya dije anteriormente. No discrimino, más vale el actor o la persona actuante es la que se va a marginalizar; sí sufro mucho cuando la gente no es puntual, no es

constante. Ahí sufro mucho y trato de no volver a llamarla, de no trabajar con esa persona.

Gustavo: *Cuando dirijo, a veces me ha pasado de encontrarme con escenas que se ensayan y ensayan y no salen. El proceso parece estancarse. Yo las he bautizado con el nombre de “escenas problemáticas”. ¿Te ha ocurrido esto alguna vez? Y si es así, ¿cómo las enfrentaste, con qué estrategia?*

Lucy: Eso lo lleva a uno a pensar mucho, todo el tiempo, entonces uno se va del ensayo, va en el bus, está en la cama, va a almorzar, va a preparar la comida y está dándole vueltas a esa situación y de pronto puede haber cualquier elemento que aparece, y que tiene que ver con lo que se está haciendo, entonces uno va a inmediatamente a escribir lo que está pensando. Al otro día voy y lo pruebo y digo “esto es”. Me pasó hace poco con un montaje pequeño que hicimos para participar en un concurso que había sobre un tema: Descubra el rostro de la violación. Era un concurso sobre los diferentes medios de comunicación. Mandé la propuesta desde el teatro. Escogí unos textos que yo ya tenía leídos sobre ese tema, la violación de padres a hijas, la violación de un alzado en armas y la violación de los amigos. Empezamos el trabajo con tres chicas y ya lo teníamos, pero había algo que a mí no me convenía. Una noche me puse a pensarlo y de pronto me surgió otra idea que cambió totalmente la puesta en escena a partir de un objeto que unificaba los personajes (plátón y agua; la probamos y así quedó el montaje.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de formación actoral que facilita tu trabajo como directora? Hay, por ejemplo, directores que prefieren actores formados en el método de Stanislavski. No sé si Uds. también forman actores aquí, no sé si Uds. dan algún entrenamiento, ya que muchas veces, por lo que me has contado, trabajas con gente que no ha tenido ninguna preparación previa.*

Lucy: Siempre hay un trabajo básico de la relación cuerpo, espacio, voz, una cantidad de ejercicios; siempre hay una hora mínimo de trabajo corporal y vocal. Cuando no conozco a las personas dejo tareas, por ejemplo, que preparen una canción y la traigan, o escogemos diez palabras y les pido que traigan un escrito con ellas. Empiezo a hacer estos ejercicios para ir conociendo sus talentos. Les pido a veces que observen a alguna persona en la calle, que escojan un personaje en la calle y lo sigan y que luego lo muestren aquí. Así es como voy descubriendo los talentos

que tengo para ir direccionando las puestas en escenas. Y fuera de eso el entrenamiento corporal, de fortalecer piernas y brazos, para qué sirve el cuerpo en la puesta en escena; por eso se juega mucho al comienzo sin texto, solo trabajar con el cuerpo.

Gustavo: *Cuando comienzas un proyecto, ¿lo imaginas desde el comienzo en una sala a la italiana o exploras otros formatos posibles?*

Lucy: Sí, dependiendo de para dónde va dirigido. Cuando empezamos este trabajo de María Farrar, lo pensamos mucho como hacia fuera, hacia un público de la calle, entonces la obra tenía como un movimiento circular. El año pasado también trabajé con unos jóvenes y sabía que teníamos que presentarnos en un espacio abierto, entonces hice un trabajo más desde la imagen y no desde la voz.

Gustavo: *En América Latina se habla de un teatro pobre, pero no tanto en el sentido de Grotowski, sino más bien financieramente pobre. ¿Crees que esa pobreza es una determinación, una fatalidad, un desafío, una estética?*

Lucy: No está bien empleada esa palabra, realmente, de ‘teatro pobre’, porque nos dicen pobres o este sistema que vivimos le dice pobres a los que no tienen el dinero, pero esa no es pobreza, porque la riqueza está en cada persona en sus talentos y en sus maneras de enfrentar la vida. Es una palabra muy mal utilizada. Cuando a veces yo veo un teatro europeo, por ejemplo, donde lo que juega primordialmente es la técnica, la luz, el sonido, está muy bien, es muy bello, pero también agradezco mucho al teatro que hacemos nosotros, recursivo, donde no esperamos que nos pongan todo en el escenario para brillar, sino que nosotros mismos construimos de la nada. Cuando hicimos *Los perfiles de la espera*, un trabajo con Wilson Pico, primero éramos tres actrices, después dos, y después yo quedé con un solo; esa obra era sobre el problema de las mujeres que quedan en sus espacios, esperando las personas retenidas, desaparecidas. Allí vimos cómo un elemento, dos plásticos muy grandes, se vuelven el objeto que sirve para hacer todas las imágenes que tiene la obra. Es una obra muy rica en imágenes. Una obra que yo he presentado en Australia, en Nueva Zelanda, en muchos lugares. Es una obra que impacta mucho en la gente de afuera porque no tiene mucho texto, pero se puede hacer una perfecta lectura con las imágenes que hay. Cuando yo veo, por ejemplo, el *Quijote* de la Candelaria—me divertí mucho con esa obra—veo

cómo cada elemento y cada recurso que se inventan, esa fantasía que hay para construir esas imágenes sin tanto dinero y sin toda la tecnología.

Gustavo: *En las preceptivas de teatro he leído que el teatro es para divertir, para deleitar, instruir, entretener, reflexionar, distanciar, adoctrinar, etc. ¿Cuál es la palabra que definiría tu objetivo con el teatro? ¿Para qué lo haces?*

Lucy: El teatro para mí debe tocar la conciencia de la gente. Si yo me aburro en una obra que está sucediendo y no me atrapa, sino que quiero irme, mi imaginación se va para otro lado, así el cuerpo esté aquí. Entonces para mí lo más importante es que la obra, el actor y la actriz, puedan atrapar a este público y tenerlo ahí, ya sea para reírse, ya sea para llorar, para reflexionar, para lo que sea, pero ser capaz de atrapar la atención del público.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina durante el proceso de ensayos? En un momento hablaste que te molestaba mucho la impuntualidad.*

Lucy: Sí, pero tampoco yo no soy una persona rígida. Por ejemplo, los jóvenes están empezando y les da risa los ejercicios; yo lo encuentro muy natural que se rían, no voy a ponerles mordaza porque tampoco es el caso, no concibo la vida tan encasillada, tan cuadrículada. Hoy estamos vivos y al ratico ya no, entonces la vida también hay que gozarla y disfrutarla, y no puede ser en esta vida todo tan rígido.

Gustavo: *En términos generales, aunque cada proyecto imponga sus propias variaciones, ¿tienes algún tipo de etapas que cubres para realizar el montaje?*

Lucy: Sí, empiezo con un trabajo de sensibilización del trabajo del cuerpo, del espacio, del acoplamiento de la gente para que se conozca, cuando son personas que no llevan tiempo trabajando juntos; voy empezando a hacer pequeñas escenas para ir conociendo la gente, y después ya, dependiendo del tiempo que uno tenga—muy largo o muy corto—hacemos una parte de lectura, de texto, de teoría, del método de creación, de qué es un conflicto, qué es una situación, qué es una acción, qué puede ser una secuencia. Después—aunque siempre se empieza con las rutinas del calentamiento—ya viene el proceso de ir haciendo las improvisaciones para el montaje, sea a partir de un texto escrito o de una idea.

Gustavo: *Los llamados 'técnicos', que muchas veces son verdaderos artistas, tales como el escenógrafo, el vestuarista, el iluminador, el maquillador, etc., ¿cuándo entran al proceso? ¿Están desde el comienzo o aparecen después?*

Lucy: Hay montajes, por ejemplo, el de *Emocionales*, que ya estaba casi la puesta en escena, pero durante mucho tiempo empezamos con el músico, porque la música era en vivo, con él ahí. Por lo regular, a través de las mismas improvisaciones, uno ya va creando una idea de escenografía; incluso los mismos actores proponen cosas. Es cuando hay como un borrador de esa estructura, cuando ya aparece el apoyo técnico. Obviamente, uno utiliza música en las improvisaciones o cierta luz. Cuando ya hay una pequeña estructura, una estructura que se pueda mostrar, entonces ya invito a un músico, a un escenógrafo, a un luminotécnico, un vestuaristas. Y cuando me toca decidir sola, pues también.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿lo haces desde la platea, o subes y bajas, o te quedas siempre arriba del escenario?*

Lucy: Subo y bajo, y estoy más cerca, no me gusta estar lejos y gritar. A veces voy a hablar con una de las personas, y los otros ni se enteran. Cuando es necesario, les hablo a todos.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección?*

Lucy: No.

Gustavo: *¿Te involucras mucho en la promoción, en la publicidad del espectáculo? ¿Te interesa?*

Lucy: No es que me guste, me toca muchas veces, pero no es que prefiera hacerlo. Es un oficio muy concreto de la gente, pero cuando toca, toca, y hay que escribir el boletín de prensa, llamar al periodista, irlo a visitar, conversarlo, diseñar el cartel, mandarlo a hacer. Incluso en los primeros trabajos decidir también cómo es el vestuario, irlo a conseguir, también a veces hacerlo, porque también sé hacerlo. Depende del montaje, del momento.

Gustavo: *En el grupo La Máscara ¿ya hay gente con una tarea administrativa fija, precisa?*

Lucy: Casi todos tratamos de asumir todas las tareas.

Gustavo: *La crítica periodística, académica o especializada, ¿te interesa, la lees, impacta tus proyectos posteriores?*

Lucy: Aquí no hay mucha crítica, pero uno oye cuando la gente sale o vienen y le cuentan. Trato de que no me afecte mucho y ver si hay un problema, dónde está, para mejorarlo. Y si no, no pararle mucha bola. A una persona le puede parecer una cosa de una manera y a otra de otra, entonces hay muchas lecturas. A veces invitamos a algunas personas especializadas y amigos que ven la obra y nos dicen cosas que pueden mejorar el trabajo y allí hay que estar atentos para corregir y mejorar.

Gustavo: *Una pregunta que ya no tiene que ver con La Máscara ni contigo como directora, sino con el teatro colombiano en general. ¿Crees que hoy, en el teatro de este país, en la formación de elencos o en la selección de repertorios, hay discriminación social, racial, sexual, religiosa, política, etc.?*

Lucy: ¿Discriminación de parte de quién?

Gustavo: *En la televisión sabemos que existe, que en una telenovela difícilmente una persona de color va a tener un rol protagónico. ¿Qué pasa en el teatro?*

Lucy: Realmente me cuesta trabajo contestar esa pregunta, porque como yo he estado dedicada estos treinta y cinco años a este espacio, no he rodado mucho por otros espacios y aquí en Cali no hay una televisión fuerte tampoco como para uno conocerla. Pues Cali es también una ciudad de muchos negros y negras y creo que aquí no hay tanto racismo, es lo que yo siento; hay aquí una cultura negra, que los negros no paran de hacer cosas. Sí, en cambio, siento un poco la discriminación de género, el hecho de escuchar “oh, este teatro de viejas, a mí no me gusta el teatro que hacen estas viejas”, siento el machismo que hay en Colombia, tan fuerte y la problemática del patriarcado. El machismo no está solamente en los hombres, sino también en nosotras las mujeres. También de parte de las mujeres siento ese tipo de comentarios de que “es un teatro de viejas”.

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

Lucy: Históricamente, tiene que ver justamente con esto que acabo de nombrar, que tiene que ver con un sistema patriarcal, milenario, una historia muy larga. Sabemos que cuando se inició esto del teatro las mujeres no podían subirse al escenario, no podían votar, no podían andar

en la calle, no podían entrar en bares. Eso ha sido una discriminación de las mujeres muy cristiana, muy moralista, la mujer en la casa, el hogar, el recato, la prudencia, el silencio, y eso llevó a que, por ejemplo, muchas mujeres durante muchos años tuvieran que escribir con seudónimos masculinos. Esto apenas se está destapando, entendiéndose lo que ha hecho que haya más hombres que dirigen teatro. Los hombres han sido hechos para lo público, las mujeres para lo íntimo, para lo cerrado, lo callado y por eso hay más miedo en arriesgar.

Gustavo: *Por eso te pregunté si notabas diferencia en dirigir actores a dirigir actrices, porque algunas directoras que entrevisté plantearon que los actores siempre tienen como resistencia a ser dirigidos por una mujer.*

Lucy: Me imagino que sí, en el caso de los actores profesionales; como yo no tengo actores profesionales y como trabajo con grupos de gente nueva, joven, no he sentido eso. Incluso se siente en los técnicos; cuando es una mujer, el mismo técnico, cuando le digo alguna cosa, dice “ah, sí, claro”, y no le gusta que una mujer mande.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñaste que te hicieran como directora y nunca te hicieron?*

Lucy: No, realmente. He tenido un poco de miedo, porque la primera vez que me hicieron un reportaje en el periódico, no me gustó lo que decía y pensé: “yo no vuelvo acá”.

Gustavo: *Gracias, Lucy, por darme esta entrevista y por abrirme las puertas de La Máscara.*

ENTREVISTA A HEIDI ABDERHALDEN

Realizada en el Hotel de la Opera y en la sede de Mapa Teatro, Bogotá,

el 29 de enero de 2007, de 10:30 a 12:00

Heidi Abderhalden es nacida en Bogotá, actriz, directora y co-fundadora con su hermano Rolf Abderhalden de Mapa Teatro. Formada en la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq, en París, y en el Taller de Formación Teatral de Philippe Gautier, es discípula de Mónica Pagneux, quien manejó el Centro Internacional de Investigaciones Teatrales dirigido por Peter Brook. Ha sido actriz, codirectora y productora en las creaciones de Mapa Teatro. Tuvo a su cargo la formación corporal del Departamento de Música de la Universidad Javeriana. También ha sido docente de la Universidad del Rosario y Nacional de Colombia, y profesora de la ENAD y la ASAB. En 1992 dictó cátedra en la Escuela Internacional de Teatro de Bruselas LASSAD. En 1994 terminó en París una especialización y asistió al Seminario Internacional de Artes Escénicas, en India. Coordina los laboratorios de formación teatral de la Fundación. Participó en la elaboración de los programas de actualización docente en artes para el Ministerio de Educación. Con los espectáculos de Mapa Teatro se ha presentado en numerosos festivales nacionales e internacionales.

Gustavo: *¿Cómo llegas a la dirección teatral? No sé si quieres hablar por ti solamente, o si quieres hablar por ti y por tu hermano a la vez.*

Heidi: Mapa teatro es un proyecto que nace de una amistad artística que tengo con mi hermano Rolf desde hace ya casi 25 años. En muchas ocasiones la dirección lleva la firma de ambos. También en muchos procesos operamos juntos, nos movemos conjuntamente en un dialogo permanente. Es una relación muy fuerte artísticamente hablando. Me sucede con frecuencia que hablando de mí me refiero a “nosotros”, porque Mapa teatro es un proyecto que navega a varias manos... hoy yo seré la voz portadora.

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

Heidi: Por la experiencia, sobre todo. Al principio pensé que sería actriz, pasé por la experiencia de serlo pero no es un lugar donde me he sentido cómoda. En la dirección me encuentro más a gusto e intuyo que esa libertad me da más capacidades en el campo de la dirección

Gustavo: *¿Te acuerdas cuál fue tu primera dirección? Y si es así, ¿te acuerdas de qué objetivos tuviste?*

Heidi: La primera dirección fue un montaje callejero que hicimos en un festival de teatro en Lausana, Suiza. Fue sobre un cuento de García Márquez llamado *Blacaman* para una plaza pública. El objetivo era establecer una relación con el espacio público y con los espectadores a través de la música. Fue una experiencia que prefiguraría las intenciones del futuro; la música en un lugar determinante. No solo dentro del espectáculo sino al interior del proceso de creación, avanzar de la mano de la música.

Gustavo: *Después de todos estos años de experiencia con tu grupo, con tu hermano y como directora, ¿cómo definirías hoy el rol del director? ¿Qué es dirigir para ti hoy?*

Heidi: El concepto mismo de dirección se ha ido modificando con el tiempo y en la práctica. Mapa teatro es un proyecto que comprende un campo expandido del teatro. No estamos situados en una estructura tradicional de la creación escénica, los proyectos abarcan una gran diversidad de escenarios y de disciplinas. En esta dinámica las fronteras del teatro se han ensanchado y por lo tanto los roles mismos se han transformado. La figura del director, por ejemplo, se modifica en función de las necesidades reales de la creación. Por lo tanto dirigir es acudir a una capacidad sensible e inteligente de congregar un grupo humano y constituirse en una comunidad temporal que gire alrededor de una pregunta.

Gustavo: *En el grupo de Uds. ¿hay un grupo estable de gente que trabaja o varía?*

Heidi: Varía. Se mueve. No somos un grupo estable. Tenemos una plataforma de base, que podríamos llamarla de “subsistencia”: Rolf, José Ignacio, Ximena y yo. El resto navega de acuerdo al tipo de proyectos.

Gustavo: *¿Crees que hoy en tu trabajo o en el de tu grupo hay ya una marca de estilo constante que la gente va reconociendo, que ya sabe que se trata de Mapa Teatro?*

Heidi: Si. Indudablemente tenemos una personalidad artística identificable. Una poética que nos nombra, además de unas obsesiones que persisten y que hacen parte de nuestra personalidad artística. Una de las características de nuestro trabajo es el diálogo entre varias disciplinas. Algunos proyectos teatrales los hemos trabajado con personas que no son

necesariamente actores con quienes abordamos los textos como materiales. Dos figuras han sido capitales en la construcción de esta identidad, Samuel Beckett y Heiner Müller.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál ha sido tu mejor puesta? No en cuanto a éxito de público, sino aquella que te planteó un reto, un desafío muy grande y que, al final, tuviste certeza de que habías hecho lo adecuado.*

Heidi: Hay muchas. Por ejemplo, el proceso de creación que tuvimos durante cuatro años y que produjo una creación de eventos muy diversos. Fue durante la demolición de un barrio muy emblemático de la ciudad de Bogotá que a lo largo del siglo había pasado de ser un barrio fundacional y burgués de la ciudad, hasta convertirse en la zona de delincuencia y tráfico de armas, drogas y afectos más temerosa. Era el barrio Santa Inés, El Cartucho. Durante esos cuatro años estuvimos muy cerca de aquel lugar, durante su demolición y durante la construcción en su lugar de un gran parque; realizamos experiencias artísticas atravesadas por diversas prácticas; el performance, la video instalación, la puesta en escena, etc. Siempre alertas para transmitir ese vínculo necesario entre el arte, la memoria y la ciudad. Fueron seis resultados; y en cada uno de ellos se logró algo importante.

Gustavo: *Y desde la misma perspectiva, ¿cuál fue tu peor puesta? Me refiero a aquella que, incluso habiendo sido un éxito de público, al final tú sentiste que no llegaste a concretar lo que querías, que algo te faltó o que hubieras querido lograr algo diferente. Obviamente, si es que esa puesta existe, a lo mejor nunca ocurrió.*

Heidi: Hay una con la que tengo una especie de frustración. Fue *4.48 Psicosis*, un texto de Sarah Kane. No me siento bien por una mezcla de cosas. La obra de por sí puso muchas dificultades de toda índole. Para empezar, la política de *derechos de autor* de la obra de Sarah Kane, determinada por su familia, supongo, es muy rígida. Nos tocó pelear mucho para que aceptaran nuestra traducción. Ellos querían que trabajáramos con la traducción española. Fue un montaje pensado inicialmente para un espacio sonoro, pero poco a poco se fue alejando de su imagen fundacional, por imposiciones externas de los derechos de autor. Es una tristeza porque es una obra poderosa.

Gustavo: *¿Qué género es el que más te interesa o con el que tienes más afinidad? ¿La comedia, el drama, la tragedia, el sainete?*

Heidi: El género para nosotros no es una preocupación a priori, pero la tragedia nos interesa mucho.

Gustavo: *¿Qué arte o artes son las que más impactan tu trabajo, cuál constituye la referencia indispensable? ¿La música, la pintura, la danza, la arquitectura?*

Heidi: Indudablemente las artes vivas, las artes visuales y la música.

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

Heidi: La *Pentesilea* de Von Kleis me encantaría hacerla. Y *El país de los ciegos* de H.G. Wells.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

Heidi: No. Me encanta la dramaturgia, pero no escribo obras de teatro.

Gustavo: *¿Has actuado y dirigido en la misma obra? Y si ése es el caso, ¿qué ventajas o desventajas presenta respecto de la dirección?*

Heidi: Al comienzo Rolf y yo actuábamos y dirigíamos. Durante esos procesos se estableció una relación con el tiempo muy singular. Para empezar, la experiencia del tiempo para el actor y para el director es diferente. Crear en esas dos temporalidades provoca cosas muy extrañas. Pasábamos horas y horas explorando. Era como hacer filigrana. *Casa Tomada*, basada en el cuento de Julio Cortázar y *De Mortibus réquiem para Samuel Beckett*, nos tomó cada una dos años de creación. Esa relación con el tiempo ha cambiado, las urgencias dejan de ser las mismas. Los roles que se desempeñan en esas temporalidades dejan de ser garantías y se producen cambios.

Gustavo: *Hacer Casa tomada es uno de mis sueños. Hace muchos años que quiero hacerla con mis estudiantes, pero no me animo.*

Heidi: Fue sobretodo una puesta en imagen y una puesta en movimiento y gestual, con música en vivo. Suprimimos por completo las palabras entre estos dos seres y el relato gestual que se tejía entre ese par de hermanos del cuento de Cortázar era casi policíaco. Un silencio que la música tensaba hasta el extremo.

Gustavo: *¿Has dirigido cine y televisión?*

Heidi: No.

Gustavo: *¿Has dirigido la misma obra en dos momentos diferentes de tu carrera?*

Heidi: Pero en el espacio del laboratorio, no en el ámbito del montaje. El *Prometeo*, de Heiner Müller lo hemos trabajado en diferentes instancias del laboratorio de creación. Es lo fascinante de un *laboratorio*, permite regresar y regresar de nuevo, ya sea a los textos, o a las experiencias. Casi obliga a re-visitarse, a *repetir*.

Gustavo: *En ese caso, cuando trabajas con el segundo grupo, ¿tienes a utilizar todo el material anterior, elaborado por el primer grupo, o bien partes de cero y esperas a ver que otras cosas nuevas aparecen?*

Heidi: No, deajo que salga lo que la materia del momento sugiera.

Gustavo: *La figura del espectador, del espectador ideal, no el concreto que llega después al espectáculo, ¿durante el proceso de ensayo, esa figura tiene algún rol en la toma de decisiones para el montaje?*

Heidi: Es una relación que ha cambiado mucho. No ha sido la misma. Ni siempre es una relación serena. Al comienzo del camino, las reflexiones que generaba pensar en el espectador fueron importantes, pero en otros momentos no tanto. En unas épocas es una figura importante, se piensa en el espectador ideal, se escribe escénicamente para ese espectador ideal, pero el vacío que se produce en esa tensión es muy grande, así que desterramos el tema del espectador ideal y la idea de lo *ideal*. A lo largo de estos años la percepción misma del espectador sobre nuestra obra ha orientado esa relación.

Gustavo: *Uds. que viajan mucho, cuando hacen una obra para un determinado espacio y tienen que llevarla, por ejemplo a un festival, ¿tienen exigencias máximas o mínimas para moverla?*

Heidi: Procuramos adecuar siempre la obra al lugar donde llegamos.

Gustavo: *¿Trabajan con productor?*

Heidi: Dentro de nuestro equipo rotamos el rol del productor. Somos un equipo de trabajo.

Gustavo: *¿Qué esperan del productor, qué exigencias tienen?*

Heidi: Que fuese la persona que consiguiera los recursos económicos. Pero no siendo así entonces que sea aquella persona que organiza las dinámicas de manera efectiva en términos de tiempo y espacio y en

concordancia a las ideas que se generen durante la creación. Es aquella persona que transforma un impulso artístico en una solución. El productor es quien proporciona soluciones prácticas y poéticas a una imagen. En ese sentido existe una etapa durante la creación en que los cuatro somos productores y luego se distribuyen las fuerzas.

Gustavo: *¿Trabajas tú, o trabajan en tu grupo, con fechas fijas de estreno?*

Heidi: Con plazos. Cada vez más, con plazos.

Gustavo: *El día del estreno, ¿te involucras mucho o haces como algunos directores que ni aparecen? ¿Cómo es tu día del estreno?*

Heidi: Estoy muy presente.

Gustavo: *Cuando la obra ya está en cartel o en repertorio, ¿le haces ajustes?*

Heidi: Muchos. Cambiamos mucho. Permanecemos abiertos a los cambios hasta el último momento. Es una virtud y un defecto a la vez.

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

Heidi: En nuestro caso, es el resultado de procesos de investigación. A través de un estudio riguroso de la obra integral de autores dramáticos contemporáneos o clásicos, nos hemos propuesto no solo la puesta en escena de obras, sino investigar sobre la compleja problemática de la escritura escénica contemporánea y los mecanismos conceptuales y formales de su representación. Son extensos procesos de reflexión y exploración. Que podríamos llamar ciclos. Cada ciclo genera resonancias para el siguiente. Así se encadenan los proyectos. No de manera lineal, claro, pero hay una reserva de fuentes que surgen de acuerdo a los momentos.

Gustavo: *¿Han trabajado con un dramaturgo vivo, local?*

Heidi: El ganador del premio Alfaguara del 2008, Antonio Orlando Rodríguez. Escribió el León y la Domadora para nosotros.

Gustavo: *En ese caso, ¿te interesó que él asistiera al proceso de los ensayos?*

Heidi: Sí, claro, fue muy enriquecedor para la obra que nace de una escritura del escenario.

Gustavo: *Cuando empiezas un proyecto, sea a partir de un texto o de una idea, ¿qué es lo primero que dispara la puesta o el proyecto mismo? ¿Una imagen, un tono, una textura?*

Heidi: Las noticias de los periódicos detonan mucho nuestra investigación, genera impulsos. Las imágenes también...

Gustavo: *Cuando trabajas con obra traducidas, ¿la traducción te obsesiona mucho, la investigas mucho?*

Heidi: No solo la traducción, también la transmisión. Nuestro proyecto de Mapa Teatro tiene un ámbito que es la traducción y transmisión de dramaturgias contemporáneas. En las librerías de Bogotá es casi inexistente una sección decorosa o actualizada del teatro. Hemos creado actividades que buscan, a través de lecturas, puestas en escenas, performances o lenguaje radiofónico, dar a conocer escrituras contemporáneas.

Gustavo: *Cuando comienzas el proceso de los ensayos, con los actores o con todo el equipo, ¿te gusta comunicarles desde el principio tus objetivos, o prefieres que ellos los adivinen durante el proceso, o incluso es posible que vayas a los ensayos sin objetivos?*

Heidi: Tenemos claro lo que no queremos. Intuimos lo que buscamos. Nos mueve la fuerza de lo que instintivamente buscamos como fuerza artística y como fuerza de comunicación. Tal vez el primer gesto con el grupo es *una invitación a un encuentro*, no solo entre nosotros, sino con los materiales. Encuentro con algo que suponemos que es posible, pero que no sabemos qué forma tiene. Es el inicio de un viaje donde todos tenemos que saber cuál es el destino, sin saber muy bien cómo pasaremos la frontera.

Gustavo: *¿Cómo seleccionan el elenco?*

Heidi: Cada proyecto solicita, de manera natural, el tipo de persona con el que se va a trabajar. Las personas mismas deciden.

Gustavo: *Cuando comienzas a ensayar, ¿la relación tuya como directora es igual o diferente con los actores que con las actrices?*

Heidi: Hay un sentimiento de solidaridad de género. Soy consciente que debemos salir al encuentro de las dificultades culturales que se nos presentan a las mujeres, para tener como artistas, una visibilidad digna. El campo del arte no está exento de discriminaciones. Yo misma, trabajando

junto a un hombre, en un grupo, me veo confrontada a situaciones tristes.No trato con preferencias de género, pero soy muy consciente de la presencia femenina.

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

Heidi: En nuestro caso, un cierto tipo de conciencia y una calidad de presencia. Conciencia política no en el sentido de activismo, sino política en el sentido de polis, de lugar, del lugar donde se está y con quien se está. Otra cualidad que disfruto es la flexibilidad de pensamiento, la posibilidad de cambiar, de no fijar las formas. Y la creatividad. Todo esto para que un proyecto no se vuelva un efecto estético sino que tenga una contundencia relevante a nivel humano, filosófico y político. Técnicamente el trabajo del director puede volverse muy metódico, pero la materia humana con la que se trabaja produce deseos en el director. Hay algo sensual y festivo en una creación con actores.

Gustavo: *Cuando me ha tocado dirigir, me ha ocurrido enfrentarme a escenas que se ensayan y se ensayan y no salen, donde el proyecto se atasca. Las he bautizado “escenas problemáticas”. No sé si eso te ha pasado. Si es así, me gustaría saber cómo enfrentas esas escenas problemáticas, si tienes alguna estrategia para enfrentarlas.*

Heidi: Las escenas problemáticas no están necesariamente dentro del proyecto, sino posteriores al proyecto. Hay una escena recurrente en nuestro paisaje teatral y es aquella que aparece una vez concluido un proceso y se inicia otro. Ese paso a un nuevo proyecto es una escena problemática, es muy difícil muy árida y de mucha desconfianza.

Gustavo: *Uds. trabajan con actores y no actores. No sé si eso, en el caso de Uds., presenta ciertas ventajas o desventajas. Cuando he trabajado con actores profesionales en Estados Unidos, yo tenía que des-formarlos. Estaban formados y yo tenía que proceder a des-formarlos. Para trabajar en lo experimental, no puedo trabajar con gente formada en las escuelas de teatro. ¿Hay algún tipo de formación actoral o de metodología actoral que facilita tu trabajo como directora?*

Heidi: Toda mi formación está estructurada alrededor de las técnicas de movimiento de M. Feldenkrais y la formación teatral de la escuela de Jacques Lecoq. El punto de partida es el cuerpo; los sentimientos, los pensamientos, las sensaciones, el movimiento. El paso inicial es afinar la sensibilidad del cuerpo, la voz del cuerpo. En ese momento la sensibilidad

y la percepción están muy agudas y, ante los hábitos inconvenientes que surgen, dejamos que vayan desubicándose, perdiendo su lugar.

Gustavo: *¿En el grupo de Uds. tienen también formación actoral, una especie de escuela?*

Heidi: No.

Gustavo: *Por lo que me cuentas, me da la impresión que cada proyecto de Uds. convoca su propio espacio. Pareciera como que el formato a la italiana no es el más habitual.*

Heidi: Efectivamente. El espacio es una filosofía de trabajo. Durante dieciocho años fuimos nómadas dentro de la ciudad. Trabajamos en espacios no convencionales, lugares específicos, adecuábamos lugares deshabitados. Estábamos en permanente movimiento y rara vez nos presentábamos en teatros a la italiana o en los teatros oficiales de la ciudad. Hasta que llegamos a una casa en ruinas que hoy es nuestra sede Mapa teatro- Laboratorio de artistas. Uno de los temas que ha gravitado en nuestra obsesión artística ha sido las ruinas. Todas las ruinas: las ruinas de la historia, las ruinas del cuerpo, las ruinas de la guerra, las ruinas del lugar. Siempre hemos llegado a lugares “arruinados” (así entre comillas), a lugares abandonados.

Gustavo: *Desde Lacan uno podría pensar eso como el fantasma fundamental de Mapa Teatro.*

Heidi: En nosotros, el tema de la ruina *es el fantasma fundamental*, exacto.

Gustavo: *En el teatro latinoamericano se ha hablado de un “teatro pobre”, no en el sentido de Grotowski, sino de pobreza financiera. ¿Crees que esto ha sido una determinación, un destino, un desafío, una fatalidad, una estética?*

Heidi: Pienso que todos. Es una mezcla de todo eso, porque es una contingencia que artísticamente produce muchas fuerzas, pero por otro lado es una fatalidad, porque también genera autocensura, que es un fenómeno muy desolador. La falta de recursos en el campo de la creación es una arma de doble filo, muy peligrosa porque, estando emparentada con una forma de censura, genera o rebeldía o sumisión. Es una fatalidad que contiene una contingencia positiva porque nos ha obligado a los artistas a afrontarlo como una estrategia histórica.

Gustavo: *En la historia del teatro, en las preceptivas teatrales, se ha dicho que el teatro es para entretener, ilustrar, instruir, deleitar, adoctrinar, distanciar, hay como una colección de palabras sobre la función del teatro. ¿Qué palabra define lo que tú como directora quieres hacer con el teatro?*

Heidi: Ampliar los campos de percepción de lo real.

Gustavo: *Hablaste algo sobre la disciplina, algo un poco genético en el caso de Uds., vos y tu hermano, pero me gustaría saber qué rol juega la disciplina durante el proceso de montaje.*

Heidi: Somos muy disciplinados. Con genes helvéticos no es difícil serlo.

Gustavo: *No sé si para cada proyecto cambia, pero tal vez haya ciertas etapas que tú ya más o menos sigues para el montaje. Por ejemplo, hay directores que dicen que empiezan por trabajo de mesa, luego pasan a improvisaciones sobre el escenario, etc. ¿Hay algo así en tu aproximación al montaje?*

Heidi: Cada proyecto genera su propio transcurso. Nuestro trabajo de mesa es siempre un laboratorio del cuerpo, el cuerpo es el articulador inicial. Aunque la literatura, la filosofía, el cine y la música de todos los días para antes y después de una creación es capital.

Gustavo: *¿En qué momento entran los llamados técnicos, o ya reconocidos como artistas, el escenógrafo, el iluminador, el vestuarista, el maquillador, el músico, etc.?*

Heidi: Están desde el comienzo porque nosotros somos los propios escenógrafos. Pensamos en todos los temas de manera simultánea ya que éstos son signos que nos ayudan a escribir en el escenario. Posteriormente para las dudas técnicas necesitamos personas que nos ayuden y los realicen. En ese sentido son productores; los productores nuestros son quienes ayudan a realizar técnicamente la escenografía. Las máscaras, los objetos o los accesorios, o el espacio mismo, el escenario mismo. Desde el comienzo creamos un grupo, una comunidad que va construyendo el proyecto.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿lo haces desde plateas, o te gusta entrar y salir del escenario?*

Heidi: Entrar y salir del escenario, sí. De hecho en nuestro espacio no hay ni platea ni luneta ni nada de eso.

Gustavo: *¿Trabajan con asistente de dirección?*

Heidi: Sí.

Gustavo: *La promoción del espectáculo, la publicidad, todas esas gestiones con los medios, ¿te interesa, te involucras?*

Heidi: No, cada vez menos. Al comienzo, sí, pero ahora cada vez menos.

Gustavo: *La crítica, periodística o académica, ¿les interesa, la leen, impacta los proyectos futuros?*

Heidi: Sí, nos interesa. La periodística me es absolutamente indiferente, porque en este país no hay un espacio destinado para la crítica teatral. No hay periodismo cultural. Nuestros críticos más interesantes son nuestros amigos, nuestros amigos artistas y el público que nos sigue desde el comienzo.

Gustavo: *Una pregunta que ya no apunta a tu trabajo como directora ni a tu grupo en particular, sino al teatro colombiano en general. ¿Crees que hoy en Colombia, en la selección de repertorio o formación de elencos, por ejemplo, hay discriminación sexual, racial, política, religiosa, social?*

Heidi: Yo creo que sí. Tiene todas esas capas. Hay una organización social que determina la actividad artística

Gustavo: *¿Por qué crees que históricamente ha habido siempre más directores que directoras de teatro?*

Heidi: ...

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñaste que te hicieran como directora y nunca te hicieron?*

Heidi: No me han hecho muchas entrevistas a mí. Generalmente se las hacen al director.

Gustavo: *Heidi, muchas gracias, te agradezco enormemente haberme dado esta entrevista.*

ENTREVISTA A FANNY MICKEY

Realizada en el Teatro Nacional el 29 de enero de 2007, de 16:30 a 17:30

Actriz, directora y exitosa empresaria argentina, de origen judío, nacida en Buenos Aires en la década del 30 y radicada en Colombia cuando sólo tenía veinte años. Realizó estudios de teatro en la Sociedad Hebrea Argentina y tomó cursos de interpretación con Heidy Crilla y Emilio Satanovsky. Fanny Mickey dio vida a más de cuarenta personajes femeninos a lo largo de una carrera artística de más de sesenta años. Desde su llegada a Colombia en 1959 estuvo ligada a grupos teatrales como el Teatro Experimental de Cali (TEC) y el Teatro Popular de Bogotá (TBP). Fue la primera actriz en abrir un café concert en la ciudad de Bogotá, “La Gata Caliente”, en 1978. Su labor fue continua hasta el día de su muerte, 16 de agosto de 2008, ya que por razones de salud se vio obligada a cancelar sus presentaciones en su espectáculo *Perfume de arrabal y tango*. Además de ser la fundadora de varias salas teatrales en la ciudad de Bogotá (Fundación Teatro Nacional, Teatro Nacional la Castellana en 1990 y en 1994 inauguró La Casa del Teatro Nacional), fue la fundadora y directora desde 1988 del Festival Iberoamericano de Teatro, sin duda el más prestigioso y el más grande del mundo. Actuó en numerosas obras, desde las experiencias barriales, desde el Edipo Rey del TEC, primera puesta al aire libre frente al Capitolio Nacional, hasta obras de autores colombianos y de prestigio internacional (Buenaventura, Dragún, Lorca, Lope de Vega, Moliere, Shakespeare, T. Williams, Girardoux, etc.). Como directora, sus obras se han presentado en Colombia, en el Odeón de París, en Madrid, Cádiz, Maribor (Eslovenia) y Buenos Aires. *La Muerte y la Doncella*, del chileno Ariel Dorfman, fue el último trabajo que estuvo bajo su dirección. En 1994, junto a Jorge Ali Triana y Tomás Darío Zapata, creó el Grupo Colombia Ltda., organización productora de cine que participó en la producción de la película *Edipo Alcalde* y *Bolívar soy yo*. Ha participado de muchos festivales en calidad de directora, actriz y jurado, tales como el Mundial de Teatro de París, el Festival Internacional de Teatro de Caracas, el Festival Cervantino, el Gran Festival de Ciudad de México, el Festival de Cádiz, el Festival de Avignon, las Olimpiadas Mundiales de Teatro de Moscú, el Festival Internacional de Teatro de Sydney y el Festival de Artes Latinoamericanas de Washington, entre otros. Asimismo, los premios recibidos son innumerables y de gran prestigio, como por ejemplo el Premio Max Iberoamericano de Artes Escénicas, otorgado por la SGAE e Iberautor de España. Falleció en Cali, el 16 de agosto de 2008.

Gustavo: *¿Cómo llegas a la actuación y luego a la dirección? ¿Cuándo fue tu primera dirección?*

Fanny: Empecemos por la actuación. Yo tenía 15 años, en esa época ni en sueños se me ocurría lo del teatro. Había terminado bachiller y estaba entrando en abogacía, pero acompañé a una amiga que estaba haciendo teatro, que dirigía su novio. Estaban haciendo improvisaciones y él me dijo “suba”. Yo le dije: “no, yo estoy acompañando a...”. Y él insistió: “Por favor, suba”. Y me dice lo siguiente: “Ahí, ese señor sentado, Ud. viene llorando a decirle que su mamá se está muriendo, que sus hermanos se mueren de hambre y que quiere trabajo”. Y fue tan curioso, que entré, lloré como una loca, grité y todo eso, y el tipo me dijo: “Desde mañana empieza a trabajar con nosotros”. Hice un papelito. En ese momento estaban ensayando *Llegaron a una ciudad* de Priestley y hacía la camarera. Y así empezó. Después entré con Leonardo Damore—que estuvo muchos años en Perú—y después con otros, y entré también al grupo que dirigía Jorge Lavelli. Un novio que había tenido, Pedro Martínez, estaba trabajando en Colombia, vino a Buenos Aires y me reconquistó otra vez y me convenció de que Bogotá era la Atenas sudamericana. Y yo le creí. Me dije: “vamos a ver” y me vine en barco y cuando llegué a acá y vi el ambiente teatral me di cuenta que no había un carajo de nada. Me iba a regresar, pero él era amigo de Enrique Buenaventura y entonces me dijo: “Vamos a Cali, déjame intentar y vienes conmigo dos meses”. Y me contrataron en el conservatorio como profesora de lectura interpretada, porque como actriz no había plaza. Y así comenzó mi camino por Colombia y por el teatro y por todo.

Gustavo: ¿Y cuándo fue que dijiste “voy a dirigir una obra”?

Fanny: Resulta que llegó a mis manos *Cartas de amor*, de A. R. Gurney, eso que se lee y que se hace en todas partes. ¡Qué cosa tan bella! Y entonces dije “yo lo voy hacer” y así, durante tres meses, lo hacía una semana con distintas parejas. Y me di cuenta que me gustaba hacer eso. Entonces me puse a dirigir algunas cosas. Dirigí *Sin límites*, una obra muy buena de Harvey Fierstein; dirigí una obra de Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella*, que fue muy importante para mí. Esa obra es la que me marcó y cuando en verdad empecé a hacer esto. Hice también *Los monólogos de la vagina*. He dirigido pocas obras porque prácticamente, Gustavo, mi vida está, de noche, en el teatro, y no sólo en el teatro, hace 20 años que estoy metida en el Festival⁵ que me absorbe como loca y que hace que yo ande por

todo el mundo. Por ejemplo, el sábado me voy al Reino Unido, porque en el próximo festival⁶ el país invitado es el Reino Unido. ¿Viste que el año pasado⁷ fue Rusia? ¡Te imaginas qué maravilla! Tengo quince citas, voy a Liverpool, voy a Edimburgo...

Gustavo: *¿Vos ves todas las funciones de las obras que traés al festival?*

Fanny: Casi todas. Si voy a festivales, veo mucho; y también veo bastante, por eso empiezo desde temprano. Y si no en mi comité se elige gente que va, uno tiene confianza en ellos o coordinadores que tenemos. Por ejemplo, en Europa tenemos a George D’Ursina, que es muy bueno y que, por ejemplo, tiene el 10 de este mes una cita, con un sueño mío, la Arianne Mnouchkine, que es muy difícil. Y así vamos haciendo la cadena.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de categorías o parámetros que orientan tu proceso de selección de obras para el festival, que te sugieran si el espectáculo puede funcionar bien en este festival?*

Fanny: “Categoría” no es la palabra; la palabra es “qué le puede interesar a mi público”. Porque el festival comenzó con la idea de querer atraer a un país que no tiene tradición teatral. Por ejemplo, una vez trajimos a Bob Wilson; y yo me morí con una obra que hizo y la gente se murió. Después al otro año fui a ver las obras de él y no eran para mi público. Puede ser el mejor director del mundo, pero no es para mi público.

Gustavo: *Suelo ir al Festival de Cádiz y allí hay obras que han sido exitosas en sus países, pero llegan a Cádiz y la gente se va de la sala. Por eso me pregunto si hay algún tipo de parámetros. ¿Cuál es tu público? ¿Cómo es?*

Fanny: Digamos que tenemos aquí tres tipos de público: el público exquisito, “intelectual” (sí, entre comillas), al que le doy obras transgresoras y nuevos autores, que es un público muy reducido que va a los teatros; después está el público medio, que es el que puede ver a Shakespeare, a Chejov, a los nuevos autores; y después está el público popular, que es el que nunca ha ido al teatro y es el que más me preocupo por conquistar; por eso verás que tenemos tanto teatro callejero, porque

⁵ Fanny se refiere al Festival Iberoamericano de Bogotá, el festival de teatro más grande del mundo.

⁶ Se refiere al festival de 2008.

⁷ 2006.

es la semilla o el veneno que les meto para que después tengan ganas de ir a sala.

Gustavo: *¿Qué directores te han impactado más de los que has visto o los que han impactado más de los que has traído al festival, sean internacionales o colombianos?*

Fanny: Directores como Tomaž Pandur, de Eslovenia, que ha traído *Sheherazade*, es maravilloso, un gran director y en este momento está viviendo en Madrid. Me va a traer para el próximo festival una obra que está haciendo en Madrid y otra también de Eslovenia. En su momento, Lluís Pascual me gustó mucho. Los directores rusos me gustan mucho.

Gustavo: *Las otras actividades, como por ejemplo la muestra sobre Josef Svoboda en Conferias, ¿están también organizadas por el festival?*

Fanny: Claro, todo. ¡Qué escenógrafo!

Gustavo: *¿Hay algún género que te interese traer en especial, como la comedia o la tragedia?*

Fanny: No, habrás notado que tengo toda una gama. Claro, yo sé, todos sabemos, que algunos son clásicos. Si yo traigo obras griegas o de autores clásicos, son obras eternas y la gente aprende con eso. Pero también traigo otras cosas nuevas. Obviamente—y lo digo sin falsa modestia, porque tengo demasiados años para decir lo que tengo que decir—la selección que hacemos es exigente y muy buena. No hay nada chabacano, no hay nada oportunista ni populachero. Puede ser popular, que es algo distinto, pero no populachero o vulgar.

Gustavo: *Lo que pude ver en este festival, sea porque me interesaba o porque pude conseguir entradas, era todo en castellano. No he conseguido entradas para ninguna de las obras extranjeras habladas en otras lenguas. Me pregunto si se presentan con subtítulos.*

Fanny: Se hacen con traducción simultánea.

Gustavo: *Como en la ópera.*

Fanny: Sí, claro, si no el público me mata.

Gustavo: *Cuando yo viajo, el tema de la lengua no me preocupa demasiado, y por eso igual voy a ver lo que me parece interesante.*

Fanny: Es que cuando hay buenos actores, el espectáculo igual vale la pena. Además, si eres actor, las experiencias pueden ser muy ricas aunque no entiendas la lengua.⁸

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

Fanny: No, siempre que dirijo estoy afuera.

Gustavo: *¿Y cómo seleccionás el elenco?*

Fanny: Como tengo muchos años de estar aquí, ya conozco el temperamento y la forma de ser de los actores. Cuando tengo dudas, tengo lo que denomino “plan A, plan B y plan C”. Entonces los pruebo y a partir de allí los selecciono.

Gustavo: *Esta pregunta, en tu caso, es doble, porque va hacia ti como directora y también en relación al festival. Cuando viene un grupo o cuando tienes una dirección que has hecho en determinado formato y para una determinada sala, y luego sales de gira. O en el caso de una obra que has visto en determinada sala y viene al festival. ¿Exigencias máximas o exigencias mínimas para el traslado?*

Fanny: Para mí trabajar en un pueblito es igual a como si yo trabajara en París. Y eso es lo que siempre he exigido de mis actores y del montaje. Obviamente, Gustavo, si yo llego a un pueblito y hay solamente cinco reflectores y no todo lo que yo pretendo como escenario, pues me ajusto a eso, pero la actuación tiene que ser la misma, impecable, en todas partes.

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

Fanny: En lo posible sí, aunque se sufre mucho. En realidad, no es “en lo posible”, tengo que trabajar con fechas fijas porque éste es un teatro.... Mejor te explico: ésta es una fundación de arte sin ánimo de lucro. Tengo tres teatros que, aunque se llaman “Nacional”, de nacional no tienen nada, porque pertenecen a la fundación. Yo tengo 108 empleados, porque tengo escuela de teatro, tengo talleres. Ahora tengo *Cabaret, el musical*; termino el

⁸ Aquí Fanny tuvo la amable curiosidad de preguntarme si yo era actor. Le conté entonces cómo había llegado al teatro, desde mi formación en la danza y mis primeras experiencias de dirección en Tucumán, durante la dictadura, cuando por circunstancias diversas tuve que asumir la dirección, sin mayor formación al respecto, hasta mi tarea actual con el teatro universitario. Le conté cómo aprendí algunas cosas sobre el escenario y cómo esa experiencia enriqueció mi aproximación teórica al teatro. Es un largo parlamento mío que no me pareció adecuado incorporar a esta entrevista. Pero me sentí halagado con el hecho de que Fanny me escuchara atentamente.

25 de febrero, y si no tengo enseguida otra obra, me muero. Lo mismo aquí y en la Casa del Teatro, donde se dan a conocer valores nuevos en dramaturgia, en dirección y en actuación.

Gustavo: *Cuando la obra está en cartel, ¿le haces ajustes o estás completamente dedicada a otro proyecto?*

Fanny: Cuando la obra está en cartel, obviamente no nos engañemos, uno también espera la respuesta del público. Es como si el público también te abriera los ojos. Para mí es fundamental el público; veo cuando se cansa, cuando se ríe, cuando no se ríe, cuando llora, entonces de repente, me siento como si fuera el público y me digo “tenían razón, esta escena tengo que ajustarla” y ensayo para ajustarla.

Gustavo: *Cuando estás ensayando, esa figura de un espectador ideal, ¿opera ayudándote a tomar decisiones, como si te dijeras “no, por este lado no voy a ir”?*

Fanny: No, yo me olvido de todo eso. Es la creación de uno, con el enfrentamiento o la colaboración de los actores.

Gustavo: *En relación al festival, ¿hay grupos con exigencias máximas o exigencias mínimas?*

Fanny: No te olvides, Gustavo, que los grupos se contratan con anterioridad y si, de repente, nosotros no tenemos ese equipo técnico que ellos exigen, se les escribe con tiempo y tienen que adaptarse sí o no. Esto del festival es monstruoso,⁹ porque, por ejemplo, si yo monto una obra como el *Hamlet* de Lluís Pascual, vienen los técnicos antes a ver si ese teatro sirve para lo que ellos exigen. También hay muchas maneras de traer las cosas. Una es por carga por barco, la mayoría es por barco. Otra es que vienen a construir aquí; otra es que una parte traen ellos y otra construimos aquí. Es todo una Babel. Justamente el otro día me decían: “¿por qué tenés tantos traductores, tantos intérpretes?” Es que los intérpretes no son solamente para el grupo. Si un esloveno les habla a mis técnicos, ¿cómo van a entenderse? Entonces tengo que tener intérprete para el grupo e intérprete para los técnicos. Tú que has visto la cantidad de países representados en el festival, te podés hacer una idea de lo que es

⁹ Para tener una idea de la magnitud de este festival, téngase en cuenta que para marzo 2008, se anuncian 142 compañías, con más de 1200 artistas en escena, provenientes de 45 países de cinco continentes.

esto. Rusia, por ejemplo, trajo como seis espectáculos, España como siete, Argentina también como siete.

Gustavo: *Cuando empiezas un proyecto, como directora, incluso como actriz, ¿partes del texto, de una idea, qué es lo primero que viene a tu cabeza? ¿Una imagen, una textura, un tono, un ritmo? ¿Qué es lo que te atrae?*

Fanny: Vamos a ser sinceros. Lo primero que me atrae es, como actriz y lo traslado a la dirección también, es si soy capaz de hacer ese papel. Después viene la pregunta: “¿esto sirve para mi país?” Para mí esta pregunta es básica, porque yo no puedo darme el gusto de hacer cosas que sé que no sirven para este país. Lo fundamental es saber si sirvo y si sirve.

Gustavo: *Esto es muy interesante, nunca me lo han contestado así tan rotundamente.*

Fanny: ¿Qué responden?

Gustavo: *Responden muchas cosas, respecto de las imágenes, de ciertas circunstancias disparadoras, pero no así tan contundente como lo has respondido vos. Creo que en tu caso se trata de una respuesta que considera al público, en la que confluye tu experiencia como actriz y como productora. Cuando has dirigido, ¿tienes la misma relación con los actores que con las actrices? ¿O te es más fácil con unos o con otras?*

Fanny: Uno tiene que ser democrático con todos. Claro que yo tengo preferencias, como todo el mundo, pero trato de disimular y después, cuando voy a comer con mis preferidos, entonces les digo: “perdón, si fui un poco dura con Ud., pero no puedo demostrar que los quiero más que a los otros”.

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

Fanny: Sí. Aprendí con el tiempo. Aprendí que había actores que me gustaban mucho, pero que humanamente no me gustaban. Ahora, para mí, honestamente, prima más la parte humana unida a la parte actoral, pero si humanamente no me gustan, no trabajo con ellos.

Gustavo: *Gerald Thomas me contestó una vez que él no podría trabajar con actores que no hubieran hecho Beckett.*

Fanny: (Risas.) ¿Se ha dado mucho Beckett en el Brasil?

Gustavo: *Debe ser. ¿Hay algún tipo de formación actoral o metodología, como el método de Stanislavski, que te facilita el trabajo con los actores?*

Fanny: No. La edad te enseña muchas cosas o te limpia.

Gustavo: *Y la experiencia tuya, no creo que sea sólo la edad.*

Fanny: Casi 60 años de hacer teatro. Yo creo que lo fundamental para mí, en escena, es que sea creíble. Lo fundamental para mí es que un actor limpie, que sea minimalista y transmita sensaciones y, obviamente, admiro profundamente cuando algunos tienen un gran dominio físico. Pero hay obras en que prefiero que hablen y que sientan y que a lo mejor no se muevan tan bien.

Gustavo: *En las preceptivas teatrales se dice, por ejemplo, que el teatro es para divertir, para ilustrar, para adoctrinar, para instruir, para deleitar y muchas cosas más, tengo una colección de palabras. ¿Qué es el teatro para ti, cuál es la palabra que mejor calza en tu objetivo teatral?*

Fanny: El teatro es para entretener, pero para mí sinceramente el teatro es para mirarse a uno mismo. Yo nunca me olvidaré de esa anécdota tan divina de Albee, el autor de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, esa obra que hice mucho tiempo, casi acaba conmigo esa maldita. Después me enteré, cuando ya la estaba haciendo, que cuando él hizo *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* no pensaba en dos mujeres y dos hombres; él pensaba en cuatro hombres. Después tuvo una mesa redonda y le dijeron: “¿Ud. por qué ha puesto de esa manera tan desalmada a los seres humanos?” Y él contestó: “¿No le gusta como los nuestro? Entonces cambie”. Eso me dice a mí, y lo sé por mi experiencia como espectadora, que uno generalmente cuando ve teatro, también se cuestiona a sí mismo. Eso es lo que tiene de bueno el teatro. Uno mira y se mira.

Gustavo: *La disciplina, ¿qué rol juega en tu trabajo, sea como actriz, como directora o productora?*

Fanny: Soy muy rígida. Así como soy muy bohemia y muy vagabunda, en el sentido de que duermo muy poquito, así me esté muriendo, yo no falto a una función. Yo sufro de presión alta; un médico una vez me advirtió que podía darme un derrame, pero yo le dije que hasta que no terminara la función, yo no salía del escenario.

Gustavo: *Eso es disciplina y compromiso.*

Fanny: Sí, pero yo creo que ésa es nuestra enseñanza de los actores viejos.

Gustavo: *Una cuestión ética.*

Fanny: Sí, creo que ahora no es tan exigente. ¿No es cierto?

Gustavo: *Algunos directores que he entrevistado son muy obsesivos con la disciplina. Creo que fue Agustín Alezzo quien me dijo que a él no le interesaba la disciplina de controlar todo, sino que a él le interesa, me dijo, la disciplina interior del actor. Cuando diriges, ¿lo haces desde la platea, o te subes al escenario y nunca bajas?*

Fanny: Dirijo desde la platea y escribo mucho. Al principio escribo mucho y luego a cada uno le digo, desde la platea: “Mira, en esta escena, tienes que sentir de esta manera, o no tienes que moverte así”. Me gusta que me hagan redondo el ensayo, y yo escribo todo y luego me detengo con ellos a discutir todo.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección?*

Fanny: Sí, siempre. Honestamente, el mejor asistente, porque siempre puede tener muchas ideas, no simplemente alguien que haga una cosa mecánica.

Gustavo: *Los llamados técnicos, o los artistas, como el iluminador, el vestuarista, etc., ¿te gusta que estén desde el comienzo o van llegando casi al final?*

Fanny: Idealmente me gustaría desde el principio. El equipo lo formo desde el comienzo.

Gustavo: *Cuando reúnes al equipo para iniciar el trabajo, ¿te gusta decirles cuáles son tus objetivos, o prefieres que ellos los descubran por sí mismos?*

Fanny: Me gusta hacer mucha lectura de mesa y allí se elabora todo eso. Me gusta escucharlos y después trabajar sobre eso. Porque no nos engañemos, no tenemos la lámpara de Aladino. Yo puedo pensar una cosa y de repente ellos me dicen otra, y me doy cuenta que son más claros que yo al pensar en eso. Me gusta que cada uno hable, piense, y me diga lo que cada uno piensa de su personaje.

Gustavo: *Esta pregunta, por lo que conozco de ti, es un poco obvia, pero igual te la hago por si vos querés agregar algo. ¿Te involucrás mucho en la promoción del espectáculo?*

Fanny: Muchísimo, por razones obvias, porque soy directora artística del teatro también. Entonces para mí es definitivo que la gente se entere y vaya al teatro, porque sí no me muero.

Gustavo: *Esta pregunta no está dirigida a ti como actriz o como directora de tu grupo o como productora, sino a la perspectiva que tienes del teatro colombiano en general. ¿Crees que en estos momentos, en el teatro colombiano, sea en el armado de repertorios o elencos, hay discriminación racial, sexual, política, social, religiosa?*

Fanny: En absoluto, no creo. Cuando llegué acá, habíamos dos o tres grupos de teatro que trabajaban, eran grupos de teatro estudiantil. ¿Por qué eran tan belicosos? Porque ellos me decían que la única manera que tenían de comunicarse con el mundo era por medio del teatro o por medio de los volantes que entregaban. Hubo muchos problemas, mucha censura en cierto momento. Pero ahora aquí no hay ninguna censura, salvo la censura de lo malo, nada más.

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

Fanny: Eso es en todos los campos, en la música, en el ballet, pero eso se está rompiendo rápidamente. Nosotras al fin demostramos lo inteligente que somos y estamos quemando etapas más rápido de los hombres.

Gustavo: *Una última pregunta, para lavar mi rol de entrevistador. ¿Hay alguna pregunta que siempre soñaste que te hicieran, como actriz, directora o productora, y que nunca te hicieron?*

Fanny: ¿Sabes, Gustavo? Yo estoy tan metida en sostener estos teatros, en lograr que sigan viviendo, en preocuparme que como me faltan pocos años de vida y que cuando yo no esté, también los sigan peleando y no desaparezcan. Y eso sinceramente, honestamente me vence todo lo demás.

Gustavo: *Te agradezco mucho.*

Fanny: Ha sido una conversación muy técnica para ti.

Gustavo: *Es el objetivo de la entrevista. Tal vez, si me dejas abusar de tu tiempo, te haría una última pregunta, porque no siempre he tenido la oportunidad de hablar con alguien como tú, tan increíblemente involucrada en el teatro como actriz y directora, y a la vez como productora. En todas estas entrevistas que vengo haciendo en América Latina, salvo unos muy contados casos en que he entrevistado directores que hacen teatro comercial, la figura del productor no aparece o, cuando lo hace, casi nunca es un productor profesional.*

Fanny: No es como en Broadway donde el productor es más importante que el director y los actores, porque es el que consigue el teatro. Hoy en

día al fin están reconociendo que un productor es fundamental, porque consigue el dinero, porque aglutina a la gente, porque logra que se lleve a cabo un espectáculo y que persista, y lo demás. Pero los productores todavía no tienen la trascendencia que se merecen en estos países. Quizá en Argentina sí. Yo sueño con que el teatro esté lleno no sólo un día, yo quiero que tenga más de cien funciones.

Gustavo: *¿Tú tienes alguna sugerencia para formar productores?*

Fanny: A mí me están llamando mucho para gestión cultural. Porque soy la primera persona, en Colombia, que logró que una empresa comprara una función. Soy la primera persona en la historia de Colombia que paga a sus actores. Y entonces me llaman para ver cómo hago. Y sobre todo quieren saber cómo hago para armar el festival.

ENTREVISTA A FABIO RUBIANO

Realizada en el Hotel de la Opera, Bogotá, el 29 de enero de 2007, de 21:30 a 23.

Actor, director y dramaturgo, nacido en Fusagasugá en 1963, ciudad jardín en Colombia, uno de los 116 municipios del Departamento de Cundinamarca en el centro de Colombia. Ha participado en numerosos montajes en teatro, cine y televisión como actor y director. En 1994 recibe una mención especial de la UNESCO por *Amores simultáneos*. Como dramaturgo lleva ya más de doce obras, tales como *Dos hermanas* y *Mosca*, muchas de ellas presentadas en festivales nacionales e internacionales. Fabio Rubiano, junto a Marcela Valencia, fundan en 1985 el Teatro Petra, uno de los grupos más representativos de las nuevas propuestas teatrales de Colombia. Durante estos veinte y tres años de trabajo ininterrumpido el Teatro Petra ha ganado varios premios nacionales de dramaturgia, becas de creación y becas de residencias artísticas en el exterior, reconocimientos y giras en muchos festivales nacionales e internacionales, además de varios premios.

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

Fabio: Por obligación, porque quería dirigir las cosas que me gustaban, quería hacer el teatro que yo quería ver. En el segundo año de la Escuela me reúno con un grupo de actores que trabajaban conmigo allí, estábamos muy jóvenes, teníamos veintidós años más o menos, y decidimos montar una obra. Empezamos a buscar obras y ninguna nos gustaba. No había Internet. La posibilidad de tener acceso a dramaturgia contemporánea era prácticamente nula. En la biblioteca había todo el boom de los sesenta y los setenta, y tampoco queríamos irnos por ese lado. Descubrimos una obra del venezolano Román Chalbaud, que se llamaba *La quema de Judas*. Nos gustó el manejo del tiempo. Nos atrajo más la parte formal que la historia. La historia también, pero la parte formal nos pareció más atractiva. Empecé a hacer la adaptación, hice como siete adaptaciones, y montamos eso, ensayando todos los días durante un año y medio, una cosa absurda. Era como una disciplina rara.

Gustavo: *¿No se les dio por la creación colectiva que estaba tan en auge en ese momento?*

Fabio: Yo escribía y yo dirigía, pero el proceso sí tenía que ver con improvisaciones, con desarrollo de la idea, con líneas argumentales, con

líneas temáticas, se estudiaba mucho el Libro Rojo de García, el primer tomo. Había cierta admiración por el Teatro de la Candelaria, pero también cierta distancia, sobre todo por la línea estética que ellos manejan, que no es que sea mala, sino que queríamos irnos por otro lado. Yo acababa de llegar del Festival de Manizales de 1985, había quedado obnubilado por el grupo Ornitorrinco, de Caca Rosset, me vi su *Ubú* y ya no podía hacer otra cosa.

Gustavo: *En esa primera dirección, de la obra de Chabaud, ¿te acuerdas cuáles fueron tus objetivos como director?*

Fabio: Había un objetivo, del que me acuerdo, y era que el cuerpo era lo más importante en el escenario. Había que tener una formación corporal de excelencia para poder acceder al escenario y queríamos mostrar un gran desarrollo corporal, que luego se tradujo como un desarrollo actoral. Ensayar año y medio no fue en vano, porque era una disciplina férrea. Había una necesidad corporal. Con corporal me refiero a cuerpo y voz. Íbamos con toda la fuerza académica de la Escuela, de trabajo corporal dos horas y media al día, incluyendo parque al aire libre con trote y luego estiramientos fuertes con profesores de danza. Trabajo vocal antes de entrar al escenario. Había cierta ritualidad en eso, aunque a veces el exceso de ritualidad atenta contra el trabajo.

Gustavo: *Desde esa puesta y con toda tu trayectoria, ¿cómo definirías hoy el rol del director? ¿Qué es para ti hoy dirigir?*

Fabio: Nadie sabe más en el escenario que los actores. El que está viendo y el que está afuera tiene cierto poder por la distancia que ejerce sobre el escenario, pero no puede tener mucho más poder que el actor. Para mí lo más importante sigue siendo el actor y no lo digo demagógicamente, porque hay actores horribles, insoportables. Pero si uno se sabe acompañar bien, para mí, como director y sobre todo como escritor, es vital la presencia del actor. Lo que uno tiene que hacer es llegar con la mayor cantidad de ideas posibles, pero de una maleabilidad tal que pueda mejorar. No crear consensos, porque eso no tiene nada que ver, sino que me convenzan a mí todavía más.

Gustavo: *De acuerdo a lo que ha dicho el público o la crítica, ¿hay ya algunos rasgos estilísticos que se reconocen en tu trabajo, como constantes de Fabio Rubiano?*

Fabio: Sí, yo puedo decir que tengo un público, no muy extenso, pero por lo menos me sirve para tener la sala llena cada vez que hago temporada. Hay como una estética. La hemos ido variando, la hemos ido depurando. Al principio yo quería ser un director de grandes montajes; de hecho los cinco quiebres económicos de las cinco o seis primeras obras, fueron por eso, porque había elencos de doce personas a las cuales se les pagaba un sueldo mensual, con grandes escenografías, con diseñador de escenografía, con diseñador de vestuario, con cuatro o cinco técnicos permanentes en el escenario, escenografías muy grandes y estructuras de hierro. Quería que existiera esa sensación de espectáculo que existe en la ópera. El último experimento fue una obra que se llamó *Hienas, chacales y otros animales carnívoros*, eran tres ruedas gigantes que giraban en el escenario, que tenía circuito cerrado de televisión, proyecciones de video, los actores tenían sus micrófonos y sus amplificadores propios cada uno, íbamos con todos los juguetes para volvernos contemporáneos, y la obra se llenó durante todas las temporadas que hicimos, pero nunca se alcanzó a recuperar todo. Tuvimos una beca de veinte o veinticinco mil dólares para esa obra y sin embargo hicieron falta otros quince mil dólares para completarla, y entonces me dije: “Me quiero decidir por el actor”. Ahora, yo no podría definir “mi estética es ésta”; está más allá de que me gusta trabajar en un proceso con el actor y donde la actuación es lo más importante, pero sí, por ejemplo, cada vez que los actores que han trabajado conmigo trabajan con otros directores, les dicen “no, así no, que no están trabajando con Rubiano”. (*Risas.*) O les dicen: “No, no, esto no es *Mosca*”. Entonces yo digo: “Debe haber alguna cosa específica que se nota en los actores como algún grado de expresividad, o de no expresividad, o de pre-expresividad, que yo personalmente no lo he podido descubrir”.

Gustavo: *Desde tu perspectiva como director, ¿cuál ha sido tu mejor puesta? No me refiero al éxito de público—porque a lo mejor vino una sola persona—sino a aquella que te planteó desafíos enormes y que al final sentiste que habías sabido resolverlos adecuadamente y te dejó muy satisfecho.*

Fabio: Después que yo estreno, a mí no me gustan mis obras. Y no lo digo por crear un hábito extraño dentro de mi personalidad, sí que es una cosa real. Sufro mucho viendo las obras y cuando tengo que actuar en ellas es más horrible todavía. Sin embargo, creo que ha habido aciertos, en

los que puedo dormir tranquilo, como en *Mosca*, por ejemplo. Yo quería establecer códigos; lo que más me interesa en este momento, en los últimos años, es establecer códigos de relación con el público, que cada obra tenga unos códigos y una especificidad concreta. Pueden ser códigos que no tengan que ver directamente con la realidad, pero que sí establecen comunicación con el público y el público empieza a decodificar a partir de los códigos propios que crea la obra. Eso para mí es el logro. En *Mosca* se crea eso.

Gustavo: *¿Mosca es la se representa arriba de una mesa?*

Fabio: Sí, es una lectura de *Tito Andrónico*. Son tres mesas y el público va de lado y lado. ¿Cómo crear los códigos? La obra más violenta de Shakespeare; no quiero sangre, no hay sangre. Hay un lenguaje muy elaborado—no poético, porque odio el lenguaje poético en el teatro—para la escena. Que es leído y a pesar de todo el horror que encarna la obra, la gente se ríe mucho durante la pieza, lo cual a mí me deja muy tranquilo, porque es el tipo de horror que me interesa. El horror que produce risa y que genera la pregunta “por qué me estoy riendo”. Le quitaría quince minutos—a todas mis obras siempre les sobran quince minutos; a *Mosca* le quitaría quince, pero va a ser muy difícil hacer ese sacrilegio.

Gustavo: *Desde la misma perspectiva, la tuya, ¿cuál fue tu peor puesta? Aunque haya sido un éxito o fracaso de público, fue la puesta que te dejó insatisfecho, que hubo cosas que sabes que no se resolvieron bien. Obviamente en el supuesto de que esto haya ocurrido, a lo mejor nunca te ocurrió.*

Fabio: Sí, ha ocurrido. *Cada vez que ladran los perros*, fue una obra mía, un premio nacional de dramaturgia, es una obra que yo adoraba. Es una pieza dolorosa: es un grupo de perros que narran cómo los están masacrando, cómo los están matando, cómo algunos se están volviendo hombres y los están empezando a violar, a vengar, y ya no pueden caminar en cuatro patas, sino en dos, ya no se huelen el culo y están aprendiendo a reír y se les olvida ladrar. Son nueve escenas, todas muy dolorosas. Construyo una escenografía metálica, muy gris, muy oxidada, con un piso lleno de bombas, de globos llenos de sangre que se van reventando a medida que avanza la pieza. Con un vestuario muy desarraigado. El texto era doloroso, la escenografía era dolorosa, el ambiente era doloroso, la

atmósfera era dolorosa y los actores actuaban dolorosamente. El público, a los diez minutos, ya no quería saber nada de la obra. Es mi percepción. Mucha gente me dice “esa obra era una maravilla”. Y en el video se ve de putas; cuando tú ves el video se ve tremendo montaje. Pero no, uno no puede hacer eso. Una mujer me dijo una descripción mejor, me dijo: “Le echaste mermelada al arequipe”. El arequipe es lo que los argentinos llaman dulce de leche. Y tiene toda la razón. *Cada vez que ladran los perros* debió haber sido como un recital, hablado, en un tono muy neutro, calmado, muy tranquilo. Sufrí mucho con esa pieza. Como que ya, ya estuvo bien, ya sabemos que esto es horrible. No supe hacer el contraste.

Gustavo: *¿Qué género te interesa más o sientes más afinidad al dirigir? ¿La tragedia, la comedia, el drama, el sainete?*

Fabio: Es muy difícil decidir. *Tito Andrónico* es una tragedia y durante el transcurso de la obra la gente se ríe. Si la obra es de uno a cien, la gente se ríe el 75% de la pieza. No sé qué monté, si una tragedia o una comedia. Me gustaban las lecturas que uno podía hacerle a la pieza, no sé cómo explicarlo, para no utilizar el elemento deconstructivo que está tan de moda, o la línea paradigmática libre, o lo post-dramático, postmodernidad. No sé. Creo que el género que más me gusta y que me parece más honesto es la comedia, pero nunca he montado una comedia. Monté *Dos hermanas*, que se llama una comedia de una tragedia, porque es a partir de una tragedia, como nacen todas las comedias. Tengo una tendencia a la comedia, sin que sean comedias delirantes ni comedias de equivocaciones, ni comedias picantes, ni comedias de puerta.

Gustavo: *¿Qué arte o artes impactan más tu trabajo como director? ¿La pintura, la música, la arquitectura, la literatura, la danza? ¿Cuál es la que dispara más tu imaginación?*

Fabio: Eso lo tengo clarísimo, es la pintura y la literatura. Yo necesito cargarme de la mayor cantidad de imágenes posibles para poder escribir. Por ese lado soy luterano respecto a la introspección flamenca, pero también soy cristiano occidental por toda la iconografía católica que me parece absolutamente provocadora y motivante. Y la literatura, porque cuando uno tiene un proyecto como con un dolor de amor, todo lo que lee se le parece a lo que uno está escribiendo y todo sirve. Tomo anotaciones todos los días de todo lo que leo. Es una disciplina grande,

mis anotaciones diarias de todo lo que leo, porque todo tiene que ver con lo que estoy haciendo. Y que según Harold Bloom es un error leer así, pero a mí me ha servido. Siempre tengo una imagen al lado de mi computadora, que la cambio todos los días de acuerdo a lo que estoy escribiendo.

Gustavo: *¿Qué directores te han impactado—no influenciado—cuáles te han abierto las puertas a la imaginación? Habías hablado del Ormitorrinco, el grupo brasileiro. ¿Podrías darme algunos nombres a nivel internacional y nacional?*

Fabio: Tengo como momentos clave. La primera obra que me emociona como yo quisiera que la gente se emocionara cuando ve mis obras, fue una obra de La Candelaria que yo vi cuando estaba en el quinto de bachillerato, que se llama *Golpe de suerte*, y que La Candelaria no la tiene como dentro de sus buenos recuerdos. Para mí sí porque la presencia de la música en vivo de un saxofón a dos metros para mí era una cosa inimaginable. Las resoluciones escénicas eran increíbles. Recuerdo mucho que en un momento se van todas las luces y colocan linternas alrededor del escenario, cómo se golpean entre ellos, que utilizaban como técnicas de combate escénico; para mí eso era maravilloso. Luego en Manizales, *Ubú Rey*, de Caca Rosset, todas las resoluciones escénicas para mí también fueron maravillosas. Carbón 14, también para esta primera etapa. Y ahora me gustan otros, me gusta otro tipo de directores, los directores alemanes.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre soñaste dirigir y que por alguna circunstancia nunca pudiste?*

Fabio: No. Tengo obras que sé que quiero dirigir y que voy a dirigir.

Gustavo: *Tú escribes teatro, ¿verdad?*

Fabio: Sí, escribo al tiempo que dirijo.

Gustavo: *¿Montas tus obras también?*

Fabio: Sí. Generalmente tengo las obras sin terminar cuando empiezo a ensayar y durante el proceso de ensayo las termino. He escrito obras para otros lados y los resultados son rarísimos. Escribí una pieza para el Mladinsko, de Eslovenia, que se llama *El vientre de la ballena*. Y luego verla puesta en escena es bastante raro, porque como estaba acostumbrado a tener la obra, empezar el montaje y en el proceso empezar a cambiar, porque el escenario lo que más te da es lo que sobra. Me sobran siempre

muchas cosas y entonces puedo tachar. Entonces, como yo la mandé intacta a Eslovenia y ellos la montan tal como la leen, entiendo todo lo que sobra cuando veo la puesta en escena.

Gustavo: *¿Cuál es la diferencia entre dirigir una obra tuya y dirigir la de otro autor?*

Fabio: Cuando dirijo mis piezas, no soy dramaturgo, no tengo amor por mis propios textos; y si los pusiera en el escenario, no tengo ningún problema en quitarlos.

Gustavo: *Me dijiste que a veces actúas y diriges en el mismo proyecto.*

Fabio: En caso de emergencia.

Gustavo: *¿Es muy difícil actuar y dirigir en la misma obra?*

Fabio: Es terrible, a mí no me gusta. Prefiero estar afuera. La mayor cantidad de plata que yo gano, la gano como actor; y yo no quiero ser actor, pero tengo que actuar porque con esa plata puedo montar mis obras. Sin embargo, mi mayor placer es escribir y dirigir. En *Mosca* subí al escenario porque se retiró un actor, faltando poco tiempo y ya no tenía tiempo para llamar a otro y que entendiera todo lo que había entendido el anterior en el proceso. Entonces me metí y terminé actuando, y eso nos ahorró un pasaje en las giras. Pero preferiría no hacerlo.

Gustavo: *¿Has dirigido cine y televisión?*

Fabio: Sí, he dirigido televisión.

Gustavo: *¿Es diferente a dirigir teatro?*

Fabio: Sí, absolutamente diferente.

Gustavo: *¿Te gustan las dos cosas?*

Fabio: No, no voy a volver a dirigir televisión. No porque sea un medio al cual señale como un género menor, sino porque no es lo que me interesa. Hay una exigencia de producto demasiado rápida. Pero la televisión tiene una cosa buena, y es que como es ya, todo se produce ya, todo tiene que estar ya. Y ojalá a veces el teatro funcionara así. Necesito una pared verde y está la pared verde. Necesito un vestuario de color tal, y está el vestuario de color tal. Es una máquina que funciona perfectamente. A veces el teatro se demora para tomar resoluciones; uno debería aprender un poquito de la televisión.

Gustavo: *¿Has dirigido una misma obra en dos momentos diferentes de tu carrera? Y si eso ocurrió, ¿tendiste a remontar el primer proyecto o partiste de cero, te diste libertad para hacerla de nuevo, como si fuera una nueva obra?*

Fabio: Nunca lo he hecho. Tengo la posibilidad de ir a dirigir afuera una obra que ya hice acá, que se llama *Dos hermanas*; supongo que manejaré la misma estructura que es una escenografía con todos los recursos con sonido, con sonidos en directo (salida de puerta, de paso, de personaje, de copa, de fiesta, de platos, de nevera, de comida, todos los sonidos del ambiente), pero la composición y la puesta en escena no creo que sea igual.

Gustavo: *El espectador ideal, no el que viene al espectáculo, sino el que opera como una función durante el proceso de ensayo, ¿juega un rol en la toma de decisiones durante tu proceso de montaje?*

Fabio: Yo estudié con Santiago García, fue mi maestro durante seis años. De ahí es que siempre estoy atento a hacer algo que por nada del mundo sea aburrido. Un amigo mío decía que el aburrimiento es un concepto diferente del tiempo, pero yo sí creo que uno tiene que estar en contexto, dónde está montando. No puedo montar aquí Katakali porque se van a aburrir.

Gustavo: *Cuando haces una puesta para una determinada sala y luego tienes que salir de gira, o presentarla en un festival, ¿tienes exigencias mínimas o máximas?*

Fabio: Depende de la pieza. Las últimas piezas se acomodan a muchos espacios. Por ejemplo, *Mosca* es bifrontal, entonces lo más terrible sería hacerlo a la italiana. Una vez lo hicimos así en Almagro; pensamos que iba a ser un fracaso y funcionó muy bien. Lo hicimos porque era un festival de teatro clásico, y nuestra obra, partía de un clásico, pero no era para nada clásica. Nos parecía muy interesante la experiencia. En general, me acomodo a las condiciones, me adapto, sin que eso atente contra la obra. Ningún director va a permitir que se atente contra la obra. Pero eso de exigir los mínimos detalles, que a veces son imperceptibles, eso no.

Gustavo: *¿Trabajas con productor?*

Fabio: En los últimos dos montajes, sí. Una de las actrices es la productora y ha sido maravilloso.

Gustavo: *¿Qué esperas del productor, cuáles son tus exigencias?*

Fabio: De pronto estamos hablando de cosas distintas. La figura del productor es más como el que consigue giras, casi como productor manager, eso es lo que tengo en este momento. ¿Un productor que maneje los dineros para mis obras? No, eso no, sigo siendo yo, sigo siendo mi propia plata la que está en juego, soy siempre yo el que comete los errores.

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

Fabio: Sí. Porque uno siempre se toma el tiempo que le dan y si me extendiendo todo se complica. En este momento estoy buscando una casa para mis propios montajes y en el momento en que la tenga y se empiece a ensayar, sé que van a ser tres meses, van a ser doce semanas de trabajo para estrenar.

Gustavo: *El día del estreno, obviamente cuando no estás actuando, ¿qué haces?*

Fabio: Jurar que nunca más lo voy a volver a hacer (*Risas.*). En verdad, siempre pienso eso, pero después del estreno ya estoy pensando en mi próximo montaje. No recuerdo un solo montaje en el que no haya dicho “esto no lo voy a volver a hacer”. No recuerdo un solo montaje donde no haya habido momentos donde me agarro a llorar contra las paredes y sentir que todo es una mierda. En mis montajes voy a todas las funciones.

Gustavo: *Y cuando la obra está en cartel o temporada, ¿sueles hacerle ajustes?*

Fabio: Sí, yo hago ajustes permanentemente. A veces por disciplina dejo de ir, pero cuando estoy en la calle y sé que la obra está en función, siento que estoy en el lugar equivocado. No sé por qué estoy en la calle, cuando mi lugar es otro.

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

Fabio: En el caso de *Tito Andrónico* aparece cuando uno escucha la secuencia de hechos de violencia que aparecen en las noticias y uno dice “hay que hablar de esto”. ¿Cómo se puede hablar de esto? Y aparece *Tito Andrónico* que es una de las obras más violentas y más absurdas sobre la violencia y encaja. Últimamente, hace como cinco años, escuché la noticia de la venta de niños, de las adopciones ilegales, y alguien dijo “es el negocio más productivo en este momento” y a mí me quedó sonando eso: Que los niños son el negocio más productivo en este momento porque funcionan para pornografía infantil, para venta de órganos, para

adopciones ilegales, para turismo sexual, para Internet, para fotos, como la vaca cuando a uno le enseñan en la primaria que los cachos, que cada parte sirve para esto y aquello. Entonces decidí empezar a trabajar un proyecto sobre niños, que aún no lo he estrenado, después de cinco años. He escrito durante ese proyecto como tres o cuatro obras y he dirigido tres o cuatro más y de todo el material que tenía acumulado salió una primera parte de esa obra, que fue la obra que montaron los eslovenos, *El vientre de la ballena*, y viene la segunda parte que es *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*.

Gustavo: *¿Has dirigido alguna obra de un dramaturgo local, colombiano, vivo?*

Fabio: No. He dirigido lecturas dramáticas de Víctor Viviescas.

Gustavo: *¿Te gustaría tener al dramaturgo durante el proceso de los ensayos?*

Fabio: Sí, me gustaría, no tengo ningún problema. Me gustaría montar obras de Eric Clayton, que es un dramaturgo muy interesante acá, también de Viviescas que me interesa.

Gustavo: *Cuando comienzas un proyecto de puesta en escena, sobre un texto o una idea, ¿qué es lo primero que dispara tu imaginación? ¿Una imagen, un tono, una textura, un ritmo? ¿Cómo se dispara el proceso?*

Fabio: Cada obra viene con eso. Cuando se monta *Perros*, lo primero que se trabaja es no la ilustración animal, sino cuáles son los elementos que tienen los perros que nosotros podríamos hacer como humanos, como por ejemplo olerse el culo. ¿Qué pasa con eso? Empezar con los gestos más atrevidos, empezar con lo peor, para empezar a acomodarnos. Les digo en el primer día de ensayo: “Para mañana, por favor, traigan el vestuario”; y todos los actores llevan un vestuario y hay algunos que quedaron hasta el final, y todos los actores durante el proceso construyen su vestuario. Ahora tengo claro que para el nuevo montaje que voy a hacer, yo quiero que toda la escenografía se construya en el escenario, tienen que ser cosas muy sencillas, como máquinas de volar, máquinas de correr, estructuras de casas, automóviles, cintas móviles, todo se tiene que construir en el escenario. Sé que lo primero que voy a hacer en el primer día de ensayo es llevarles Tralandia o una de esas cosas que son como cuadritos que empatan unos con otros para construir casas, como un Lego, y les voy a pedir a los actores que para el primer ensayo lleven todas las cosas que no sirvan en la casa de cada uno para empezar a contar una

historia y empezar a trabajar desde lo formal, cómo con objetos que no tienen una proyección poética puedo empezar a contar cosas. Entonces a cada actor le digo: “Ud. tiene que contar esto, y Ud. esto” y así con todos. “Con este número de objetos” para empezar a trabajar sobre el manejo de objetos, que es lo que va a suceder. Tengo la sensación que ésa va a ser una obra cuyas giras van a ser con un baúl lleno de basura y que las exigencias van a ser “dos metros de varilla, seis rollos de cinta pegante, cuatro libras de cartón”, creo que va a ser todo así para la construcción de la obra.

Gustavo: *Cuando trabajas con obras traducidas, ¿cuál es tu relación con la traducción?*

Fabio: Me interesa mucho. Hice *El amante*, de Pinter y estuve muy obsesionado con la traducción. Hay palabras, frases que pueden cambiar completamente el sentido. En ciertos autores, en otros no. En ciertos autores como Beckett, como Pinter, una frase cambia el sentido. Uno lee las traducciones de Shakespeare de Astrana Marín, por ejemplo, que es con el que uno se educa, en las traducciones de Aguilar, y después uno lee la traducción de Pablo Neruda o lee traducciones de escritores latinoamericanos, y se da cuenta que se trata de otra obra, que se dice otra cosa. Al principio no era muy obsesivo con las traducciones, después que aprendí un poco de inglés, ya me interesé mucho más.

Gustavo: *Cuando inicias los ensayos y reúnes a los actores, ¿les comunicas tus objetivos, o prefieres no decir nada y que ellos los adivinen durante el proceso? ¿O vas sin objetivos?*

Fabio: Yo les doy todo el material que he recopilado durante todo el proceso. Les doy el material visual, trato de hacer una exposición audiovisual de todo el material visual que he recogido y les digo “quiero que los niños se parezcan a esto, quiero que los adultos se parezcan a esto, los espacios que vamos a trabajar son como estos”. A veces tengo grabaciones donde quiero que la voz sea un manejo muy importante, entonces tengo grabaciones del manejo de la voz de muchas partes, de cánones que utiliza, por ejemplo, Glenn Gould, que es músico, esas tendencias. Depende de lo que necesite. En este momento tengo una gran cantidad de imágenes de niños y una gran cantidad de objetos que quiero que se utilicen en el escenario. Y voy a hacer una cosa que no había hecho

antes y es montar un fragmento de escena con un actor, él y yo, más o menos como de escena prototipo de lo que yo quisiera para el montaje, como yo quisiera que fuera la actuación. Quiero que los actores tengan todo el material posible, tengan la mayor cantidad de información porque eso genera más información y para mí es valiosísimo.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Fabio: Generalmente es gente con la que ya he trabajado, llamo gente de otros grupos. Me gusta ir a ver los trabajos del último año de las escuelas de teatro, para trabajar con alguien que recién salga, siempre la nueva sangre funciona muy bien.

Gustavo: *¿Tú das clases también?*

Fabio: No, yo dicté un taller permanente de teatro en la Universidad Nacional de Colombia, entre el 90 y el 96. Ahora cuando tenga la casa quiero abrir como un centro de investigación sobre temas específicos que hace rato me interesa escuchar.

Gustavo: *No sé si te ha ocurrido alguna vez. Cuando yo dirijo, me ha pasado algunas veces que ensayamos y ensayamos una escena y no sale, se atasca el proceso. Las llamo “escenas problemáticas”. ¿Te ha ocurrido eso? Y si es así, ¿cómo las enfrentaste, tienes alguna estrategia?*

Fabio: Sí, por ejemplo cuando monté *Cada vez que ladran los perros* había una escena que no salía y no salía, y la quité. Me di por vencido y de paso me cortaba la obra un poco y me acertaba el sufrimiento. Son los casos más concretos. Más que escenas problemáticas, hay escenas que salen, pero hay una parte del quehacer de los actores o de las actrices, en algún momento, que no funciona. Siempre con analogía se ha logrado resolver. Paradójicamente, en esos momentos problemáticos se han encontrado muchas veces los elementos más importantes y definitivos para la pieza, como lo que Brecht podría llamar el *gestus*.

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

Fabio: Que sea buen compañero de escena, luego que sea buena persona—puede ser un mal parido—pero si es capaz de perder en el escenario, de perder como personaje, de perder en la discusión en el

escenario, es una persona que me parece muy interesante. Tiene que ser un actor generoso en el escenario.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de formación o metodología actoral que facilite tu trabajo como director? Algunos directores, por ejemplo, se sienten muy cómodos si sus actores se han formado con el método de Stanislavski.*

Fabio: ¿Qué para mí sea necesario?

Gustavo: *A veces uno trabaja con gente que no tiene ninguna formación, pero me refiero si hay alguna metodología que te facilita el trabajo como director, que sientes que un actor formado en esa metodología te entiende mejor o sacas las cosas más rápido.*

Fabio: Los actores que han trabajado en procesos colectivos, llámese creación colectiva o como se quiera llamar. Me gustan los actores que hablan de lo que se está haciendo, que preguntan sobre lo que se está haciendo. Hay cierto tipo de actores, sobre todo de la escuela del método, que están bastante regidos por lo que dice el director, como que hay un respeto supremo por la palabra del director, lo cual me parece que está bien, pero en la discusión es donde está el progreso.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿tu relación con los actores es igual o diferente a tu relación con las actrices? ¿Mejor predisposición, mayor dificultad?*

Fabio: A mí me gusta más trabajar con mujeres, a pesar de que las mujeres entre sí no se entienden. Por la experiencia que he tenido en mis grupos, siempre es mucho más difícil manejar un grupo de mujeres que de hombres. Hay más rencillas, es duro decirlo, pero es la experiencia que he tenido. No obstante, me gusta más trabajar con mujeres que con hombres.

Gustavo: *Ya me contaste que, por ejemplo, en Mosca, que pude ver y disfrutar en el Festival de Cádiz, el público estaba ubicado bifrontalmente. No sé si eso es usual en tu trabajo, por eso tengo que hacerte esta pregunta. Cuando comienzas un proyecto de puesta en escena, ¿partes del diseño de la sala a la italiana o dejas que cada obra te suscite un espacio particular, proponiendo nuevos diseños espaciales para la relación escena-espectador?*

Fabio: Últimamente sí, antes sólo lo pensaba a la italiana. Pero después me di cuenta de que se podía ver de otra manera. A uno le da miedo salir de la escena a la italiana, porque hay menos público o va a ser una cosa tan extraña que a nadie le va a interesar, pero cuando descubro que hay una cosa muy importante en el hecho teatral y es el evento—que esto sea

un evento—entonces el evento tiene que tener unas características; y cada obra tiene que tener una característica. Y así aparece lo de *Mosca*, que sea bifrontal. Y si yo pudiera haría esta obra que te digo de los niños, como en un pasillo, con una gran hilera de público y que la obra se mueva de un lado a otro, como si fuera un escenario de 15m, donde estuviera público y actores en el mismo lado, donde hubiera como esa perspectiva de que en teatro es muy difícil de que exista. Voy a ver si con la sala lo puedo lograr. Como si fuera solamente dos filas, dos hileras de público, pero cada hilera fuera para cien personas y que actuaran en todo ese trayecto. Alargada, para trabajar sobre la perspectiva.

Gustavo: *¿Has trabajado con el método de la creación colectiva, para producir un texto, una puesta, como se lo entiende particularmente aquí en Colombia?*

Fabio: Uso algunas cosas de la creación colectiva, pero la creación colectiva de un texto colectivo y de una dirección colectiva, eso no, eso no funciona. Mi acercamiento a la creación colectiva debe ser muy parecido al que tienen todos los directores, de que el teatro es un trabajo colectivo donde sólo escribe uno y dirige uno. Pueden opinar, pero al final dirige uno. Es muy difícil para mí lo de la escritura. He escrito a cuatro manos: escribí una obra con un compañero, es bastante complicado.

Gustavo: *En América latina se ha hablado de un teatro pobre, no tanto en el sentido de Grotowski, sino financieramente pobre. ¿Crees que esto es una determinación, una fatalidad, un desafío, una estética?*

Fabio: Hay países que han estado mucho más pobres que nosotros, como todos los países destruidos después de la Segunda Guerra Mundial, y han dado unos creadores y unos directores de talla mundial, y unos grupos y unas obras y unos escritores maravillosos. Entonces no es que la pobreza sea una disculpa para la creación, como tampoco que sea un aliciente para crear. Me parece como un factor que existe y en eso tenemos que vivir y hacer lo mejor posible nuestro teatro. No quiero decir que está bien que seamos pobres y que no haya ninguna participación del Estado como debe existir, pero ésa no puede ser la disculpa para hacer las cosas mal, o para hacerlas pobres o para hacerlas sucias. Porque no ha sucedido así en otras partes del mundo que han estado más pobres que nosotros. Ahora la gente que tiene más plata, como Alemania, Holanda, Francia o ahora España, hacen mejor teatro que los que no tienen plata, eso es lógico.

Entre más plata se tiene, mejor teatro se hace; es una mentira que si el artista está en condiciones extremas puede crear mejor. Eso es mentira. Eso es como decir que la guerra es buena porque produce muchas historias, o que el dolor es un generador de emociones.

Gustavo: *En las preceptivas teatrales se dice que el teatro es para deleitar, para entretener, para instruir, para educar, para adoctrinar, para distanciar, etc. Hay una colección posible aquí. ¿Qué palabra define tu objetivo de hacer teatro? ¿Para qué lo haces?*

Fabio: Creo que es para producir placer. Si quiere hacer teatro, haga teatro, y si quiere hacer otra cosa, no haga teatro.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina en tu proceso de trabajo?*

Fabio: La disciplina, la maestría técnica; la idea de que los artistas no son disciplinados me parece absurda. Un artista de teatro tiene que tener la disciplina de un bailarín, de un pianista, de un médico, porque si no, no funciona. A mí me gusta ensayar por la mañana, yo empiezo ensayos a las siete de la mañana, y ensayo de siete de la mañana a la una de la tarde. En las primeras semanas, y ya después es horario en la mañana y horario de noche. Me parece que el empezar a las siete de la mañana es algo que te hace sentir que estás haciendo una cosa seria. En una época empezaba a las seis y media.

Gustavo: *¿Tienes algún tipo de etapas que siempre cubres con cada proyecto? Hay directores, por ejemplo, que empiezan con trabajo de mesa, luego hacen improvisaciones, etc.*

Fabio: Hay reglas. Por ejemplo, no hacer trabajo de mesa, porque no logro entender la obra hasta que no veo algo; sobre los personajes, los lineamientos empiezan a aparecer discusiones a la tercera o cuarta semana cuando ya se empieza a mover algo. Lo que yo nunca hago es trabajar sobre el texto. Empiezo a trabajar sobre situaciones análogas, sobre cosas parecidas, o ensayos en espacio. Si la escena se desarrolla en un baño, entonces vamos a un baño, darse una vuelta o hablar de algo, sentarse por ahí y trabajar alrededor el texto sin tocar el texto todavía. Me refiero a las palabras a las que hay en el texto, que se empiezan a tocar poco a poco a medida que llegan, a medida que se van necesitando. Trabajar directamente con el texto a mí me parece peligrosísimo; tengo esa

incapacidad, porque sé que en la escuela clásica sí se empieza trabajando con el texto.

Gustavo: *¿En qué momento del proceso de montaje entran los llamados técnicos, a veces verdaderos artistas, tales como el iluminador, el escenógrafo, el músico, el vestuarista?*

Fabio: En las primeras obras entraban como unas semanas antes del estreno; había obras que llegaba el diseñador de vestuario con el vestuario el día del estreno. Era una cosa muy loca, porque uno ensayaba una obra y terminaba haciendo otra. Últimamente quiero que estén desde el principio. He tenido suerte de tener a mis técnicos desde el primer día de ensayos. Tengo muchos problemas con la música, no he logrado transmitirles a los músicos lo que yo quiero. A veces les pido a los actores que traigan la música que ellos crean, que les funciona para su escena y la pongan durante su escena. De hecho en *Mosca* los actores llevaban sus grabadoras y para su escena la sacaban y la ponían en *play*. Eso funcionó muy bien, pero no se puede repetir.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿te gusta hacerlo desde la platea, o subes y bajas del escenario, o nunca te bajas del escenario?*

Fabio: Me resulta difícil alejarme, tengo que estar en el escenario muy cerca de los actores. Ya en las últimas semanas me alejo para empezar a mirar. Pero al principio estoy ahí, casi actuando.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección?*

Fabio: Sí.

Gustavo: *¿Qué tareas le asignas?*

Fabio: Hay asistente de dirección y director asistente. El director asistente es aquél con el que uno puede desahogarse y hacer las preguntas, puedo decirle “está bueno esto o está malo”, es como la pequeña conciencia. Finalmente uno termina haciendo lo que uno cree, nadie tiene más razón que el propio corazón. Y el asistente de dirección es el pobre que tiene que hacer el llamado a los actores, ir a conseguir y traer los refrigerios.

Gustavo: *La promoción del espectáculo, la publicidad, ¿te interesa, te preocupa, te involucras?*

Fabio: Todo el tiempo. Es paradójico. En la primera obra que nosotros hicimos, cuando nadie nos conocía, cuando no habíamos estrenado nada, cuando éramos estudiantes de escuela, salimos en todos los periódicos y en todas las revistas de este país, en todos los noticieros y en todos los programas culturales. A punta de ir a golpear todas las puertas todos los días. Ahora salimos menos, cuando ya tenemos una trayectoria, cuando se nos conoce. Es obvio, porque uno ya no está golpeando tantas puertas, uno ya asume que alguien va a venir a entrevistarme, que no tengo que ir. (*Risas.*) Me involucro todo el tiempo, no me interesa el artista incógnito que hace las cosas desde la oscuridad. Hago esto, tengo que poner la cara, y tengo que hablar de esto, porque llevo un año o dos trabajándolo en la cabeza.

Gustavo: *La crítica teatral—periodística, académica o especializada—¿te interesa, la lees, impacta tus proyectos posteriores?*

Fabio: Sí, claro. A mí no me gusta que hablen mal de mis obras, quisiera que todo el mundo dijera que son buenísimas. Envidio mucho a la gente que dice “no me importa la crítica, ni siquiera la leo”. Ahora no hay mucha crítica en Colombia, en una época había uno que otro, y era muy doloroso cuando hablaban mal de uno. Me dolía mucho. Obviamente no por eso cambiaba mis cosas. Confío más en lo que me dicen mis hermanas mayores cuando ven mis obras, en lo que dice cierta gente cercana, eso se empieza a sentir qué hizo bien y qué hizo mal.

Gustavo: *Una pregunta ya no como director, sino tu opinión con alguien involucrado en el hacer teatral colombiano. ¿Crees que hoy, en Colombia, en la selección de repertorios o en la formación de elencos, hay discriminación social, política, sexual, racial, religiosa, etc.?*

Fabio: Lo que pasa es que no hay un teatro nacional como sucede en otras partes, no hay un teatro estatal donde uno pudiera responder eso. Creo que todo lo que tú nombraste, todas las anteriores, existen en todos los estamentos de la sociedad. El teatro no está exento. ¿Qué yo tenga prevenciones respecto a algún tipo de raza, color o partido? No, no las tengo. Trabajo con gente de todos los grupos, incluso he tenido la suerte de trabajar con actores de La Candelaria, que nunca trabajan con otros grupos y han tenido el permiso, la bendición para trabajar conmigo, eso ha sido muy emocionante.

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

Fabio: Hay más presidentes hombres que presidentas. Siempre en los estamentos del poder es lo masculino lo que está mandando. Un director ruso decía que no existen mujeres directoras en el mundo, que es un trabajo de hombre. Pidió que le nombraran alguna y alguien le dijo Arianne Mnouchkine. Y el dijo: “Es un hombre”. He visto cosas de directoras que son maravillosas.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñaste que te hicieran como director y nunca te hicieron?*

Fabio: Tus preguntas son muy orientadas a lo que uno le gustaría que le preguntaran, cuál es su obra favorita, qué obra le gustaría montar. O qué obra nunca montaría. (Risas.)

Gustavo: *Esa pregunta no la hago para controlar la extensión de la entrevista y eventualmente del libro, porque me imagino la larga lista que me darían de obras que no montarían. (Risas.) Gracias, Fabio, por darme la entrevista, sé que has tenido un día súperagotador y valoro mucho que te hayas venido después de una función, tan tarde, a conversar conmigo.*

ENTREVISTA A JORGE ALÍ TRIANA

Realizada en su casa, en Bogotá, el 30 de enero de 2007 de 11 a 12:20

Actor, director, guionista y productor, nació en Ibagué, Tolima, el 4 de abril de 1942 y es uno de los directores teatrales más reconocidos en su país y también a nivel internacional. Cursó estudios de cine y teatro en AMU (Academia Superior de Artes) en Praga, habiendo regresado a Colombia en 1968. En ese mismo año fundó el Teatro Popular de Bogotá TPB. Ha dirigido muchísimos montajes teatrales en su país y en el exterior, especialmente en Nueva York, donde tiene una actividad casi anual con el grupo Repertorio Español. Entre sus producciones más importantes cabe destacar *Julio César*, *La muerte de un viajante*, *I took Panamá*, *La ópera de los tres centavos*, *Ubú Rey*, *Y se armó la Mojiganga*, *La Celestina*, *Art*, *Feliz nuevo siglo Doktor Freud*, *El inspector*, *Cabaret* y muchas adaptaciones teatrales basadas en textos narrativos, tales como *La Cándida Eréndira*, *Crónica de una muerte anunciada* y *La fiesta del chivo*. Su actividad teatral se desarrolla paralela a su trabajo en la dirección cinematográfica y televisiva. En 1982 da a conocer “La pubertad” en un largometraje titulado *Las cuatro edades del amor*; le siguen *Tiempo de morir* en 1985 (que obtuvo el premio Tucán de Oro y el Premio Especial del Jurado en 1986 en Biarritz), *Edipo Alcalde* (con guión de Gabriel García Márquez) en 1995 presentada en Cannes y *Bolívar soy yo* en 2002, premiada con el Ombú de Oro a la Mejor Película latinoamericana en Toulouse, Lima, Puerto Rico e Italia. Entre sus cortometrajes y las múltiples series para televisión pueden mencionarse “Revivamos nuestra historia”, “Últimas tardes con Teresa”, “El Bogotazo”, “El cristo de espaldas”, “Los pecados de Inés de Hinojosa”, “Maten al león”, “Castigo divino”, “Si mañana estoy viva”, “Los motivos de Lola”, “Crónicas de una generación trágica” y “Otra en mí”.

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

Jorge: Yo empecé muy de niño. Además con un camino completamente al revés, con la fundación de la televisión en Colombia. Existía un grupo que se llamaba El Grupo Escénico-Infantil, que tenía dos programas en la semana. Uno era como el repertorio del teatro para niños hecho por niños, teatro infantil donde se hacían cuentos infantiles. Y otro programa de carácter didáctico, se llamaba El Mundo del Niño, que eran los conflictos de los niños en su universo, con los padres en el hogar, en la escuela, en el barrio, con sus amigos, etc. Quizá yo tenía en aquel entonces unos doce años, algo así. Y yo ingresé a este grupo como actor; cuando yo vi en la pantalla de la televisión a un compañero amigo del colegio actuando, a mí me pareció absolutamente mágico y le pregunté cómo se

hacía para estar ahí y él me invitó a presentarme al grupo. Inicié como actor en este grupo haciendo papeles. Este mismo grupo comenzó a hacer teatro. Hacíamos algunas obras en el Teatro Colón de Bogotá, matinales, con el profesor Agustín Pulido Téllez, un pedagogo que orientó su idea más hacia la enseñanza teatral y hacia el teatro como elemento didáctico. Didáctico no solamente a nivel temático, sino en la creación de una estética en la infancia. Y luego, paralelamente hacía el bachillerato, estuve todo el tiempo en este grupo, pero sentía que mi inclinación estaba siempre detrás de bastidores; en primer lugar porque nunca fui un buen actor, pero no es una decisión por decepción por la que llegué, sino que me interesaba realmente. Me gustaba mucho la escenografía. Mi padre era pintor y había hecho escenografías para el teatro; yo había colaborado con él, de niño, incluso pintando telones a la usanza de aquella época, con esos telones que caían, pintados y todo aquello. Me parecía absolutamente mágico. Yo había estado, incluso, en los talleres del Teatro Colón haciendo fondos con la brocha, en aquellos murales que mi padre había pintado para algunos ballets y algunas obras de teatro. Sentí desde el principio esa inclinación de estar detrás del espectáculo y no montado en el escenario. Y quizás siendo todavía muy joven—a los diecisiete años—hice mi primera adaptación de *Los hijos terribles*, de Cocteau, que es una novela que me impresionó mucho y que en ese entonces no entendía muy bien. Eran cuatro muchachos encerrados en un cuarto, en un universo semi-existencialista y todo esto estaba muy en voga en aquel entonces, y allí comencé en la dirección teatral. Posteriormente mi padre salió a una ciudad de provincia de acá, a fundar la Universidad del Tolima y la Escuela de Bellas Artes. Y lógicamente la familia se trasladó a esa ciudad—la ciudad de Ibagué—y allí me inventé un grupo de teatro, un grupo que se llamaba La Carreta, en donde empecé mis primeros montajes como director, después de *Los hijos terribles*. Hice allí *Los fusiles de la Señora Carrar*, de Brecht y cosas de esas, y partí—concluyendo el colegio—a Praga, a estudiar; esto fue entre el año 62 y el 68. Estuve en la Academia Superior de Artes, permanecí allí durante seis años, donde hice simultáneamente la Facultad de Teatro y la Facultad de Cine. Al regreso a Colombia, fundé el TPB, el Teatro Popular de Bogotá, donde estuve veintisiete años al frente de esta institución hasta su cierre, alternando trabajos en televisión, con el grupo y sin el grupo, y también trabajos

cinematográficos. Ésta es una síntesis de cómo llegué a la dirección, que fue un llamado vocacional temprano.

Gustavo: *En aquella primera dirección de la obra de Cocteau, ¿se acuerda cuáles fueron sus objetivos como director? ¿Qué es lo que Ud. quería hacer?*

Jorge: La novela era bien extraña; recuerdo que las primeras imágenes que tuve eran hacer un mundo agresivo; hicimos una escenografía de unas paredes gigantescas, altísimas, con unos muebles alargadísimos, todo como una deformación de la realidad, nada naturalista; todo era como en blanco, azul y negro, con un vestido rojo de uno de los personajes. Tengo esa imagen. Sobre todo fue una aproximación plástica. Quizá por el mismo ambiente de mi casa donde todo se veía a través de la pintura. Recuerdo—nunca había pensado en esto—que esa aproximación fue en ese sentido, en hacer un espectáculo que pudiese narrarse, que pudiese expresarse a través de la composición del universo plástico, de la atmósfera del espectáculo.

Gustavo: *Con toda su trayectoria, con tantas puestas en escena que tiene Ud. en su haber, ¿cómo definiría hoy el rol del director teatral? Desde su perspectiva, ¿qué es para Ud. dirigir hoy?*

Jorge: Dirigir hoy es tener algo que decir, en primer lugar. No es simplemente el trabajo artesanal de coordinar un espectáculo, de coordinar las diferentes disciplinas y darles un sentido de unidad. Fundamentalmente la dirección es un trabajo de mirar el mundo y expresar uno su opinión sobre ese mundo, sobre ese universo. Mirar el mundo en todas las facetas y todos los niveles que tiene, desde el punto de vista de la mirada personal, como al mismo tiempo, lo que yo pienso que de alguna manera hacemos los que hacemos este trabajo artístico, que es una especie de antenas, de esponjas, de un conjunto social donde somos capaces de expresar los conflictos que el hombre tiene con su entorno. Digo que todo ser humano, el más primario y elemental, en algún momento del día o de su vida, o una vez al año o al mes, incluso pienso que algunos todos los días, se hace las preguntas fundamentales de la existencia: ¿qué sentido tiene la vida? ¿Existe dios o no existe? ¿Qué es el amor? ¿Qué es la muerte? Y todo ser humano, por primario que sea, tiene que hacerse esas preguntas, necesariamente. Nosotros, quienes trabajamos con estos materiales, estamos obligados a meditar sobre eso desde que

nos levantamos hasta que nos acostamos, y a veces nos pagan por ello. Exactamente el director tiene un trabajo igual a cualquier artista, que es meditar sobre estos grandes problemas, y tratar de expresarlos a través de lenguajes estéticos. El director es un provocador de la creación, una especie de jinete, de sentimientos e ideas, que convoca a un equipo y lo primero que hace es hacerle creer en lo que está haciendo, emocionarlo y sacar de cada una de las personas que trabajan en ese arte colectivo, mas no democrático, tratar de impulsarle, estimularle al máximo su creatividad, su imaginación, su sensibilidad, la expansión del sentimiento y de las ideas, y darle coherencia a eso. Habla por voz propia, pero también tiene que contar con una cantidad de voces que lo rodean y cómo lograr que todas esas voces tengan un mismo tono.

Gustavo: *A través de la crítica, comentarios del público y de amigos, ¿Ud. cree que hay una constante que define su estilo personal? ¿Hay algún rasgo que define el estilo Triana?*

Jorge: Eso es muy difícil para uno mismo decirlo. Es sumamente difícil porque indudablemente en todos los actos humanos que uno realiza debe haber un sello y una huella de su propia vida. Una de las cosas extraordinarias del ser humano es que siendo nosotros tantos millones de millones, somos tan distintos los unos de los otros y tenemos también muchos comunes denominadores. Es natural que las cosas que uno haga tengan un sello personal, pero eso no es una intención, yo no me preocupo por lo que voy a hacer o lo que estoy haciendo obedezca a un estilo, un género, una manera de hacer y de contar. Pero creo que esto es una cuestión que le corresponde más a los científicos teatrales, a los críticos, a los analistas y al mismo público. No es una intención y no sería capaz de reconocerla, porque cada obra tiene su propio universo, su propio tratamiento. Parodiando a Picasso diría que una de las cosas más terribles para un artista es copiarse a sí mismo, encontrar una fórmula, encontrar un molde y repetirlo. Y una de las cosas apasionantes que tiene el trabajo artístico es precisamente entrar al mundo de lo desconocido, al riesgo, al reto. Asumo cada obra como eso, como un nuevo universo, y creo que unas cosas son muy distintas de las otras. He trabajado en muchos géneros. Hay directores que son más claros en ese sentido, menos eclécticos, que trabajan más o menos en una misma línea—y esto no lo digo críticamente, el arte tiene todas las posibilidades y todas las maneras

de hacerlo—pero yo he trasegado muchos géneros y muchos estilos, desde el teatro clásico, el teatro psicológico, la creación propia, partir de la literatura hacia el teatro, autores tan diversos desde Shakespeare a Ionesco, de Brecht a Chéjov, entonces desde ese punto de vista sería difícil definir un estilo propio.

Gustavo: *Desde su perspectiva como director, ¿cuál fue su mejor puesta en escena? No me refiero a un éxito de público, incluso podría haber sido un fracaso en ese sentido, pero fue un proyecto que le presentó obstáculos muy grandes y que Ud. sintió al final satisfacción de haberlos resuelto adecuadamente.*

Jorge: Generalmente eso sucede casi siempre con la próxima obra, la que no se ha hecho. (*Risas.*) Evidentemente hay ahí tres niveles: aquellas obras que uno ha hecho y que han tenido mucho éxito frente al público, algunas de ellas no le han gustado a uno mucho; otras que le han gustado a uno mucho y que no hay tenido ningún éxito con el público, y hay una tercera categoría constituida por aquellas obras que a uno le han gustado mucho y al público también. Esas últimas generalmente son muy satisfactorias. En ese orden de ideas y hablando en el campo teatral, hay varias cosas. Repito, la que más me gusta es la próxima. Hay cosas muy interesantes que causaron un gran impacto en el país, como *I took Panama*, una obra que hace historia y que permanece durante veinte años en cartel, que produce no solamente a nivel nacional sino internacionalmente una repercusión que fue novedosa en su momento, que uno sentía que estaba contribuyendo a una nueva mirada de la historia—y de la historia y del teatro—que producía esa emoción tan inmensa en el público; es una obra que es un grato recuerdo. Recuerdo un *Tío Vanía* que yo amé, que al público no le gustó. Me gusta mucho Chejov. Una *Opera de los tres centavos* de Brecht, también memorable. En la última etapa, en los últimos diez años de trabajo, me resulta interesante lo que ahora me ha conmovido; yo creo que la dramaturgia latinoamericana en general y la colombiana en particular, con algunas muy buenas excepciones, es una dramaturgia pobre. Nosotros no tenemos el gran poeta dramático, a nosotros no nos ha aparecido el Brecht, el Ibsen, el Chejov, el Strindberg. Existen autores excelentes y casi siempre locales, mas no ha sucedido así con la narrativa. Cuando nosotros hablamos de un Borges, de un Sábato, de un Vargas Llosa, de un García Márquez, de un Fuentes, de un Carpentier, bueno, la lista es tan grande que es una literatura que nos ha contado muy bien a

nosotros mismos, que nos ha expresado, que tiene profundidad, que son personajes verosímiles, que hay profundidad psicológica en ellos, que no es una literatura del Tercer Mundo, sino todo lo contrario, quizá de las mejores literaturas contemporáneas.

Gustavo: *¿Es ésa la convicción que lo está llevando últimamente a trabajar sobre la literatura?*

Jorge: Exactamente.

Gustavo: *Empezó todo con la adaptación de la novela de Cocteau.*

Jorge: Sí. Soy un gran lector de novelas, es una de mis pasiones. Y siempre las leo viéndolas en la cámara o viéndolas en el escenario. Nuestra dramaturgia es un poco, en primer lugar, local; en segundo lugar, los personajes son portadores de las ideas del autor, de sus contradicciones y yo siempre, siempre siento que está hablando el autor y no el personaje, en la mayoría de los casos. Y esto me ha llevado a esta nueva etapa de trabajar mi propio montaje a partir de lo que me da la novela. Tal es el caso de uno de mis montajes, de los últimos diez años, como *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*, la *Crónica de una muerte anunciada*, también de García Márquez; *La fiesta del chivo*, de Vargas Llosa, *Al diablo la maldita primavera*, de Alonso Sánchez Baute, *Y se armó la mojiganga*, basada en la novela *A la diestra de Dios Padre*, de Tomás Carrasquilla. En la televisión también he trabajado mucho el género. Hice *Los pecados de Inés de Hinojosa* de Próspero Morales Pradilla, *Maten al león*, de Jorge de Ibarguengoitia, *Castigo divino*, de Sergio Ramírez. Sin darme cuenta y ahora que estoy haciendo este resumen, hago conciencia de que a la hora de la verdad ese universo ha definido los últimos años de trabajo como director.

Gustavo: *¿Ud. elabora un guión sobre las novelas? ¿Elabora toda la dramaturgia y luego va con el equipo de trabajo a la puesta en escena, o lleva la propuesta y trabaja con el equipo?*

Jorge: Las dos cosas, simultáneamente. Voy indudablemente con un esquema muy claro, una estructura. Lo mismo como si se trabajara con un texto tradicional, que también es modificado en el transcurso de la puesta. Sí, llevo una estructura, un guión—me gusta la palabra ‘guión’ por el sentido de ‘guía’, de ordenamiento de una cosa—pero trabajo mucho las improvisaciones. A título de ejemplo, cuando hice *La fiesta del chivo*, llegué a los ensayos con un texto de casi 250 páginas; después de dos semanas de

ensayo entré en pánico. Vi un primer dibujo, bosquejo de un primer acto, que era larguísimo—duraba dos horas—que era aburridísimo, tanto que tuve la tentación de ir a decirle al productor que era mejor parar ahí y no seguir. Sin embargo, en esas noches de insomnio y de pesadillas, encontré unas fórmulas de condensación y empecé a experimentarlas en el montaje y terminé la adaptación durante el proceso de la puesta en escena. Hay otros textos más precisos. Hice la adaptación de *Crónica de la muerte anunciada* en conjunto con Fabio Rubiano. Hicimos cinco versiones antes de ir a la puesta en escena, trabajamos muy al detalle. Evidentemente los textos que suprimí o introduje fueron muy pocos relativamente en comparación con *La fiesta del chivo*. Fue un guión un poco más aproximado a lo que finalmente terminó.

Gustavo: *La pregunta siguiente ya me la ha respondido de alguna manera, pero se la bago por si desea agregar algo. ¿Qué artes han impactado su trabajo como director?*

Jorge: Indudablemente la pintura. La literatura. La historia me gusta mucho. Yo hice en la televisión una serie que se llamaba “Revivamos nuestra historia” durante casi una década, de los 80 a los 90. Era una serie histórica, didáctica, un poco aburridora, llena de asesores históricos de la Academia de Historia. Hicimos allí toda la historia del siglo XIX y parte de la historia del siglo XX en series de 20 a 40 capítulos, de horas. Mi pasión por la historia ha sido muy grande. Indudablemente la plástica, creo que soy un director muy visual, quizás también mi relación con el cine, la manera de poder narrar con imágenes solas. Mi teatro es un poco cinematográfico y mi cine un poco teatral. Están inter-alimentados. Hay una gran influencia, sobre todo en mis últimos trabajos, pero también en general, de la elipsis cinematográfica, del manejo del tiempo y del espacio en mis trabajos teatrales. La gente decía “cómo va a llevar una novela como *La fiesta del chivo* a un escenario, eso es imposible”. El mismo Vargas Llosa me lo dijo: “Eso es casi imposible, pero muéstreme qué es lo que quiere hacer”. Y una de las anotaciones que hace el público en general, y la crítica que anota, sienten la mirada del director cinematográfico en la escena. Otro arte que ha influido también en mí es el cine, evidentemente.

Gustavo: *¿Qué directores han impactado su creatividad? No digo “influenciado”, sino “impactado”, a nivel internacional, nacional...*

Jorge: A nivel internacional, las personas que nacimos a mediados del siglo XX, no nos podemos sustraer de influencias tan poderosas como Stanislavski, como Brecht; los nuevos experimentos también de una persona como Grotowski, Artaud; de directores como Peter Brook, Planchon, Strehler. Personalmente, estudié en Praga. Viví allí seis años, en un momento esplendoroso del teatro checo. Había allí autores y directores de la talla de Milos Forman. A nivel nacional, aquí hubo dos grandes guías del teatro colombiano: Buenaventura y Santiago García. A mí me impactaron mucho. Entre otras cosas, una de las razones mías para irme a Praga, fue que de muy joven vi dos montajes de Santiago García, cuando él regresó de Checoslovaquia, que fue *Un hombre es un hombre*, de Brecht, y *El jardín de los cerezos*, de Chéjov. Y a mí me parecieron extraordinarios, de las cosas que todavía permanecen en la memoria, y que me produjeron un gran impacto. Y toda esa época gloriosa del TEC, que fue la primera vez que nosotros los colombianos vimos teatro, un teatro que se salía del teatro costumbrista, del teatro basado en la comedia española. La primera vez que veíamos un teatro con otra intención, con otra personalidad fue con Buenaventura.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre soñó con dirigir y que por distintas circunstancias nunca pudo?*

Jorge: Hay varias aplazadas. Todavía no puedo decir que no pude. (Risas.) Afortunadamente. El otro día estuve pensando en eso. Todo director sueña con hacer un *Hamlet*. Es como una tesis de grado, como una espina que tiene todo director. Nunca lo hice. Tengo un sueño: hay una catedral aquí cerca de Bogotá, en un pequeño pueblo que se llama Zipaquirá, donde hay una ciudad de sal, donde hay una catedral fantástica de sal; es una cosa maravillosa. Alguna vez hice allí para la televisión *El gran teatro del mundo*, de Calderón. Pero tengo un sueño, y creo que lo voy a hacer allí, y es *El evangelio según Jesucristo*, de Saramago. Si tú vas y miras aquel lugar, te vas a dar cuenta de la teatralidad de aquello, es el mejor escenario que un director puede tener para hacer una puesta.

Gustavo: *Ayer estaba entrevistando a Heidi Abderhalden, en la sede que Mapa Teatro tiene en esa vieja casona y, apenas la vi, le dije que sería un espacio ideal para hacer un Don Giovanni en medio de esas ruinas. Y ella me dijo que ya varios le habían dicho lo mismo. Creo que hay espacios que sugieren ciertos textos. ¿Ha actuado y dirigido en una misma obra?*

Jorge: Creo que una sola vez, en *La muerte de un viajante*. Muy pocas veces he actuado. En esa obra de Arthur Miller hice hace bastantes años el personaje de Howard, el hijo del dueño de la empresa.

Gustavo: *¿Es difícil estar adentro y afuera?*

Jorge: Es que es difícil justamente por eso. No puedo actuar justamente por eso. Inclusive, cuando he actuado en cosas que yo no dirijo, tengo ya el reflejo del director, estoy mirando al otro, mirando dónde está la cámara, y así no se puede actuar. Sale una actuación espantosa.

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

Jorge: Sí. Por ejemplo, *I took Panama*, la he hecho tres veces. La primera vez en 1974, la segunda en el 85 y la tercera en el 2003. *La muerte de un viajante* la hice en el 78 y luego en los 90. *El inspector de Gogol* la hice el 72 y la volví a hacer en el 2001.

Gustavo: *En esos casos, ¿tiende a repetir la primera puesta o cambia completamente su aproximación a la obra?*

Jorge: No. Esa es la revancha, como le llamo yo, justamente para no hacer nada de lo que hice anteriormente. Es interesante verlo de otra manera. Inclusive en una película mía, *Tiempo de morir*, la hice en el 82 para la televisión como un telefilm y la hice en el año 85 en 35mm. Y una de las cosas que le dije a la producción fue justamente que no quería repetir ningún escenario, porque eso sería como hacer un calco de lo que ya hice. Quiero tener un reto completamente diferente, pensar que la puesta va a ser distinta. Hay una ventaja: que uno conoce más los conflictos, está más cercano a los personajes, ya uno le conoce sus trucos, sus defectos, sus cualidades, y puede jugar más con ellos.

Gustavo: *¿Ha montado la misma obra para un público colombiano y luego para otro público? ¿Cambia algo en el diseño de puesta en escena? Por ejemplo, cuando está Ud. dirigiendo en Estados Unidos. ¿Cuál es la diferencia?*

Jorge: He montado varias. El teatro que yo hago en Nueva York está dirigido principalmente al público hispano, con una asistencia significativa de público angloparlante, porque el teatro tiene traducción simultánea con audífonos. No son traductores como los de las Naciones Unidas, sino actores, voces femeninas y masculinas que conocen la obra y van dándole un tono de interpretación a la traducción. Los públicos cambian mucho,

inclusive en el mismo país. Yo digo que éste es un país de países, muy diverso en sus regiones, si uno va al Caribe, o a Medellín o Cali, o aquí en Bogotá, son públicos bastante diferenciados. He viajado mucho por América Latina y eso sucede en todos nuestros países, pero en Colombia ese contraste es mucho más drástico, mucho más marcado. Los públicos en lo esencial no cambian, porque el encuentro con la obra de arte en el teatro o en el cine es un encuentro de alma al alma y las diferencias culturales o idiomáticas generalmente son sutilezas, porque cuando hay profundidad en el conflicto, en las relaciones humanas, claridad en la narración de lo que uno quiere hacer, claridad en las ideas y en los sentimientos que quiere expresar, creo que los públicos son universales. El hombre, la naturaleza humana es muy parecida, sobre todo cuando se despoja de los prejuicios y se despoja de las conductas aprendidas. Y una de las cosas que hace el teatro al sentar al público es decirnos la verdad con el alma. Los públicos tienen pequeñas diferencias, pero en esencia son lo mismo.

Gustavo: *En el momento en que Ud. está el proceso de montaje, ¿tiene en mente la figura de un espectador ideal, que de alguna manera lo ayuda a tomar ciertas decisiones, una especie de superyó?*

Jorge: No. Creo que cada escena es una batalla, donde uno quiere salir sobreviviente. Evidentemente hay algunas consideraciones de público, pero el arte de la creación artística es tan personal, tan íntimo, tan apasionado, que uno está pensando, en primer lugar, que sea verosímil lo que está contando. No que sea real, sino verosímil, que está retándose a conmover y a transmitir la idea que uno cree que está transmitiendo. Y yo creo que el espectador ideal en el que uno está pensando es uno mismo.

Gustavo: *Cuando ha hecho una obra para una determinada sala y tiene que llevarla a un festival o a otra sala en otra región o país, ¿tiene exigencias máximas o mínimas? Quiero decir, ¿quiere reproducir la puesta original o llega y se adapta a lo que hay?*

Jorge: Nosotros, generalmente en Colombia, trabajamos en un teatro que no es de grandes recursos técnicos ni económicos, lo cual creo que es una suerte; hay que trabajar con mucha imaginación. Trabajamos espectáculos muy sencillos desde el punto de vista del espacio. Y, en segundo lugar, es un teatro muy acostumbrado a las giras. Este es un país de ciudades. Hay varias ciudades de más de dos o tres millones de habitantes, donde es

necesario siempre llevar espectáculos. Y se piensa en ese sentido, en que parte importante de la producción teatral está en las giras. Entonces son espectáculos pensados desde esa perspectiva. La sala de origen a veces se reciente con la gira o, a veces, viceversa. El año pasado estuvimos en una gira por Guatemala con *Crónica de una muerte anunciada* y nos tocó actuar en una catedral derruida en un terremoto en el 1600, en la ciudad de Antigua. Y aquella cosa fue fantástica; yo nunca había visto ese espectáculo, esa maravilla, cómo el espacio le ayudaba a la obra. Suele suceder las dos cosas. A veces la obra se resiente cuando sale del espacio para el cual fue inicialmente diseñada y hay unos espacios y unos teatros tan maravillosos que algunas veces enriquecen la obra.

Gustavo: *Cuando Ud. empieza a diseñar una puesta, ¿piensa automáticamente en el formato a la italiana o le gusta experimentar con el espacio y con otros formatos de relación escena-público?*

Jorge: Lo que pasa es que generalmente las salas son a la italiana y cuando uno hace las giras lo que encuentra son salas a la italiana. En Bogotá hay salas con otros formatos, pero cuando se hacen las giras terminas trabajando en salas a la italiana. La mayoría de los espectáculos que yo he trabajado son a la italiana.

Gustavo: *¿Qué espera Ud. del productor?*

Jorge: Hasta muy recientemente he trabajado con productores, porque cuando yo tenía mi teatro yo era mi propio productor. He tenido una gran suerte. Los productores de Repertorio Español, en Nueva York, son gente de teatro. Son gente como nosotros que les tocó hacer de productores para poder hacer teatro. El caso mío aquí con Fanny Mickey, con la cual trabajé en el teatro durante muchos años, y trabajo ahora con ella en el Teatro Nacional, pero otra vez, ella es una mujer de teatro. Su objetivo principal, aunque tiene que cuidar los centavos y la necesidad de la empresa (como me tocó hacerlo a mí también cuando tenía mi sala), pero conoce las necesidades del teatro. Lo mismo me ha pasado en el cine. Allí también mis productores han sido gente de cine, aquí nadie ha hecho un centavo con eso, son gente que trabaja en eso por la pasión y necesidad de hacerlo. Ahora voy a Lima a hacer *La fiesta del chivo*, y allí me encuentro también con gente estupenda que está allí por el teatro y no por el

negocio. He tenido la suerte de encontrarme con productores maravillosos.

Gustavo: *¿Trabaja con fechas fijas de estreno? Si ése es el caso, ¿por qué?*

Jorge: Sí. Yo creo que uno se toma el tiempo que tiene y no me gustan los montajes largos. Hay gente que le lleva uno o dos años hacer un espectáculo y no siempre eso se refleja en el escenario. Yo soy una persona muy acelerada. Creo que más de tres meses no podría ensayar un espectáculo. Soy sumamente metódico. Sé cómo distribuir los ensayos, sé cuánto tiempo me gasto en esto o en eso, y voy revisando mucho el cronograma. Hago un cronograma y sé cuándo hay una escena sobre-ensayada y otras escenas menos ensayadas; voy dando un equilibrio a todo el espectáculo durante todo el proceso, cuándo repito y cuándo no repito mucho alguna cosa, etc. Soy muy sistemático en eso. Confío en los planes tanto cuando estoy filmando como cuando estoy montando teatro. Creo que es una de las obligaciones del director: que si se compromete a hacer las cosas en ocho semanas, hágala en ocho semanas. El error sería en comprometerse en hacerla en cuatro, sabiendo que no la puede hacer. La discusión está en cuánto tiempo hago esto y concluirlo.

Gustavo: *Supongo que cada proyecto puede presentar variaciones, pero ¿tiene Ud. ya algunas etapas fijas en el proceso de montaje? Por ejemplo, hay directores que dicen dedicar tanto tiempo al trabajo de mesa y después pasan a improvisaciones, etc.*

Jorge: Sí, tengo etapas, muy convencionales. Me interesa mucho el trabajo de mesa. Hay una necesidad de comprender lo que se hace. Después trabajo en la exploración de las escenas, que son improvisaciones más bien para detectar los conflictos. Improvisaciones que no son tanto de puesta en escena, sino para conocer el personaje y detectar el conflicto. Hago improvisaciones y llevo un cuaderno de las improvisaciones, que es recordado después en el momento en que viene una marcación muy general, como de organización de espacio, que no es simplemente un problema de composición y de movimiento, sino que exprese visualmente los conflictos y las relaciones. Y después yo dejo trabajar a los actores solos con eso, para que no tengan la mirada de que están actuando frente al director. Después de las improvisaciones, después de hacerles una geografía muy general de la escena, los dejo trabajar solos y vengo a corregir después o a dar mis opiniones sobre lo que hago. Me parece que

es un método que enriquece mucho el trabajo del actor, que no está esperando siempre que le digan qué hacer. Y que pueden tener un diálogo entre ellos, porque a la hora de la verdad son los que tienen que resolver las cosas. La presencia del director es como un juez que le está molestando a veces su desarrollo.

Gustavo: *¿Qué le gusta hacer el día del estreno?*

Jorge: Encerrarme a tomarme todo el whisky en un camerino.

Gustavo: *Cuando la obra está en cartel, ¿tiende a hacer ajustes, la sigue viendo, corrige?*

Jorge: Sí. Generalmente las primeras dos semanas voy y ahí termino de hacer todos los ajustes, inclusive cortes significativos o a veces re-ensayo alguna escena. Eso las dos primeras semanas y luego trato de ir una vez cada quince días y, la verdad, no me gusta mucho seguir viendo. Salgo agotado y realmente cuando no se trata del trabajo de grupo, como cuando tenía el TPB, donde hay que hacer un trabajo de seguimiento muy preciso, creo que es inútil la presencia del director.

Gustavo: *¿Le ha tocado trabajar con algún dramaturgo vivo, local? Si ése es el caso, ¿cómo fue la experiencia? ¿Le interesa la presencia del dramaturgo en los ensayos?*

Jorge: Nosotros hicimos en el TPB algunas creaciones colectivas. El caso de *Toma tu lanza Sintana*, *La primera independencia*, *I took Panamá*, donde trabajábamos simultáneamente las tres cosas: las improvisaciones, la escritura del texto y la puesta en escena de ese texto. Escribiéndolo y corrigiéndolo. Esa ha sido la única experiencia. He trabajado también como algún autor guatemalteco y lo invité a los ensayos, pero no trabajamos el texto durante eso.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a sus manos? ¿Cómo hace Ud. la decisión de montar un texto determinado?*

Jorge: Hay diversos caminos. Cuando trabajaba en el TPB, era yo quien elaboraba el repertorio y estas son las obras que se van a hacer al año, inclusive la distribución de los directores, dentro de un principio de cómo equilibrar un repertorio de un año para sostener una sala. Ese era un criterio. Y en ese criterio, uno buscaba un equilibrio de toda una temporada de un año. Otras veces uno es invitado a dirigir una obra y otras veces es invitado como director y le dan libertad de que elija la obra.

Me han pasado las tres maneras de hacer teatro. En mi época actual con el Teatro Nacional me suceden las dos cosas. A veces me proponen un texto y a veces propongo yo el texto. Y generalmente en un 80% de los casos trabajo textos que yo propongo.

Gustavo: *Cuando trabaja obras traducidas, ¿le obsesiona mucho el tema de la traducción?*

Jorge: Tremendamente, tanto que tengo que personalmente sentarme a re-escribir los diálogos. A veces no porque sean malas las traducciones, sino porque si hay una traducción hecha en España o en Argentina, a veces siente uno los modismos, los localismos españoles o argentinos; siento la necesidad de una organicidad, de que el texto sea comprendido de una manera más rítmica o más orgánica por el público colombiano.

Gustavo: *¿Cómo selecciona el elenco?*

Jorge: Eso es como las historias de amor. Uno cada día se vuelve más irracional. Yo me hago mucho esa pregunta y empieza uno una cantidad de composiciones y a tratar de explicárselo y resulta que uno ve a determinado actor en ese personaje. Así como cuando uno sabe que le gusta una persona y no le gusta otra. Es un problema casi de piel, de intuición, de cómo uno siente el personaje. Otro factor es que uno conoce a un actor más que a otro, y tiene ya unos códigos con ese actor, sabe que habla lenguajes comunes, que han hecho ya muchas cosas. No se trata de amiguismos. Tengo actores que han trabajado conmigo treinta años y con quienes no nos hemos ni siquiera tomado una cerveza juntos, pero hemos sido maravillosos durante años y años y que nos entendemos con códigos secretos.

Gustavo: *Cuando dirige, la relación con los actores, ¿es similar o diferente a la relación con las actrices?*

Jorge: Es muy similar. Yo soy un director muy exigente, indudablemente, mas no tiránico. Soy un director que sé que cuando escojo un actor tengo que partir de él, no de mí; soy un director que considera que este trabajo es un placer. Me encanta que la gente esté apasionada con el proyecto, que se divierta (a mí me parece divertidísimo este oficio), y no soy un director de gritos o de insultos. Soy muy estricto, muy disciplinado, y tengo una magnífica relación con los actores. Me gusta hablarles al oído; cuando sé que voy a decirles algo que puede molestarlos, los llevo a un lado, les echo

un brazo encima del hombro y les hablo al oído. Eso da muy buenos resultados. Y tengo mucho diálogo con ellos, trato de entender su punto de vista. Insisto: creo que es un trabajo colectivo, que hay diferentes lenguajes, autónomos, específicos, en el arte escénico y teatral, que el actor es un artista que tiene que decir lo que piensa, que tiene su concepto y hay que entrar a escucharlo, que es un trabajo entre actor y director. Respeto mucho el trabajo de los actores y los quiero mucho. Y me entiendo muy bien con ellos.

Gustavo: *¿Qué cualidad tienen que tener sus actores sin la cual Ud. no podría trabajar con ellos?*

Jorge: Hay una cosa que yo llamo “la inteligencia actoral” y que es una cuestión muy curiosa. Hay actores muy intelectuales, racionalizan, que tienen una buena cultura, que parecen extraordinarios; hay otros que tienen esa cosa absolutamente visceral frente a la vivencia actoral; hay actores que combinan las dos cosas y son ideales. La vanidad en el actor es una cosa aterradora, una cosa que desprecia. Creo que la humildad es fundamental, porque es una profesión que requiere mucha humildad, en tanto se prestan los cuerpos para asumir distintas personalidades y otras cosas, aunque eso nos resulte apasionante, tener esa posibilidad de tener muchas vidas y sentir lo que siente un asesino, una madre, lo que siente una mujer, eso es fantástico como experiencia de laboratorio de vida. Pero para ser más concreto, creo que el actor que no me gustaría es justamente el que está lleno de vanidad.

Gustavo: *Hay como escenas a las que he llamado “problemáticas”, en que se ensaya y se ensaya y no sale, el proceso se estanca. ¿Le ha pasado esto a Ud.? ¿Cómo lo ha resuelto? ¿Tiene alguna estrategia para enfrentarla?*

Jorge: Generalmente, para ser muy sincero, una obra es algo parecido a la vida. Hay perlititas, hay instantes maravillosos de la existencia que lo hacen a uno seguir viviendo. La generalidad de la vida es la conflictiva de las cosas que a uno no le gustan. Pero hay instantes maravillosos y por ellos uno sigue viviendo. Y en las obras pasa algo muy similar. Hay siempre tres o cuatro escenas que siempre valen la pena para uno y por eso uno sigue haciendo teatro; el resto son escenas que no las pudo resolver. Hay escenas que uno obvia y que nunca pudo resolver. Aquellas que no se resolvieron en su momento, no se resuelven nunca. Es como cuando una

obra sale mal; eso no tiene arreglo. No hay que volver a ensayar; eso empezó mal y termina mal.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de metodología o formación actoral que facilita su trabajo como director? Por ejemplo, hay directores que prefieren trabajar con actores formados en el método de Stanislavski.*

Jorge: Indudablemente, yo creo que desde el punto de vista metodológico, de la construcción de una partitura interna, de la construcción de los antecedentes, de la profundización de un conflicto, de las relaciones entre los personajes, desde el punto de vista teórico y práctico, yo creo que el mejor método para formar actores es el de Stanislavski. Que la necesidad del verismo en el sentimiento para componer acciones físicas para la expresión última del actor con su cuerpo y con su voz, tiene que pasar por un proceso de la experimentación de un sentimiento. Al menos para realizar el teatro y la actuación que me gusta. Hay otras maneras, el teatro gestual, el teatro oriental, pero creo que todos tienen un sustento en base al trabajo con el sentimiento y las ideas. Desde ese punto de vista, Stanislavski me parece fundamental. Cuando yo doy clases de actuación, mi guía es Stanislavski.

Gustavo: *Uno puede coleccionar palabras tomadas de las preceptivas teatrales. Se dice que el teatro es para deleitar, instruir, divertir, adoctrinar, entretener, para iluminar, reflexionar, etc. ¿Cuál sería la palabra o palabras que definen su visión del teatro?*

Jorge: Todas esas juntas.

Gustavo: *¿En qué momento del proceso de ensayo entran los artistas, o llamados técnicos, como el iluminador, el vestuarista, el músico, el escenógrafo?*

Jorge: A mí me gusta trabajar con ellos desde el principio. Yo veo una obra visualmente y—aun sabiendo que puedo cambiar las soluciones espaciales durante los ensayos—necesito tener un esquema de la imagen, necesito ver la obra y para ver la obra necesito ver la luz, la textura, necesito ver casi a los personajes vestidos y les doy también la música. Yo trabajo en pre-producción mucho desde el principio, así después todo lo que planteamos no salga nada, que en el proceso todo se construya de otra manera. Pero no podría empezar a ensayar si no tuviera eso; y muchas veces coinciden y otras veces es completamente transformado durante el proceso.

Gustavo: *¿Trabaja con asistente de dirección?*

Jorge: Sí, me parece fundamental.

Gustavo: *¿Y qué tareas le asigna?*

Jorge: Casi que muchas veces le doy el título de “director asistente”. Porque creo que uno necesita un partenaire para hablar. El asistente de dirección es con quien uno puede hablar. Sería como el cónyuge de la creación. Necesito consultar, inclusive para contradecirlo; ésa es la primera función. La segunda función es todo el aspecto logístico y disciplinario, que moleste a los actores, los regañe y los consienta.

Gustavo: *Supongo que cuando Ud. estaba en el TPB lo hacía, pero cuando está, digamos, contratado, ¿se ocupa de la promoción de la obra, le interesa, se involucra?*

Jorge: Cada día menos. Primero, que eso es inútil, a no ser que sea algo que moleste mi ética y que vaya en una contraria absoluta de mi manera de pensar y de sentir, me meto. Hay cosas con las que no estoy de acuerdo, que dibujan el espectáculo hacia otras cosas que no es. Y no me gusta engañar al público, decirle que va a ver una cosa que no es. En ese sentido sí opino.

Gustavo: *¿Se involucra en la factura de programas, afiche, anuncios radiales o televisivos?*

Jorge: Me piden opinión y gustoso la doy, pero realmente no me importa mucho.

Gustavo: *La crítica teatral, sea periodística o académica, ¿le presta atención, afecta su trabajo como director, impacta sus proyectos futuros?*

Jorge: En este país no existe el crítico. Siento que la crítica es un trabajo creativo, de orientación fundamentalmente al espectador; le da unos instrumentos para poder leer de una manera más plena el espectáculo, por un lado, y también de alguna manera le ayuda a los creadores a mirar sus aciertos y sus falencias. En Colombia existen los comentaristas, que tienen la sensación que están en un tribunal de la Inquisición para condenar o salvar. En la ciencia teatral, hay teóricos que trabajan en el aspecto del análisis más profundo del teatro en general y de los espectáculos en particular. Eso es muy necesario. En Europa Central existe una figura que es la del dramaturgo, no entendido como el autor dramático, sino como el teórico que ayuda al director y a los actores en los aspectos teóricos y

filosóficos; es un científico teatral y creo que es de gran ayuda. Cuando yo hacía Shakespeare o Chéjov, los clásicos, buscaba los especialistas en esos autores, no para hacer antropología teatral, pero sí para comprender la génesis, por qué escribieron eso, en qué momento, qué sentido tenía. Este tipo de trabajo de crítica teatral, que yo diría más de ciencia teatral, es muy útil, enriquecedor y además me da la impresión que cada vez es más pobre en nuestro teatro, en general, en el mundo entero. En el mundo entero hay una gran ignorancia en las nuevas generaciones, un gran desprecio por la historia de la cultura. En ese sentido, los dramaturgos me parecen personas muy importantes.

Gustavo: *Esta pregunta ya no tiene que ver con Ud. personalmente, como director o teatrista, sino con el teatro colombiano en general. ¿Cree Ud. que hoy en Colombia, en la selección de repertorio o en la conformación de elencos, hay discriminación social, política, racial, sexual, religiosa, etc.?*

Jorge: Yo no creo. Es un teatro con una gran diversidad. Creo que hay una discriminación económica, que lógicamente puede entrañar los otros niveles, que hay una mala distribución de los presupuestos para la cultura. Siento que hay un movimiento teatral muy vigoroso, muy *underground*, afortunadamente muy variado. A mí me tocó, en la época de los 70 hacia los 90, un teatro de gran sectarismo, teatro político. No es que yo crea que el teatro no conlleva también la política, la lleva tanto como el sexo, como la religión, como todo. Y todo es político en la vida. Había eso que querían denominar el Nuevo Teatro Colombiano, que era como un decálogo, tenía que responder a ciertas condiciones. Por suerte, esto se rompió; aquel teatro produjo buenas obras y produjo estragos en la castración de la imaginación de una generación. Ahora, en respuesta a esto, hay una gran diversidad de propuestas, muy heterogéneas, de diferente índole, cosas que me gustan y otras que no me gustan (pero éste no es el caso de tu pregunta). Porque a la hora de la verdad el teatro se divide no solamente en qué tipo de teatro, sino en si es bueno o si es malo, en cualquier género y en cualquier estilo hay cosas buenas y hay cosas malas, y hasta horribles. El gran defecto de este teatro es que es un teatro muy desconectado del público. Es un teatro casi de circuito cerrado, de teatreros para teatreros. Son hechos por allá en rincones, en sociedades de mutuo elogio, que no han enfrentado el gran reto de presentarse ante el público, el público que paga boleto, que a la hora de la

verdad es lo único que puede hacer sobrevivir el teatro para que deje de ser un teatro de gueto. Así en el gueto existan cosas excelentes y muy interesantes, que indudablemente las hay. Pienso que el gran problema del teatro colombiano es que en su inmensa, pero en su inmensa mayoría, es un teatro de gueto que está desconectado del público, está haciendo inclusive experimentos maravillosos a nivel de laboratorio teatral, de gran calidad algunos y horrorosos otros, pero es un teatro desconectado del público.

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

Jorge: Me imagino que tiene que ver todo con la tradición cultural, que los directores son como capitanes de un batallón, donde hay de todo; hay hombres, mujeres, técnicos, actores, autores, etc. La cultura lo que ha marcado es que los hombres somos capaces de manejar esos equipos y que ahí, por ejemplo, los técnicos tienen un problema muy grande. Cuando yo tengo de asistente de dirección a mujeres, ellas tienen problemas con los técnicos, porque los técnicos son muy machistas. Este es un fenómeno que en el mundo entero y particularmente aquí poco a poco se va superando; lo mismo que la mujer viene ocupando cargos en la política, en la milicia, en la ciencia, también lo está haciendo en el arte, en el teatro. Aparecen ya directoras de cine, pocas, pero ya aparecen. Y curiosamente en este país desde hace poco la mujer ya tiene una presencia muy feminista, muy fuerte. Leí que es justamente en Colombia, comparando con América Latina, donde la mujer tiene más presencia en el manejo del país, casi por encima de los Estados Unidos. Hay varias directoras aquí interesantes. Hay un espectáculo ahora en la Casa del Teatro, hecho por Carolina Díaz; está Juliana Reyes, te puedo nombrar cinco directoras, muchachas jóvenes, de treinta a treinta y cinco años con cosas muy serias. En el cine también empiezan a aparecer. Indudablemente, todavía el 90% de directores son hombres. Eso se debe al problema cultural en general, pero aparecerán.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñó que le hicieran como director y nunca le hicieron?*

Jorge: Siempre he soñado que no me hagan preguntas (*Risas.*) Tengo una cosa maravillosa de mi hija, que es la mejor respuesta que yo he oído en

una niña de seis años (tenía seis en aquel entonces). Un colega me llamó para ver si ella podía trabajar en un programa de televisión con él; ella fue. Y yo estaba muy curioso. Luego le pregunté qué había hecho y no contestaba. Yo insistía. La molesté tanto que al final me dijo: “Mira, papi, esas cosas las hacen para que la gente las vea, no para que se las cuenten” (*Risas.*) Soy de los directores que no racionalizo mucho mi trabajo, soy un director más de tipo visceral, de hacer, ecléctico, democrático en el sentido en que me preocupa mucho las cosas que yo hago y no estoy tan preocupado por el trabajo de los demás ni tampoco me preocupa ponerme en una tendencia, como la tendencia del teatro de la crueldad o del teatro político. Creo que vida es muy amplia, combina todo eso. Desde ese punto de vista yo no tengo un discurso teórico preciso.

Gustavo: *Le agradezco muchísimo haberme dado esta entrevista.*

ENTREVISTA A MÓNICA CAMACHO

Realizada en la sala del Grupo TECAL, Bogotá,

el 30 de enero de 2007, de 17 a 18:30

Actriz, directora, dramaturga y maestra, es co-fundadora y co-directora artística, junto a Crispulo Torres, del Tecal, grupo de intensa labor teatral en Colombia y en el exterior durante más de veintisiete años. En homenaje al cacique Calarcá, símbolo de resistencia indígena a la conquista española, nació en 1980 en Bogotá el Teatro Calarcá (Tecal), paradigma colombiano de la puesta en escena callejera. El Tecal es un colectivo artístico que cuenta con su propia sede en el barrio La Candelaria aunque, como emblema del teatro popular, continúa realizando presentaciones en los parques y las calles. Sus espectáculos se han presentado en muchas ciudades, tales como París, La Habana, Madrid, Buenos Aires, Miami y en muchos festivales internacionales. El grupo ha recibido innumerables premios, tales como el Premio Nacional de Dramaturgia en 1998 por la obra *Ciudad viva*, el Premio de la Prensa y el Público en el Festival de Kwachon en Corea, Mejor Espectáculo Extranjero en La Habana (Cuba), Mejor Obra en Espacios Abiertos del Festival Internacional de Manizales, entre otros.

Gustavo: *¿Ya están en temporada?*

Mónica: Sí, las temporadas son vitales para nosotros ya que nos toca empezar todos los años de cero. Hay que inventar, programas, proyectos, festivales y todas las actividades necesarias para mantenernos actuales y en cartelera, hacernos visibles, además las temporadas nos permiten confrontarnos con los demás grupos y podemos analizar en que estamos a nivel artístico

Gustavo: *Te llegó el turno, Mónica. Finalmente vamos a empezar tu entrevista. Puedes hablar por ti y si necesitas te refieres a tu grupo, el Tecal. ¿Cómo llegas a la dirección teatral?*

Mónica: Es resultado de la forma como el movimiento teatral Colombiano funcionaba. Nosotros tuvimos mucha influencia de nuestros maestros, Enrique Buenaventura, Santiago García y sus grupos, el grupo era todo. El grupo era el mismo que gestionaba, el mismo que hacía la publicidad, el mismo que dirigía, el mismo que escribía y actuaba. Fuimos formándonos una cantidad de personas en todas las ramas del arte

escénico y el Tecal es uno de los grupos paradigmáticos en esta formación, ya que se formaron muchos directores, dramaturgos, escenógrafos y actores, y a mí me toco esa gran responsabilidad con mi grupo, asumir la dirección. Además que es un gusto personal y un gran reto como artista

Gustavo: *¿Cuándo se forma el Tecal?*

Mónica: En 1981. Cumplimos 27 años ya, toda una vida. Se forma con estudiantes ansiosos de expresarse por medio del teatro. Dicen que el promedio de grupos que se forman en América Latina es gigantesco pero que su duración es ínfima, no duran tanto excepto algunas instituciones, pero aquí en Colombia somos bastantes tercos y perseverantes

Gustavo: *¿Quién lo formó originalmente?*

Mónica: De los fundadores solamente quedamos dos, Crispulo Torres que es también el director y dramaturgo del teatro y yo. Por razones diversas los otros integrantes fueron tomando otros rumbos, otros destinos tal vez este no era su oficio o el grupo no llenaba sus expectativas, la gente inicia un grupo pero no todos se quedan tanto tiempo o se cree que el proyecto no es tan largo y se van por distintos factores, económicos, estéticos o políticos. Tampoco puede ser un compromiso para toda la vida.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección? ¿Te acuerdas?*

Mónica: Sí, dirigí una obra de Carlos José Reyes, *La piedra de la felicidad*, en el 84. De manera profesional, estudiaba en la Escuela de Teatro, eso fue lo primero que hice con el grupo. Ya contaba con cierta experiencia de aficionada con el grupo de teatro del colegio con el cual había hecho tres montajes de autor.

Gustavo: *¿Qué objetivos te habías planteado en ese momento como directora?*

Mónica: Llegarle a un público infantil, con un muy buen espectáculo, que divirtiera y contara esa historia tan sencilla pero tan pedagógica sobre los valores del ser humano, que los actores se divirtieran y gozaran con su trabajo, se entregaran a la escena con pasión.

Gustavo: *Y después de todos estos años, ¿cómo definirías hoy el rol del director? ¿Qué es para ti hoy dirigir?*

Mónica: Te podría decir que después de tantos años de experiencia resumiría en tres grandes puntos lo que es para mí la dirección en estos tiempos. En primer lugar el director es un maestro, es un pedagogo, durante el tiempo que dure el montaje está enseñando, guiando, polemizando los temas, los conflictos. En segundo lugar es un dramaturgo porque así no sea el escritor literario de la obra, sí escribe los otros elementos que la componen, como las acciones, la puesta en escena en general y en muchas ocasiones los elementos musicales, la escenografía, incluso propuestas de vestuario, luces, es decir todos los elementos que componen el espectáculo. Y en tercer lugar es como una especie de mediador entre el texto y los actores para poder hacerlo comprensivo a los actores y al público, para entender sus propuestas y sus ideas.

Gustavo: *¿Crees que el Tecal o tú ya tienen una serie de rasgos estilísticos que la gente reconoce en los espectáculos de Uds.?*

Mónica: No sé si hablar de estilo, porque tú sabes que, cuando uno comienza un proyecto nuevo, es nuevo. Es tratar de olvidar lo que se sabe, de borrar todo lo que uno ha hecho, y ésa es la renovación del artista. Renovarse constantemente. Pero hay unos elementos básicos en la creación nuestra que se mantienen, como el humor, hablarle al público de cosas que le preocupen de manera directa, para nosotros es fundamental. Para mí es necesario hacer una obra de teatro donde yo le pueda decir cosas a la gente, cosas que lo conflictúen, que lo contradigan. A mí me parece que al espectador le tiene que pasar algo cuando entra al teatro, que se mueran de risa, que se enfurezcan, que no estén de acuerdo o sí. Algo tiene que suceder en ellos, si no el teatro no funciona. Esos elementos son como una constante en nuestros espectáculos: el humor negro, la risa, la ironía, la levedad en los temas y en la puesta en escena. Los temas que nos afecten que nos digan, la enorme injusticia que apremia al mundo y en especial a nuestro país, somos el segundo país en desplazamientos, y en pobreza, ni se diga.

Gustavo: *Desde tu perspectiva como directora, ¿cuál ha sido tu mejor puesta? No en el sentido de éxito de público—a lo mejor incluso fue una puesta a la que vino un solo espectador—sino aquella que te planteó grandes desafíos y que al final te sentiste satisfecha porque los habías sabido superar y que resolviste todo adecuadamente.*

Mónica: Una obra que escribí en el 2001, son tres mujeres atrapadas en un limbo; ese limbo está rodeado de circunstancias que las tienen atrapadas, no les permite salir de ellas mismas. En una ciudad atrapada, con gente atrapada, nosotros lo vivimos aquí en Bogotá. No podíamos salir por las carreteras a otros lugares, estábamos encerrados en nuestra propia ciudad, porque había secuestros masivos, se llevaban a las personas y cobraban rescate, era algo increíble. Teníamos que estar atrapados aquí en la ciudad y esas tres mujeres atrapadas, no sólo geográficamente, sino psicológicamente, lo que eso significaba para ellas que además eran artistas, actrices, esa imposibilidad de ellas por desarrollar su arte, la obra se llama *Embalaje*, eran actrices que no podían ser más de lo que ellas quisieran ser, porque además del encierro involuntario las oportunidades para ellas eran pocas—las oportunidades no son para todo el mundo—ellas querían transgredir sus propias limitaciones y salir al mundo pero no podían. Afuera del lugar imaginario donde estaban había una guerra terrible. El espectáculo me gustó mucho, tanto por la actuación que lograron las actrices, como por la escenografía y la puesta que fueron impecables, limpias. Me interesa que el actor tenga una personalidad muy fuerte frente al público, que pueda demostrar con su cuerpo, con su pensamiento, con sus sentimientos, sus habilidades, todo lo que es ser actor, ser completo. A la gente le gustó mucho. Desafortunadamente no estuvimos más que un año con ese espectáculo, pero ha sido uno de los que más me ha satisfecho como directora y dramaturga.

Gustavo: *Desde la misma perspectiva, ¿cuál fue tu peor puesta? No por el fracaso de público, porque a lo mejor vino todo Bogotá, sino porque tú sentiste que no llegaste, que quedaron cosas que no te gustaron, que no supiste resolver algunas cosas.*

Mónica: También es una obra mía, escrita en el 2002, se llama *¿qué hora es?* Basada en un caso real sucedido en Bogotá; cuando los que llamaban extraditables ponían bombas muy seguido, una época muy conflictiva. Estallaron un edificio completo cerquita al teatro en donde estábamos ensayando con el grupo, un sábado en la mañana y todos estos vidrios que ves aquí se movieron, nos asustamos mucho. Allí murió una señora, quedó enterrada bajo los escombros, a mí me impresionó y pensé en hacerle una historia, todos esos muertos del edificio—creo que fueron como 80—murieron como sin historia y decidí escribir la de ella, me la inventé. Me inventé la historia de esa señora: en donde vivía, su condición

social, sus relaciones amorosas, sus sueños, su manera de pensar y de pronto su inmensa rutina en el trabajo que desempeñaba, ¿qué hacía en ese edificio, por qué estaba ahí, cómo llegó a trabajar allí? Elaborando la historia me faltó dramaturgia, quedé necesitada de reformular ese proyecto. La historia definitivamente quedó esquemática, sin bases para sostenerla, lo sentí después de haberla estrenado, no era un mal montaje, a la gente le gustó mucho, incluso la llevamos a un festival internacional en Cuba, pero yo no sentí esa alegría y satisfacción del trabajo cumplido y más que uno es tan sensible como artista frente a su propia obra, tan crítico.

Gustavo: *¿Qué género es el que más te interesa, con el que te sientes más afín como directora? ¿La tragedia, la comedia, el drama, el sainete?*

Mónica: Utilizo mucho el humor negro, me parece que es una buena técnica para trabajar temas difíciles, comprometedores. El humor es muy importante para nosotros, porque los temas que tratamos ya de por sí son fuertes. Podría ser la tragicomedia.

Gustavo: *¿Qué arte o artes han impactado más tu trabajo? ¿La pintura, la música, la danza, la arquitectura, por nombrar algunas?*

Mónica: La danza. Como te decía, para mí el actor es lo fundamental, para explorar en el movimiento, en sus capacidades expresivas. Las artes plásticas también, porque como te decía, nosotros mismos diseñamos escenografías y eso es bien interesante porque uno se las juega todas. Aunque igual llamamos pintores que nos ayudan con los colores y el diseño. La música también: todas nuestras obras tienen música y en vivo. Contamos con músicos en los elencos de las obras, como por ejemplo Darío Alejandro Torres, que compone los temas musicales de las obras, él estudió jazz y es uno de los mejores jazzistas que hay en Colombia, contamos con un equipo multidisciplinario, músicos, directores, bailarines, poetas, actores, pintores incluso a veces malabaristas, todas las artes juntas para desarrollar el teatro total.

Gustavo: *¿Qué directores, a nivel internacional y nacional, han impactado—no digo ‘influenciado’—tu creatividad como directora, han abierto puertas a tu imaginación?*

Mónica: A nivel latinoamericano, Santiago García. Lo hemos estudiado, lo hemos visto, hemos sido o he sido alumna suya; Darío Fo, para nosotros, ha sido vital por sus teorías y tratados sobre la Comedia del Arte

y las técnicas en la actuación. Nosotros tenemos un esquema en la actuación muy cercano a la Comedia del Arte. Nos basamos en muchos de sus planteamientos y en sus ejercicios para los actores.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre te ha interesado dirigir y por diversas circunstancias nunca pudiste?*

Mónica: Muchas. Nosotros venimos de la Escuela de teatro colombiano, desde que nos iniciamos en este arte, escribimos nuestras propias obras, inventamos, creamos dramaturgia, pero a mí me gustan mucho los clásicos, me fascinan, es una escuela real y concreta de formación, no solo para el dramaturgo si no para el director y el actor. Me gustaría muchísimo montar *Las troyanas*. Es una obra que toda la vida he querido hacer y no he podido. El año pasado me metí con una obra de Brecht, *Madre Coraje*. Hice una adaptación muy bonita, que titulé *La mujer de la carreta*. *Las troyanas* es uno de los proyectos que este año, por fin, voy a enfrentar.

Gustavo: *¿Qué diferencias o similitudes hay entre cuando diriges una obra tuya y cuando diriges una obra de otro?*

Mónica: Por lo general yo hago adaptaciones, yo no monto una obra pegada a la letra, no soy de esa escuela. Me encanta sobre todo adaptarla al medio, a Colombia, que diga cosas colombianas, que sea algo muy reconocido para el público. Entonces es como si volviera a escribir la obra. Escribo las obras mías, pero también cuando trabajo textos ya escritos, sean clásicos, sean modernos, hago una adaptación. Es una forma de escribir, claro que es una forma mucho más efectiva, segura y sin muchos riesgos tener un texto escrito

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

Mónica: Afortunadamente no, es difícil. ¿Cómo se puede mirar uno, cómo se puede dirigir uno desde afuera y adentro? ¿Cómo se corrige, si hay que hacerlo? Admiro mucho a los directores que logran resultados satisfactorios haciéndolo. Uno como director asume una posición y una apreciación distinta a como la asumiría un actor; es muy complejo.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión?*

Mónica: No.

Gustavo: *¿Te interesaría?*

Mónica: Sí, es un proyecto bonito. Alguna vez hice algunas cosas, muy cortitas, unos guiones para programas didácticos en televisión. No he pasado de eso, pero a mí me interesaría mucho.

Gustavo: *¿Has dirigido la misma obra en dos momentos muy separados de tu carrera? Y si eso ocurrió, ¿tendiste a remontar el primer proyecto o te diste libertad para empezar otra vez desde cero?*

Mónica: Hay una obra muy linda de nosotros que se llama *Domitilo, el rey de la rumba*, que fue de las primeras que hicimos; basada en las técnicas de la Comedia del Arte, para espacios abiertos. Recogiendo la técnica de la juglaría, de los contadores de cuentos, de expresiones populares, de leyendas que van de boca en boca, de la costa pacífica de aquí de Colombia. Hasta ahora debemos haber hecho por lo menos quince remontadas. Claro, cada vez que la hacemos, queremos hacerla distinta, actualizada, meterle más vestuario, en máscaras, ya no tan sencilla. Cada vez que uno tiene más elementos y más posibilidades de acceso a la técnica, entonces uno quiere volver a ese espectáculo. No obstante, personalmente, pienso que la mejor versión ha sido la primera que hicimos. Ya después de tanto tiempo intentar repetir ese primer montaje es casi imposible, todo cambia, a veces pienso que es mejor el nuevo montaje.

Gustavo: *El espectador, no el que viene al espectáculo, sino una función, la del espectador ideal, ¿tiene algún rol al momento de tomar decisiones durante el montaje? Como quien dice: “no, mejor por aquí no vamos, eso complicaría la comprensión del público”,*

Mónica: Siempre que voy a hacer un espectáculo nuevo, hago tres, cuatro o cinco ensayos con alguien; así sea un solo espectador para que me diga qué sensación tuvo frente a lo que vio. Uno dirigiendo propone cosas, claro que uno tiene un plan de montaje determinado, sabe qué quiere decir, como decirlo y a veces ese espectador percibe el espectáculo distinto, se le abren posibilidades distintas, esto sí que enriquece el montaje, el espectador en mi caso hace parte fundamental del proceso de montaje.

Gustavo: *Cuando has hecho una obra para un determinado espacio y tienes que moverla para ir a un festival o de gira, a una escuela. ¿Tienes exigencias máximas o mínimas para mover el espectáculo?*

Mónica: Mínimas. Nosotros hacemos unos espectáculos movibles. Imagínate que le hemos dado la vuelta al mundo con un espectáculo que va en una maleta. Eso lo aprendimos al hacer teatro callejero, aprendimos cómo sintetizar los elementos y las escenografías que utilizamos. Magnífico si hay toda la técnica, magnífico si podemos utilizarla. Tenemos obras para sala y otras para calle, pero cuando no hay opciones, toca adaptarse. Y eso lo ha hecho todo el mundo; eso depende de las circunstancias. El artista tiene que estar capacitado para adaptarse y más en estos países.

Gustavo: *¿Trabajas con productor?*

Mónica: Nosotros mismos hacemos la producción de nuestros espectáculos.

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

Mónica: A veces, por lo general no, por eso duramos bastante tiempo montando una obra, también porque necesitamos experimentar. Esa escuela de la improvisación, de hacer un trabajo previo con el texto, de investigar a fondo lo que se va a montar, lo que se va a decir, cómo decirlo, estudiar el contexto, los problemas políticos, sociales o culturales que nos van a afectar en el espectáculo, eso lleva un tiempo. A veces no tenemos límites de tiempo.

Gustavo: *El día del estreno, ¿te involucras, desapareces, qué haces?*

Mónica: Eso es como un parto, es terrible. Me asusto mucho, es como si comenzara de nuevo, como que no coordino. Tengo que estar, obviamente. Es una sensación de pánico escénico.

Gustavo: *Cuando la obra ya está en cartel o en temporada, ¿tiendes a hacer ajustes?*

Mónica: Sí. A mí me gusta mucho hacerlo, me gusta mucho escuchar al público. A veces el público es muy sabio, el mismo público es el que arregla la obra, el que la va cuadrando, la va ajustando, le ajusta el ritmo, la situación, muchísimas cosas que necesitaban ser más evidentes, afloran. Eso depende del público, por eso me encanta interactuar con el público.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras, los textos o las ideas a tus manos?*

Mónica: Es muy relativo. Soy muy apasionada; me trastornan los conflictos sociales, me apasiona este país y todo lo que sucede. En el caso

de la mujer de la carreta basada en *Madre Coraje*, por ejemplo, hacía mucho tiempo tenía ganas de montarla, pero precisamente el año pasado la volví a leer y fue justo lo que yo quería decir o gritar, tan oportuna por desgracia para hablar del país, encajaba tan bien con la situación que vivimos, que dije “ésta es”. Pero es muy de acuerdo a la cosa emotiva que siento, al entorno que estamos viviendo. Además la mayoría de obras que monto son de mi autoría; cuando termino de escribir las monto, cosa que no sucedió con la obra *Ciudad vacía*, ganadora del premio de dramaturgia de Mincultura en el 98. Hasta el 2005 la monté.

Gustavo: *En Pasadena, donde dirijo un grupo, montamos un espectáculo en el que utilizamos Madre Coraje como marco; se llamaba Historias para ser contadas en tiempos de guerra, y aparecía una mujer, con la carreta, sus hijos, pero ya no tenía nada que vender, todo estaba completamente devastado. Lo único que cuidaba celosamente era un baúl. Encontraban por el camino gente que se estaba muriendo de sed y hambre y ella no dejaba que nadie se acercara a ese baúl, en el que, obviamente, los otros suponían que tenía comida. Al final unos logran abrirlo; al hacerlo, se llena de luz el escenario y encuentran máscaras viejas, vestuarios teatrales deteriorados. Ahí se ponen en círculo, como esperando la muerte, y se cuentan historias. Entonces recurrimos al juglar y cada uno representaba uno de los romances viejos medievales. Creo que te hubiera gustado. Cuando has trabajado con un dramaturgo local, colombiano o no, pero vivo, que vive en esta ciudad, ¿te interesa su presencia durante el proceso de ensayos?*

Mónica: No, me cohibiría mucho. Como te dije, yo cojo el texto y siempre lo cambio. ¡Qué pena con el autor!

Gustavo: *¿Has trabajado obras traducidas?*

Mónica: No, no he tenido la oportunidad.

Gustavo: *Ahora cuando hagas Las troyanas, ¿vas a controlar mucho la traducción? ¿Piensas que eso te va a generar un problema?*

Mónica: Todavía no he pensado ni siquiera en qué traducción voy a basarme. *Las troyanas* se han montado mucho en Colombia. Eso ya me va a llevar a trabajar duro en otra cosa, porque el público ya ha visto varias versiones y es muy interesante esa dificultad, la de no repetir, la de encontrar nuevos significados para el público, nuevas lecturas.

Gustavo: *Cuando vas a empezar los ensayos y reúnes a los actores, ¿les comunicas tus objetivos, prefieres que los adivinen durante el proceso, o vas a los ensayos sin objetivos? La verdad es que yo muchas veces voy a los ensayos sin objetivos; es que con las producciones estudiantiles nunca se sabe bien quiénes van a estar allí; se hace la convocatoria y aparecen a veces más mujeres que varones, por ejemplo. Ellos creen que tengo objetivos, pero yo los voy descubriendo durante el proceso.*

Mónica: A mí me pasa igual. Lo primero que hago yo es leer, acercarse a los actores al texto, me encanta mucho esa primera lectura, es fascinante para mí. Y cómo lo leen, y lo que sienten, nos quedamos horas y horas hablando sobre lo que les pasó a ellos leyendo ese texto y lo que me sucedió a mí, por qué esa obra y no otra, muchas preguntas.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Mónica: Nosotros tenemos, por lo general, una planta de actores. Tenemos además un taller permanente de formación teatral, donde llegan aproximadamente unos ochenta o noventa chicos al año; formamos a los actores. Después, claro, se van a las escuelas profesionales a buscar el título, pero nosotros formamos los actores para nuestros espectáculos, porque necesitamos un tipo de actuación y un tipo de actores determinados, para el tipo de teatro que hacemos, para lo que estamos inventando, lo que estamos proponiendo. Siempre hay unos chicos, por lo general muy jóvenes, que están aquí trabajando de forma permanente y que están en varias obras y los vamos entrenando para las obras.

Gustavo: *Ese entrenamiento, ¿se basa en alguna metodología en particular, como por ejemplo Stanislavski?*

Mónica: Sí, nosotros hemos estudiado muchísimo Stanislavski, muchísimo a Brecht, a Meyerhold, a los clásicos, pero hemos puesto un énfasis—como te decía antes—en la Comedia del Arte. Eso sí nos apasiona. Estudiamos a Darío Fo. Nos da elementos para la formación de actores integrales. Lo estudiamos a fondo, lo practicamos, entendemos sus teorías—porque hay talleres teóricos y prácticos. Igual a veces nos metemos en un taller sobre Shakespeare y sus obras. El año pasado culminamos con un taller sobre Enrique Buenaventura y fue fascinante leer de nuevo sus trabajos, investigar sobre el método de la creación colectiva, los conflictos, cómo hacer el teatro colectivo, toda la teoría sobre la creación del Nuevo Teatro en Colombia, tenemos bastante teoría,

nos basamos en varias técnicas y autores, y nosotros con todo ese material hemos inventado nuestras propias técnicas de actuación y nuestras propias teorías y disertaciones sobre el tema.

Gustavo: *Cuando estás ya en los ensayos, ¿es lo mismo dirigir actores que actrices? ¿Hay diferencia?*

Mónica: A mí me parece que es igual. He tenido más experiencia con actrices, pero me parece que es lo mismo. Hay temperamentos muy difíciles, tanto en actores como en actrices. Para mí no hay diferencias radicales entre unos y otras.

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

Mónica: Creer en ellos, creer mucho en ellos y en el proyecto que estamos haciendo. Eso es para mí lo fundamental. Si no se creen en el proyecto, no hay proyecto; y si no creen en ellos, no hay actores. La disciplina es lo segundo para mí, sin disciplina no hay proyecto, desde lo más elemental que es ser puntual, contar con los elementos básicos para el entrenamiento corporal, tener su vestuario en magníficas condiciones y el rigor del actor, la responsabilidad con su cuerpo y con su desarrollo actoral.

Gustavo: *Me ha pasado, cuando dirijo, que de pronto ensayamos una escena y no sale y no sale, el proceso se atasca. Las he bautizado “escenas problemáticas”. No sé si eso te ha pasado. Si ocurrió, me gustaría que me contaras cómo lo resolviste, si tienes alguna estrategia para eso.*

Mónica: Esos atoramientos tan terribles que hay, que se vuelven como unos nudos, y que uno quisiera como botarlo ya, todo para el carajo. Lo que hago por lo general es traer una persona especializada en el tema y que nos ayude a salir de ese nudo. Nosotros contamos con muchos intelectuales que nos colaboran en los diferentes temas, unos teóricos bien interesantes. Por ejemplo, cuando estaba montando *Madre Coraje*, traje un especialista en Brecht para recordar a profundidad elementos como el efecto de distanciamiento y eso fue fundamental para salir del nudo. Además empezamos a repetirnos y las escenas se empiezan a poner monótonas, aburridoras y el actor no puede salir de ahí y el director menos. Es mejor mirar otras opciones, darse una luz y tratar de buscar soluciones que sean muy fuertes y que ayuden a alimentar el proceso.

Gustavo: *Siempre que empiezas un proyecto, ¿tiendes a imaginarlo en una sala a la italiana, o dejas que el proyecto te proponga nuevos espacios para la relación escena-público? ¿Te gusta experimentar con el espacio?*

Mónica: Me encanta cambiar todo el tiempo. Eso viene de la escuela de nosotros del teatro callejero. Nosotros hemos buscado todo lo que te puedas imaginar: escenarios múltiples, escenario circular, escenario frontal, hemos estado en todo tipo de escenario, inclusive una vez hicimos un espectáculo aquí y empezamos en el techo de la casa. ¿Cómo impactar al espectador, cómo provocar una transformación en el espectador cuando viene a esta casa, cómo no se va igual? Y en eso obviamente el espacio escénico es fundamental. No deben de haber límites para la imaginación y para hacer nuevas propuestas escénicas, modernas.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del teatro pobre, no tanto en el sentido de Grotowski, sino financieramente pobre. ¿Piensas que eso es una determinación, un desafío, una fatalidad, una estética?*

Mónica: Creo que en un momento, en estos países tan pobres, eso se volvió como una virtud, porque logró que se incentivara mucho la creatividad. No creo que sea bueno ni que sea malo. Cuantos más recursos haya, mejor, obviamente. Aquí se han hecho espectáculos con muchísimos recursos y son malísimos. No creo que sea directamente proporcional; la creatividad es una cosa tan absolutamente incierta y tan de pocos, que con cualquier cosa se pueden hacer maravillas, pero también con muchas cosas se puede hacer maravillas. No sabría qué límite ponerle a ese tema. Pero hay que jugársela; yo creo que solo hay teatro bueno o teatro malo, con o sin recursos.

Gustavo: *En las preceptivas, en las historias del teatro, se dice que el teatro es para divertir, para deleitar, para instruir, para entretener, para adoctrinar, para distanciar, etc. Hay una colección de palabras en ese sentido. ¿Qué palabra define tu relación con el teatro? ¿Para qué lo haces?*

Mónica: Hago teatro, primero que todo, para divertirme y para divertir a las personas. Pero tras de eso, hay muchos elementos que me gusta tratar; hago teatro para transgredir, para cambiar el orden de las cosas, para transformar. Son muchos “para qué”, pero fundamentalmente para divertir.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina en el proceso de trabajo?*

Mónica: Fundamental. El proceso creativo, si no hay disciplina, aborta. Se ve en el escenario. Tú ves cuando un grupo no tuvo una metodología, no tuvo una concentración y sus actores no tuvieron una disciplina. Acá es fundamental la disciplina; creo que eso es fundamental en todos los grupos de Colombia, es muy importante el concepto de disciplina porque es lo que forma, el rigor. La disciplina va contra la mediocridad a la que estamos condenados los países pobres.

Gustavo: *En términos generales—aunque me imagino que cada proyecto tiene sus particularidades—me imagino que tienes etapas más o menos fijas para el proceso de trabajo. Hay directores que dicen que comienzan con trabajo de mesa y luego pasan a improvisaciones, etc. ¿Cuáles serían tus etapas? ¿Tú tienes algunas de esas etapas?*

Mónica: No. Porque cada montaje para mí es algo nuevo, es distinto. A veces empezamos con el texto y para mí es fundamental, pero a veces comenzamos improvisando alguna idea, una historia, un cuento, algo que empezó en la calle. A veces simplemente hacemos un trabajo corporal y en eso nos tardamos meses. No hay algo específico, no puedo decir “vamos a arrancar de tal manera”. A veces hasta tenemos el cronograma de actividades, cómo vamos a hacer y cuáles van a ser las fechas. Muy rígido. En otros casos, eso no ocurre. Eso depende del proyecto. Algunos métodos de trabajo sí imponen ese rigor, de iniciar de tal manera, como el paso A, el paso B, pero eso coarta las posibilidades; a veces los métodos son camisas de fuerza para los actores y los directores.

Gustavo: *¿Cuándo, en qué momento del proceso entran los técnicos, a veces verdaderos artísticas, como el maquillador, el iluminador, el escenógrafo, el músico? Más o menos algo ya me has dicho, que tienen un plantel de músicos y que muchas cosas las hacen, las diseñan Uds. ¿Quisieras agregar algo aquí? Pero me queda la duda de si están desde el principio, si se incorporan más tarde.*

Mónica: Depende del montaje que estamos haciendo. Nosotros hicimos un trabajo muy lindo, lo estrenamos en diciembre, *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht para la calle y ya desde el principio teníamos que tener la escenografía, trabajamos unas estructuras grandes, con andamios gigantescos, el actor tenía que aprender a subir y a bajar. Es parte del entrenamiento. Tenía que aprender a subirse, caerse rodar y manejar su cuerpo frente a esa escenografía. Tenía que estar desde el principio. Otras veces aparecen a lo último. A veces los técnicos o los maquilladores o

vestuaristas tienen que estar desde el principio para que exista una propuesta inicial y un desarrollo de todos estos elementos, pero a veces no.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿lo haces desde la platea, subes y bajas del escenario, o te quedas todo el tiempo arriba del escenario?*

Mónica: De todo. Uno no puede estarse quieto. Además a veces necesita ver una acción o la reacción de un actor, o necesita mostrar una salida o una entrada, o tiene que mirar desde arriba. Todas las formas.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección?*

Mónica: No.

Gustavo: *La promoción del espectáculo, la publicidad, ¿te interesa, te involucras?*

Mónica: A mí me gusta mucho, me fascina, inclusive muchas veces ayudamos a diseñar los afiches, los mismos actores hacemos propuestas desde la actuación. Es un proceso muy rico. Pero por lo general aquí tenemos un equipo que se encarga de esto, porque además los teatros—si no hay ese tipo de trabajo, si no hay la proyección, si no hay el anuncio, si no está el trabajo profesional del periodista—nos morimos, no existimos, no llega la gente, ésta es una parte fundamental de todo este engranaje del teatro, vital, es la cadena para acercar al público lo que nosotros llamamos la formación de públicos y esta parte también tiene su ciencia y se necesitan especialistas.

Gustavo: *La crítica teatral, sea periodística, académica o especializada, ¿la lees, te interesa, impacta tus proyectos futuros?*

Mónica: A mí sí me interesa, pero no impacta mis trabajos futuros. Desafortunadamente en nuestro país no tenemos críticos. Es increíble, creo que es porque el teatro colombiano es joven—el actual no tiene más de cincuenta años—y al lado de ese teatro no se formaron críticos. Nosotros ni siquiera tenemos un postgrado de luminotecnia o un postgrado en dramaturgia, apenas tenemos el pregrado, que es elemental en teatro. Y esas escuelas son recientes. Entonces los críticos se han ido formando en los mismos grupos, que se salieron y no pudieron seguir haciendo teatro, o son investigadores de muchos temas, no son muy objetivos ni están muy formados. La crítica en Colombia es muy relativa, muy nueva y escasa. Habría que formar críticos, eso es muy importante

porque ayuda a desarrollar un movimiento, a analizarlo. Si no te confrontas, si no hay nadie que hable de tu trabajo, si todo es perfecto, estamos jodidos.

Gustavo: *Tienes mucha razón. Fíjate que de todas las entrevistas que ya llevo hechas en tantos países, que son muchas, aparece como muy notoria la falta de dos figuras claves en el teatro latinoamericano: la del crítico y la del productor. Hay gente que tiene dinero y quiere darse el gusto de apoyar un proyecto, pero no existen parámetros ni las condiciones legales para favorecer la inversión en el campo teatral. Una pregunta que ya no tiene que ver contigo ni con tu grupo. Dame tu opinión como ciudadana colombiana. ¿Crees tú que hoy, en Colombia, en la selección de repertorios o en la formación de elencos, hay discriminación racial, social, sexual, política, religiosa?*

Mónica: No sé. A mí sí me parece que en los presupuestos hay discriminación. Muy fuerte, eso en Colombia es muy fuerte, entre el teatro comercial y el teatro profesional artístico. Al ser ahí tan radical, se vuelve discriminatorio, porque unos pueden y otros no pueden. Así de sencillo. Fíjate que todas estas salas de teatro nos las inventamos nosotros, los artistas y si no existieran estas salas, pues no habría un movimiento teatral en Bogotá. Porque ¿dónde se haría el teatro? ¿Dónde se presentarían los grupos de danza, los grupos de música? Estos teatros se volvieron como un especie de casas culturales, si quisiéramos llamarlas así, donde se ha podido desarrollar el teatro colombiano de verdad. Pero los recursos son muy inequitativos, eso es una parte de la discriminación, ahora. La aparición de la mujer como directora, como dramaturga, es muy reciente, pero es interesante que seamos ya varias mujeres comprometidas en la dirección. No sé si es porque está muy discriminada la mujer, o por la falta de promoción de la mujer o incluso la falta de interés de ella misma. Hacer teatro aquí en Colombia era algo de vagos, el que no tenía más que hacer y le tocaba hacerlo. Antes era así. La mujer hasta hace muy poco apareció en la escena colombiana más decidida a ser directora o dramaturga; como actriz sí era un poco mayor su participación. A nivel racial; hay pocos negros en los grupos, pero no sé si sea discriminación o que ellos no participan. Pasa igual en la televisión y en los grupos.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñaste que te hicieran como directora y nunca te hicieron?*

Mónica: Sí, pero que yo no la puedo responder, y es “qué diferencia hay entre un director masculino y una directora femenina”.

Gustavo: *No te hice la pregunta que venía después de la cuestión de la discriminación, porque me pareció que me la habías contestado. La pregunta, que les hago a todos, es: ¿por qué cree Ud. que históricamente ha habido más directores que directoras? Claro, tu pregunta es todavía más audaz, porque está preguntando por una diferencia de aproximación a la dirección desde lo masculino y lo femenino y no solamente por la cantidad.*

Mónica: Esa pregunta, como te dije, no me la puedo contestar. Obviamente hay discriminación, no puedo decir que no estoy en un país machista. Lo reconozco. Pero también reconozco cómo hacen esas mujeres que son tan berracas y llegan a ser presidentas en un país machista. Tiene que haber alguna posibilidad dentro de una misma, dentro de cualquier ser humano, que si uno quiere algo, lo logra como sea. Obviamente la mujer estaba en la casa, no la dejaban salir, era muy limitada la posibilidad de que estudiara en la universidad y, si lo hacía, se pensaba que iba a buscar marido. Eso era el oficio fundamental a lo que iba a la universidad. Eso es una mentalidad y de ahí vienen muchas preguntas. Ahora las estadísticas son terribles en cuanto a discriminación, eso hay que tenerlo en cuenta.

Gustavo: *Te diría que en estos momentos, en todos los países, hay un florecimiento de la dirección que está en manos de las mujeres y obviamente tienen que enfrentar muchas cosas, porque muchas veces cuando acceden, se les demanda que sean más hombres que los hombres. La cuestión es cómo maneja la mujer el poder sin ceder o convertirse a las formas ya institucionalizadas del poder masculino. Es un desafío.*

Mónica: Fíjate que una de las diferencias podría ser en cómo la mujer plantea las cosas, su sensibilidad es distinta. Pero hay directores y directoras buenísimas. Pero también hay mujeres que en su actitud al dirigir, al asumir el mando, optan por actitudes de poder poco favorables para ellas mismas, se vuelven como dictadoras.

Gustavo: *Hay directores que también confiesan que trabajaron mucho su feminidad, su parte femenina.*

Mónica: Para mí sigue siendo una pregunta muy difícil de contestar. Las radicales seguramente sabrán cómo contestarla, pero yo no soy capaz de hacerlo. Hay una limitante, pero también es cierto que hay cosas que las

mujeres no aprovechamos en sus máximas posibilidades. Y los directores que sacan su feminidad seguramente experimentan cosas nuevas en sus propias ideas y posibilidades, no sólo al dirigir, si no en su vida cotidiana, seguramente.

Gustavo: *Mónica, te agradezco muchísimo no sólo la entrevista, sino todo el apoyo que me has dado aquí en Colombia para llevar a cabo este proyecto.*

Venezuela

ENTREVISTA A JAVIER VIDAL I PRADAS

Realizada en el Hotel Hilton de Caracas el 21 de enero de 2007 de 10:30 a 12:30

Actor, dramaturgo, director teatral, periodista y profesor universitario. Obtuvo su Magister Scientiarum en Teatro Latinoamericano (Universidad Central de Venezuela -U.C.V.-). Es Licenciado en Comunicación Social, mención Audiovisual (Universidad Católica Andrés Bello -UCAB-). Profesor Asociado y profesor de post-grado de la UCAB de Radiodifusión, Televisión, Teatro y Periodismo audiovisual (1975 – 1998). Se ha desempeñado como Coordinador académico y profesor del Instituto Universitario de Teatro (1991-2001). Inició su carrera artística como director teatral en 1973. Lleva en su haber más de cuarenta obras teatrales como actor e igual número de piezas como director. Ha trabajado mucho como actor de cine y televisión. Doce libros editados a saber: *Devaneos eróticos de un farandul* (novela); *De Talle Íntimo* (poemario); *Fósforos de la Impudicia* (ensayo); *El Juego en la dramaturgia latinoamericana* (ensayo); *La Era de la radio* (ensayo), *Nuevas Tendencias* (ensayo); *Ligeras Precipitaciones* (ensayos); *Su novela romántica en el aire y dos más* (teatro); *Mojiganga clásica* (teatro); *Show Time* (teatro); *Actos Ilícitos* (teatro); *Ambas tres & C.I.N.K.O* (teatro); *Tal para cual* (teatro); *Todos eran de izquierda* (novela, Alfaguara Ediciones. 2007). Ha obtenido numerosos premios: Premios de Teatro de la Crítica (1980 como actor), Casa del Artista (dramaturgo 1998), Municipal (como director 1996 y 2004). Algunos de televisión—dos de ellos internacionales ACE de Nueva York y QUETZAL de México—y un premio de periodismo otorgado en 1979 por el Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Orden Andrés Bello en primera clase. Orden Mérito al trabajo en primera clase. Medalla de Bronce de la UCAB. Es Vicepresidente y Director artístico del Grupo Theja, Director del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT, 1994-97), Columnista del diario El Universal, El Nacional, la revista Elite y actualmente El Mundo. Productor y conductor del programa radial *Julie & Javier en la Romántica* (88.9 FM Center, que realiza con su esposa, la reconocida actriz Julie Restifo).

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

Javier: Tendría que hablar del prolegómeno a mi carrera, porque era un teatro de aficionado, en el teatro del Centro Catalán—yo vengo de una familia de origen catalán. Me llamaron en principio para integrar el grupo. Yo era apenas estudiante de comunicación social de la Universidad Católica Andrés Bello y escribía ya una columna de teatro en una revista, primero juvenil y después ya sería, de esas revistas al estilo *Times*, pero a la

venezolana, que se llamaba *Summa*. Se nombraba ya mi nombre dentro del círculo de los críticos que escribían sobre teatro. Yo me escondía un poco; en mi juventud nadie sabía quién era Javier Vidal, a pesar de que salía mi nombre, pero mis allegados me llamaron. Pensaba que me iban a llamar para actuar, porque aparte me gustaba un poco. Pero me contrataron para dirigir una pieza; escogí a Alejandro Casona y ahí realmente comencé mi primer trabajo sobre dirección, que siempre la tengo un poco como apartado, como lejana de mi actividad, porque yo después comencé a trabajar como actor. Luego viajo a Nueva York una vez graduado, después de haber hecho varias obras ya de teatro profesional y estoy allá en contacto con todo movimiento no solamente del *on Broadway* sino también del *off off* donde conozco a Richard Schechner, *La Mamma*, tengo todos esos contactos, porque me quedo ahí varios meses. Al regresar yo ya era profesor de la Universidad Católica Andrés Bello, tenía las cátedras de radio y también era asistente de la cátedra de teatro, que dirigía Marcos Reyes Andrade y, para hacer el cuento corto, Marcos Reyes no puede dirigir la pieza y queda para que yo la dirija. Era *La alondra*, de Jean Anouilh. Como yo venía, en primer lugar, con toda la idea de lo visual, del *environmental theater*, del teatro hiperrealista que estaba viendo, y como me estaban dando sólo quince días porque se trataba de un festival de teatro universitario, pues en esos pocos días tenía que presentar *La alondra*. Como me pareció que era imposible que en quince días se aprendieran el texto, hice un *mise en place*, si se puede decir, con atriles, todos vestidos de frac, y utilizaba objetos, música, percusión. Eso fue todo un acontecimiento en la universidad, toda la gente aplaudió. Fue uno de esos momentos en que yo me quedé apabullado de ver toda esa aula magna de pie aplaudiendo, especialmente porque yo estaba de director, como el director de orquesta. Entonces el grupo se le escapó de las manos a la Universidad Católica y nos hicimos independientes; se fundó de esta manera el grupo Autoteatro, donde yo—también una manera que no estaba pensada, como en mi prolegómeno—tengo que ser director de un grupo de estudiantes, yo era profesor y todos los demás eran estudiantes— salen del claustro, comenzamos a tener temporada en la sala Rajatabla con una pieza titulada *Gritos* (1980), que se gana también varios premios, en la que incluso forma parte de una especie de *establishment* del teatro. Montamos *Las veladas Dadá* (1980) en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber (MACSI). Sofía Imber nos dio todo el

espacio, porque iban a hacer una exposición Dadá. Al año siguiente montamos una pieza mía, *Eclipse en la casa grande* (1981) en fin, el grupo—que empiezan los críticos a llamarlo “de vanguardia”—va durando hasta el año ochenta y cinco. Ya después hago desaparecer el grupo Autoteatro, porque como era grupo de vanguardia, como tal, me dije, tiene que acabarse porque si no se iba a anquilosar y ya iba a dejar de ser de vanguardia. De alguna manera, hay una anexión al Grupo Theja de José Simón Escalona, mi gran amigo, gran director de teatro, y ahí hago mi primer montaje que es *El Otro* (1986) de Miguel de Unamuno, donde ya me gano el primer premio como director, de los varios que me he ganado en mi carrera. No es que signifique nada, pero es como iconografía para marcar una trayectoria.

Gustavo: *Ud. me dijo que su primera dirección fue de una obra de Casona. ¿Recuerda cuáles fueron sus objetivos en aquella puesta?*

Javier: Serían muy básicos, creo yo, estamos hablando de un muchacho de diecinueve o veinte años cuando aquello ocurrió. Yo ya venía de ver espectáculos como *Tu país está feliz*, de Carlos Giménez, que siempre ha sido una referencia para Venezuela, incluso un poco también para Latinoamérica, una obra de mucha ruptura. Como trabajaba con gente joven, me imagino que uno de mis objetivos sería atraer a un público joven y querer de alguna manera demostrar mis aptitudes en el manejo de gente joven para gente joven. Podría intuir que ése debe haber sido mi objetivo. Podría también repetirse cuando monté *La alondra*, porque en esta pieza también me encontré con ese mismo caso. Años después ya en una universidad, también yo soy un profesor, me encuentro con alumnos y entonces ahí sí se amplía un poco más el objetivo porque quería presentar cosas que yo había visto, innovaciones que tenía que tener el teatro en Venezuela. Una cosa que tenía muy clara: prácticamente me quería retirar ya del teatro profesional; estaba un poco insatisfecho y pensaba que en el teatro universitario era donde más podía experimentar, porque había mucha más pureza, no había otros objetivos ulteriores que tiene el teatro privado, independiente, que se tiene que enfrentar a una taquilla, que no se tiene que enfrentar a un trabajo de profesión.

Gustavo: *Teniendo en cuenta toda su experiencia desde aquellas primeras puestas hasta hoy, ¿cómo definiría hoy el rol del director?*

Javier: Vamos con imágenes. Una cosa elemental: el dramaturgo escribe, el director lee y el actor dice. El director es el que realmente plantea la lectura de una dramaturgia; el director tiene una autoría que es la escénica, por eso es tanto o igual de importante que el dramaturgo, por lo menos desde los momentos en que comienza a percibirse la imagen del director, que creo que es la imagen más novedosa del teatro universal. El dramaturgo y el actor, desde los tiempos desde antes de Pericles, existían; el director no se sabía nunca por dónde estaba, aunque había una intuición de que sí tenía que haberlo, a lo mejor el mismo dramaturgo o alguno de los actores, o a lo mejor el empresario. Esa lectura, en el concepto de lectura semiológico, epistemológico, estos conceptos más académicos, es el papel que tiene el director dentro de la escena.

Gustavo: *A medida que Ud. ha ido haciendo puestas, de diverso tipo, ¿la crítica ha reconocido en ese proceso alguna marca de estilo, alguna marca personal que identifica la producción de Javier Vidal?*

Javier: Quizá se marque más en la dramaturgia; en la dirección también cuando de alguna manera trabajo mi dramaturgia en la lectura. Quizás es muy intuitiva esta respuesta: está en el respeto que tengo como director sobre la dramaturgia, sobre el dramaturgo. Como he cruzado por los tres roles—yo hablo siempre de una santísima trinidad: el dramaturgo es el padre; el director es el hijo, el actor es el espíritu santo, o al revés, a lo mejor el espíritu santo es el director. Yo pienso que el director es el hijo porque al final termina sacrificado, crucificado, y después quedan presentes el padre y el espíritu santo. Tengo, pues, ese respeto con el dramaturgo; respeto no quiere decir que lleve a escena un guión de hierro del libreto o de la obra. Estoy convencido en eso, en especial cuando uno trata los clásicos. Con los contemporáneos podría variar un poco. Pero cuando uno aborda una obra de teatro clásico, o un clásico contemporáneo como un Miller o un Williams, un Ibsen, está la lectura simple, es decir, una lectura quizá un poco museística, tratando de ubicarnos en la contextualización del dramaturgo; es una posibilidad. Está la lectura alternativa: ante esta dramaturgia, ¿qué alternancia le ofrezco yo al público que me va a ver en esta latitud, en este tiempo? Pero es una alternancia, estoy tratando en lo posible de respetar el espíritu: ¿Qué me puede decir una *Casa de muñecas* ahora; qué me puede decir *La muerte de un viajante*, que tiene una contextualización de otra latitud, *Fuenteovejuna* hoy

en nuestros países latinoamericanos donde la ley no se parece en absoluta a la justicia? Y después está la lectura alterativa, que es la que más detesto, particularmente: que es la de estos directores que tienen un poco de frustración dramática y que asumen a los dramaturgos como una especie de frustración de que no pudieron escribir la obra que quieren escribir. Particularmente siento que los traicionan, los malogran, no tiene sentido haber escogido a Shakespeare para que uno no vea Shakespeare o a Ibsen para terminarlo de acabar. Es la lectura que llamo alterativa porque altera. Yo me ubico en la alternancia. Creo que, de alguna manera, eso se ha percibido por la crítica porque siento que la escena sigue siendo la escena. Siempre que hago una obra de teatro le estoy diciendo al público, de alguna manera, que está viendo una obra de teatro, que es una escena en la cual yo semantizo o resemantizo la escena, sus objetos y hasta los personajes.

Gustavo: *Desde su perspectiva, no desde la perspectiva del público o de la crítica, ¿cuál fue su mejor puesta, no por el éxito de público, sino porque le planteó enormes dificultades que Ud., de alguna manera, sintió que había resuelto adecuadamente, aunque haya venido un solo espectador?*

Javier: Pienso en dos. Una es *El otro* de don Miguel de Unamuno, una pieza escrita por un hombre que no era del todo dramaturgo, aunque escribió bastantes obras de teatro, pero más que nada era un literato, un filósofo. Se me planteaban muchos retos. La monté en una sala pequeña que está aquí enfrente, en el Ateneo de Caracas, que se llama Sala Horacio Peterson, una sala para unas setenta personas, para espectáculos intimistas, el público está prácticamente bifrontal, pero tenía un gran espejo que repetía la escena y el público veía la escena, pero también podía ver la otra. La obra cuenta la historia de un gemelo que comienza a hablar que se ha muerto su hermano gemelo. Es muy rica. Y roza—lo que la hace difícil—el melodrama. Y me trajo muchas satisfacciones. Fue una pieza interesante y una estudiante de la Universidad de París—algo curioso—hizo un trabajo sobre eso. No la conozco, se llama Puerto. Empezó a investigar y terminó haciendo un trabajo de estudio. Y la otra, por sus dimensiones, fue *Las Troyanas*, porque aunque presentaba esa alternancia, quise de todas maneras tener muchos elementos de lo que es el teatro griego e interpretarlo. Los coros cantaban y bailaban, la música fue completamente original compuesta por una gran compositora

venezolana (Idina Izarra), la escenografía la hizo una artista plástica que ahora vive en Denver, Susana Amundaraín. El coro era de quince personas, el elenco era todo masculino; lo quise hacer con hombres, como se supone que se representaba en aquella época. Y me trajo también grandes retos y creo que fue un trabajo de un año con condiciones de trabajo que, creo, ya no me las pueda plantear, hoy en día ya como está el país. Como está el ambiente, plantearme una puesta de estas dimensiones, de tantas horas de trabajo, de tantos días, es impensable. No es que quiera ponerme nostálgico, pero es una cosa que murió, que acabó. Se me hace muy difícil tu pregunta, pero si me apuras, creo que serían esas dos que te mencioné.

Gustavo: *Desde la misma perspectiva, ¿cuál fue su peor puesta? Nuevamente, aunque haya sido un éxito de público, pero que Ud. sintió que le quedaron cosas sin resolver, que las soluciones que dio no le terminaron de convencer.*

Javier: He sido un director que ha tocado muchos espacios y uno de los espacios que toqué fue el mal llamado teatro comercial. Digo ‘mal llamado’ porque todo teatro tiene que ser comercial desde el punto de vista que entendemos esto como profesional. En estos tiempos revolucionarios que estamos viviendo, donde el Estado se ha desentendido de los trabajos de subvenciones, ha surgido un teatro privado e independiente, que vive de su relación con el público, es decir, con la taquilla. Un dramaturgo joven, también muy amigo, me escribió una pieza; escogimos a tres actrices y fue un éxito impresionante, la gente como loca. Sin embargo, quedé muy insatisfecho, porque creo que los objetivos que estaban lanzando eran en busca de una taquilla y yo me sentí un poco incómodo en eso. Aunque no afectó de todas maneras mi trabajo profesional, en temporada sentí que se había desfigurado un poco. Es la pieza, de todos modos, que me dio más dinero.

Gustavo: *¿Qué género es el que más le interesa o con el que se siente más afín, más cómodo al dirigir? ¿La tragedia, el sainete, la comedia?*

Javier: Con el que me siento más satisfecho es la tragedia, después el drama. De último, quizá, la comedia, pero es el que tendría que tocar más ahora, por la situación en que estamos, que nos está exigiendo según las circunstancias. Para mí, de todos modos, la tragedia es algo insuperable.

Gustavo: *¿Qué arte o artes influyen más en su trabajo como director: la pintura, la arquitectura, la música, etc.?*

Javier: En general, el cine, la cinematografía y por ende las artes visuales. No puedo alejarme de la música; la música es algo que me ha acompañado mucho, pero en la jerarquía las que he nombrado.

Gustavo: *¿Qué directores han impactado—no digo influenciado—su trabajo como director? ¿Puede nombrarme algunos a nivel nacional e internacional?*

Javier: En los niveles que es uno impactado, que es en la juventud, por supuesto Tadeusz Kantor; los dos espectáculos que tuve ocasión de ver, *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole*. Georgio Strehler que lo vimos también de cerca, hablando de la comedia, que es también lo que más me ha inspirado cuando tengo que asumir ciertos trabajos. Recuerdo su *Arlequino, servidor de dos patrones*. Estas dos figuras son las que más me han impactado, son dos grandes. Y después otro tipo de impacto, que ya no es dirección sino estilo—no sé si me escapo de la pregunta—es el musical de Broadway; es una cosa impactante. Bienalmente voy a Nueva York a ver los musicales, un poco como divertimento, es una cosa apabullante, que además sólo se produce ahí.

Gustavo: *¿Alguien en el campo nacional o latinoamericano?*

Javier: En mi juventud, en los años de formación, soy más de la línea de Ugo Ulive, el director uruguayo; yo lo considero de alguna manera mi maestro. Él juega mucho, tiene una ironía demasiado ácida, con el tiempo se ha ido marcando más. Ulive incluso me marcó mucho en las formas de enfrentarme en la obra, mucho más que Carlos Giménez, porque Ulive planteaba los trabajos como alternancia más que Carlos Giménez, que en paz descansa, que era un director alterativo, aunque exitoso.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre le interesó dirigir y que por alguna razón nunca pudo hacerlo?*

Javier: Muchas. (*Risas*.) Hay una pieza que es el *Marat/Sade*; es una pieza brillante. Y hay otra que creo que podría montarla, que es más accesible; yo ya la tengo traducida como *La importancia de ser franco*, que es la conocida por nosotros como *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde. Ya tengo hasta una versión, incluso con música, porque la música—como te había dicho— influye mucho en mis obras, siempre hay

música, no solamente incidental sino participativa, es decir, los actores cantan. Esta versión es musical. He tenido la oportunidad de dirigir una zarzuela, porque como vengo de familia española y, como sabes, una familia española que no escuche zarzuela, no es netamente española.

Gustavo: *Como Ud. también escribe teatro, me gustaría preguntarle si hay alguna diferencia al dirigir sus propias obras con la dirección de obras de otros.*

Javier: Sí. La primera es que cuando dirijo mis obras, éstas aún no están hechas del todo. Creo que la puesta en escena termina la oralidad que necesita la pieza. Por eso yo digo que Shakespeare —porque no lo sabemos ubicar aún en el tiempo, a diferencia de Marlow o de Ben Johnson, que sí sabemos que existieron—siempre es un misterio; Shakespeare era una persona que sabía mucho de teatro, porque sus piezas son orales, tienen una oralidad enorme, y eso que a nosotros nos llega bajo el prisma de la traducción. En cambio cuando dirijo a otro tiendo al respeto, en todo. Se me presentan a veces grandes trabajos de solucionar las acotaciones, las didascalias—como la llaman los académicos. Si un dramaturgo dice “enciende el cigarrillo en la hornilla de la cocina”, ¿por qué me puso eso? ¿Cómo hago yo para solucionarlo? Porque yo me he encontrado cuando soy actor con eso de “táchalo, quita eso” y a mí me parece increíble, porque si lo ha puesto el dramaturgo, lo ha puesto para algo. En cambio, en esta última experiencia que tengo, *Tal para cual*, es una pieza en la que trabajo con mi esposa, había la confianza de que tanto ella como yo podíamos plantear que una oración es mejor traspolarla de otra manera, sale o llega mejor de esta manera. Por eso también entendí, cuando escuché a Edward Albee, cuando él dice que primero él quiere dirigir sus obras. Es entendible por eso. El dramaturgo, al dirigir, se da cuenta de cómo tiene que ir esa palabra hablada, porque el teatro es palabra hablada.

Gustavo: *¿Qué dificultades le ha presentado dirigir y actuar en la misma obra? ¿Es fácil?*

Javier: No, no es fácil. Lo que pasa es que a veces la tentación de la actuación es grande. Cuesta mucho desdoblarme. El director tiene la posibilidad de dominar siempre mucho más el espectáculo. Cuando hago esto, tengo que tener una muy buena mano derecha, un gran asistente de dirección, al cual yo tenga el depósito de confianza. De todas maneras,

entro y salgo; a veces fastidio más a los actores que están conmigo. Mi esposa, Julie Restifo, hasta hace poco, en esta pieza que estamos haciendo juntos, me dice que me sintió como actor el día del estreno, porque ella decía “¿cuándo voy a tener un actor?” Pues claro, yo estaba actuando, pero a la vez estaba mirando las luces, mirando detalles.

Gustavo: *¿Ha dirigido cine o televisión?*

Javier: Cine, no y televisión, tampoco. Lo que hice fue un curso de posgrado de dirección y claro que eso no lo quisiera contar porque fue un trabajo académico.

Gustavo: *¿Ha dirigido una misma obra en dos momentos diferentes de su carrera? ¿Con mucho tiempo entre las dos?*

Javier: No, no tanto tiempo; pero sí *Troyanas*, la dirigí con el grupo Theja y unos cinco o seis años después la volví a dirigir con otro grupo.

Gustavo: *¿Cambió el proyecto de puesta o repitió el proyecto original?*

Javier: Cambió, varió porque uno lo hice con hombres y el otro lo hice con mujeres, porque tenía mujeres, pero cambió poco. Pero eso se veía. Sentí que el de los hombres tenía siempre mucho más fuerza en el hecho de interpretar algo que estaba ciento ochenta grados contra lo que es la esencia de un actor: interpretar a una mujer, no mariconear.

Gustavo: *El perfil del espectador, ¿juega un rol durante el momento del montaje? Me refiero a si la figura del espectador, de un espectador ideal o posible, incide en la toma de ciertas decisiones durante los ensayos. ¿Tiene mucho peso el espectador? ¿Ud. piensa en eso?*

Javier: Sí, pienso, de un tiempo para acá pienso más. No antes, cuando uno es joven, le importa un bledo el público: “yo monto mi obra para mí”, esa cuestión es un poco egocéntrica. Hoy en día tengo que pensar en mis espectadores; alguien ideal, realmente, porque es difícilísimo tener la clave. Si no, uno no tendría tantos problemas en el teatro. Yo soy una persona que, como director, palpa mucho el *time*, el tiempo, el ritmo. El ritmo de un espectador del Caribe es diferente al ritmo de un espectador de Buenos Aires, de Chile, de Uruguay. Son impresionantes las diferencias con el ritmo de Europa o del norte. El ritmo del trópico es alucinante, son las olas del mar, es la violencia, la resaca, y entonces esos montajes que yo he visto con gran placer en Buenos Aires, donde se sientan dos personas a

hablar durante quince o veinte minutos, eso el público del Caribe no lo aguanta. Es una cosa de inestabilidad que vivimos en el Caribe también, tiene que ser de alguna manera el reflejo de eso. Uno tiene que palpar eso. ¡Ojo!, uno dice, que se me va a dormir, hay chinchorro. Nosotros utilizamos la palabra ‘chinchorro’, que es la hamaca. “Hay chinchorro”, ¿por qué? Porque la obra baja, baja, baja. Y entonces yo, como director, estoy palpando mucho eso y cuando lo palpo es porque estoy pensando en el público, en el espectador.

Gustavo: *Cuando ha hecho una obra con un diseño para una determinada sala y tiene que salir de gira o llevarla a otra sala, una escuela, un festival, etc., ¿tiene exigencias máximas o mínimas para moverla?*

Javier: Mínimas, porque siento que para mí es importante la presencia, es decir el contacto, sobre todo cuando es con provincia. Mínima, en el sentido que no afecte, y obviamente tampoco planteo entre las condiciones, como hacen algunos, hoteles de cinco estrellas; son condiciones extrateatrales, pero a veces yo he escuchado cuando estoy no como director sino como otro elemento de algún jurado. Entre las mínimas está en especial la iluminación y las dimensiones. Nos hemos tenido muchas veces que adaptar a espacios, sobre todo en países como el nuestro, donde las condiciones asustan de lo mínimo. Lo contrario ocurre con los que vienen de la provincia, es al revés, ellos más bien no saben qué hacer con tantas cosas.

Gustavo: *¿Trabaja con productor?*

Javier: Sí, siempre; no me gusta ser productor.

Gustavo: *¿Qué exigencias tiene Ud. como director para el productor?*

Javier: Es una negociación que se hace antes de la temporada; que comienza desde la conformación de un casting hasta cubrir todos los elementos que uno tenga que presentar estéticamente, técnicamente, etc. A medida que soy más mercenario, pido más. (*Risas.*) Cuando me llaman, porque no suelo ser director de éstos que te llaman y te dicen: “aquí tengo un espectáculo, aquí está todo el paquete”. Si no es que me gusta, no lo agarro. Y si alguna vez agarro cosas como éstas, lo que quiero es tener todas las facilidades, porque por eso justamente me la han ofrecido.

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

Javier: Sí.

Gustavo: *¿Por qué?*

Javier: Soy un hombre muy metodológico y esa cosa de comenzar a montar y ‘ya veremos cuando esté lista’, no sé, no me convence. Eso de que “la tengo programada, es una cosa en la cabeza, vamos a ensayar y cuando este lista la obra estrenamos”, eso no funciona para mí. Yo digo: “Dame fecha, porque no sé trabajar así”. Incluso cuando escribo una obra de teatro, yo mismo tengo que pensar en esto. Siempre me ha gustado marcar una metodología con el cronos. No es que esté la palabra ‘presión’, pero uno va calculando de qué manera puede ir trabajando.

Gustavo: *El día del estreno, obviamente no cuando está como actor, ¿es el tipo de director que se involucra mucho ese día o bien, como hacen algunos, ni aparece por el teatro?*

Javier: El día del estreno suelo reunirme unos minutos antes de levantar el telón para entregarles la obra a los actores; ahí yo me desprendo, me crucifico. Ya que estamos hablando del hijo, pues el hijo se crucifica y sube a los cielos. (*Risas.*) Porque ellos son los responsables pero, por supuesto, estoy siempre en la cabina técnica; me cuesta mucho estar sentado en el público. Una vez lo hice y sufrí mucho y, además, se nota. Después, por supuesto, salgo a recibir el saludo, porque sí creo que uno se lo merece. El estreno es la responsabilidad del actor. Soy de los directores que va eventualmente; no soy de los que están todos los días viendo la obra, porque eso crea una presión insana en el actor. Hay que soltar al actor para que él también encuentre momentos que va palpando junto con el público.

Gustavo: *¿Le hace ajustes a la obra después del estreno?*

Javier: Si veo desviaciones o alteraciones; hasta regaños a veces. Me ha pasado, porque una cosa es palpar al público y otra es comenzar a hacer concesiones al público. O cuando dicen “en tal parte se rieron, en tal parte están durmiéndose y quiero cortar esto”. No. Estas cosas hay que dialogarlas. “Mira, creo que no lo estás haciendo bien”. Entra un poco la negociación y los acuerdos.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a sus manos? Me refiero a las obras que finalmente van a llegar a la puesta.*

Javier: Durante el momento dorado, cuando yo trabajo con el grupo Theja—aún pertenezco al grupo, pero se ha reducido—eran piezas que a mí, como director, me habían gustado para presentarlas. Estoy hablando de las obras que no he escrito yo. Como anécdota, para ilustrar la pregunta: yo estaba haciendo un taller de dramaturgia para ser llevada a escena con el grupo Theja, que se llamaba, creo, *Frontera*. Era un estudio que estábamos haciendo sobre el narcotráfico en la frontera de Venezuela. Es algo desconocido y no hay mucha dramaturgia, extrañamente, en Venezuela siendo un país por donde el narcotráfico pasa; narcotráfico y guerrilla, no confundirlos. Lo que ideológicamente comenzó la guerrilla, después vinieron los paramilitares, luego se han convertido los dos en carteles de la droga, donde ya los ideales son “se necesita más droga, para comprar fusiles, más fusiles para matar gente, etc.” A medida que nos íbamos metiendo, nos íbamos dando un poco de susto. Viajamos a la frontera, a Puerto Ayacucho y Guasgüalito, me iba asustando un poco. Entre que nos íbamos asustando, hubo una decepción circunstancial de las actrices, y aproveché y tumbé el proyecto, lo resguardé, y en dos días quise montar una de las piezas, que llevaba mucho tiempo en la mente, como era *La casa de Bernarda Alba*. Como ya había tenido experiencia con *Troyanas* y me había quedado solamente con actores masculinos, monté *La casa de Bernarda Alba*, una lectura que hice desde el punto de vista de la Andalucía islámica, el Al-Andalus, era más esa Andalucía mozárabe, mudéjar, que me valió también un premio como director y otro como iluminación, y que me trajo muchas satisfacciones. Era una pieza que la tenía muy leída y por eso la pude sacar muy rápidamente. Cuando tú me hacías antes esa pregunta sobre qué obras, pues creo que hay obras que a uno le gustan, las acaricia, las tiene como de cabecera y van llegando de alguna manera u otra. En teatro contemporáneo he estado mucho más cerca del teatro nacional venezolano; he dirigido pocas obras contemporáneas de otros países, tanto hermanos como Estados Unidos. Monté un O’Neil, aunque eso ya casi es un clásico. No he tenido oportunidad de montar un dramaturgo parecido a mí, pero de México, de España o de Francia.

Gustavo: *Cuando trabaja con un dramaturgo venezolano vivo, ¿a Ud. le interesa que el dramaturgo esté durante los ensayos?*

Javier: No, me gusta que vaya de vez en cuando. Creo que el dramaturgo tiene que verlo, pero con una conversación previa realizada mucho antes de los inicios del ensayo o hasta de las lecturas. Me gusta también que en esos inicios de lo que llaman trabajos de mesa, si el dramaturgo es venezolano vivo, esté en una de ellas, por ejemplo la primera lectura y escucharlo hablar acerca de por qué la escribió. Eso después queda depositado y nosotros estudiamos más la obra que a él; lo que queremos es estudiar la obra, no a él.

Gustavo: *Cuando comienza un proyecto de puesta, sobre todo si es a partir de un texto o una idea, ¿qué es lo primero que viene a su imaginación, una imagen visual, cierta construcción del espacio o cierto ritmo?*

Javier: Imágenes visuales, por eso lo de cine. Es posible que luego no se verá nunca en la escena, pero esa imagen visual te puede llevar luego a un ritmo y a un espacio.

Gustavo: *Cuando trabaja con obras traducidas, ¿le preocupa el tema de la traducción? ¿Controla originales, se obsesiona con muchas versiones?*

Javier: Sí, me obsesiono un poco con las traducciones. Con *Troyanas* me pasó eso; traté de buscar, no voy a decir todas—porque me imagino que debe haber muchas—pero varias. Ahora con el Internet me imagino que se pueden conseguir más, pero me obsesiona mucho la traducción porque es un mundo muy hermoso también lo de traducir.

Gustavo: *Cuando va a comenzar un proyecto y reúne a sus actores. ¿Les comunica sus objetivos, deja que ellos los adivinen o va al ensayo sin objetivos?*

Javier: Los objetivos principales o generales sí los trazo. Ya que usamos el ejemplo de *Bernarda Alba*, allí dije: “quiero hacer la lectura de esta manera”. Ahí sí hubo una imposición, pero en base a un estudio, no era nada alterativo: Andalucía es lo más islámico que tiene la Península, el Califato de Córdoba por muchos siglos, los tocados andaluces son negros, aún guarda ese aroma islámico. Eso no quiere decir que convierta a mis actores en supermarionetas a la Gordon Craig; a partir de ahí tiene que haber las propuestas que están dentro de ese objetivo general. Los objetivos particulares, como dicen los académicos, ya serían en mi relación con los actores.

Gustavo: *¿Cómo selecciona el elenco?*

Javier: En mi caso, de trabajar tantos años con un grupo de teatro como de Theja—y hay un grupo de repertorio, se puede decir, casi de nómina; hubo incluso años en que yo llegué a escribir una obra porque yo tenía un elenco. Es decir, me costaba tanto conseguir la obra para el elenco que tenía, que la escribí para ellos. Eso trae virtudes y trae inconvenientes, porque a veces no hay ajuste de lo que actualmente llaman *casting*, lo que los americanos nos han impuesto como palabra, pero que nos define lo que es el *casting*: ajuste del personaje a la visión física y psicológica. Es, entonces, más al estilo de un teatro de repertorio como la Comedie o el Teatro de Arte de Moscú. Teníamos un elenco. En los últimos años ya estoy haciendo lo que se llama el teatro privado, teatro independiente, y a veces tratamos de escogerlo por dos cosas: primero, por el *casting* y después, garantizar también un público con una figura que tenga un gancho de idolatría. Esto no es nuevo, gente como Coquelin, Sarah Bernhardt y el mismo Lawrence Olivier, eran figuras ganchos de un público que de alguna manera hacían que la gente fuera a ver al gran actor más que a ver cómo interpretaba el personaje.

Gustavo: *Aquí en Venezuela, ¿se estila hacer audiciones?*

Javier: A veces; con las obras de cierta complejidad, sí hay. Yo he tenido audiciones cuando me invitaron a la Compañía Nacional de Teatro, allí sí hice audiciones. Se hacen cuando se trata de espectáculos ya grandes, por ejemplo, hace poco aquí se hicieron audiciones para *Jesucristo Superstar*; claro, es un musical y hay que buscar gente que cante, que baile, etc. Pero cuando son piezas un poco más de cámara, uno conoce ya el mercado de actores.

Gustavo: *La relación que Ud. tiene con los actores, ¿es igual, es diferente, es más o menos difícil a la que Ud. tiene con las actrices?*

Javier: Las actrices son difíciles, no en mi relación hacia ellas, sino entre ellas. Y eso es algo que el director tiene que ir midiendo, porque si no se le puede escapar de las manos. A veces, por eso, dicen que yo trabajo más con actores. He trabajado más con actores, pero no por ello he dejado de trabajar con actrices. La sensibilidad de la mujer es muy diferente a la del hombre por ese elemento de la sensibilidad del detalle, que el hombre no tiene. El actor pierde ese detalle. Voy a hacer una pequeña representación de lo que me preguntas; tú después lo tomas o lo rechazas. Siempre digo

que en el camerino, hay tres actrices juntas maquillándose frente al espejo. La actriz del medio tiene una actriz en la derecha y otra a la izquierda; la actriz de la derecha le dice a la que tiene a su extremo: “Pásame el maquillaje azul”. Entonces la actriz del extremo izquierdo se lo pasa a la de la derecha y golpea un poco el maquillaje. Entonces la actriz de la derecha le comenta a la del centro: “¿Viste cómo me pasó el maquillaje?” (*Risas*.) Y ahí puede producirse un gran conflicto. Entre hombres uno dice: “Pásame el maquillaje”, el otro se lo lanza y no pasa absolutamente nada, porque no tienen el detalle de la sensibilidad. Eso es un poco a chiste, siempre, pero en escena puede haber problemas. He tenido con actrices algunos problemas y tenido que hacer luego terapia de grupo, sentarlas, que se descargaran, luego se hacen muy amigas. Es diferente, sobre todo cuando el elenco es solamente femenino, es muy difícil.

Gustavo: *¿Qué cualidad tienen que tener sus actores y actrices sin la cual Ud. no podría trabajar con ellos?*

Javier: Tendría que decir la palabra disciplina, es una cualidad, sin ella yo no podría trabajar.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de formación actoral que el actor que trabaja con Ud. tiene que tener, que de alguna manera le facilite su trabajo como director? Algunos directores, por ejemplo, dicen que trabajan mejor con actores formados en el método de Stanislavski.*

Javier: He trabajado con muchos actores, de muchos estilos, en un país donde la formación teatral sistemática vino bastante tarde. Y cuando vino, ya casi no funcionaba. Está hablando una persona que no ha tenido formación teatral asistemática: yo estudié comunicación social.

Gustavo: *¿Hay escuelas de teatro a nivel universitario en Venezuela?*

Javier: Sí, hay Escuela de Arte, pero gradúa teóricos, incluso dentro de las artes escénicas. Les dan una materia, pero al final no sé si funciona para escribir sobre teatro, ser crítico, pero no para ser actor.

Gustavo: *¿Y dónde se forman los actores?*

Javier: Está el Instituto Universitario de Teatro, que es el único que tiene categoría de licenciatura. Después hay toda una gran cantidad de academias privadas, de un año, de dos años, etc. Hay grupos que tienen sus centros de formación dentro del grupo. No rechazo ningún tipo de

formación, siempre y cuando tenga algo de formación. Por eso ponía eso de la disciplina, porque ya por lo menos ahí hay un rigor, el rigor de que tiene que ser un profesional, porque viene de algo, sabes cómo pararte, tienes la disciplina de la lectura, del orden, de la concentración.

Gustavo: *Cuando Ud. comienza un proyecto, ¿piensa inmediatamente en un espacio a la italiana o le gusta experimentar con el espacio y la distribución espacial de los espectadores?*

Javier: Sí, cuando tengo esa posibilidad, la experimento. Cuando tengo una sala en que puedo hacerlo diferente a la italiana, lo hago, porque la italiana es otra de las exigencias de casi todas las obras que uno ha tenido que montar. Cuando he trabajado en la sala Rajatabla, en mi obra *Trece insomnios* (1982), entraban y salían plataformas, incluso el público estaba en un segundo piso por encima del escenario, cosas así. Pero a veces no se da tanto esa oportunidad.

Gustavo: *¿Ha trabajado con el método de la creación colectiva, en el sentido en que se la entiende en América Latina?*

Javier: Sí, muy poco, porque lo quise hacer en una pieza, *Trece insomnios*, y no se terminó de dar. Yo no creo mucho en eso de la creación colectiva. Un poco como decía Pepe Monleón, en la concientización colectiva, en que todos estemos envueltos en una ética, en una ideología, en una moral, para llevar a cabo un espectáculo. Pero la creatividad de cada uno, aunque sea gregario, es un trabajo del individuo. Me cuesta mucho llevar adelante una dirección así, yo no lo veo.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado de un teatro pobre, no en el sentido de Grotowski, sino financieramente pobre. ¿Cree Ud. que esa pobreza, esa determinación, da lugar a una fatalidad, a un desafío, a un estética?*

Javier: Es que esa pobreza a veces se ha confundido con la pobreza de imaginación y también lo hemos vivido con esa falta de creatividad y de imaginación que ocurre a veces cuando uno quiere decir “bueno, trabajo con una silla y con telón”. Particularmente nosotros, los venezolanos, utilizamos la palabra ‘piratería’; siento a veces que bajo el sello de teatro pobre, sacado del fondo del mar de Grotowski, lo que se hace es una piratería y lo que se hace es degradar el teatro. Por supuesto que la falta de recursos económicos nos ha hecho reventarnos un poco el cerebro para mostrar algo decente, de lo cual hemos creado una estética. Yo estoy,

obviamente, anexionado a ese rebanarme el cerebro para ver cómo hago para que ese mismo espacio se resemantice. Esas dos sillas son sillas, después son camas, después es un barco, una escalera, etc.

Gustavo: *En las preceptivas teatrales, se dice que el teatro es para instruir, deleitar, adoctrinar, entretener, tengo como una colección de palabras. ¿Qué palabra define mejor su objetivo de hacer teatro?*

Javier: Yo utilizo ilusionar, que en el fondo es entretener. El teatro tiene que tener esa ilusión. Distanciar esa ilusión es producto del juego al que se entrega inmediatamente el espectador cuando va a ver el teatro; él se sienta en la silla y entonces empieza a ver a Francisco Pérez, pero deja de ver a Francisco Pérez y ve a Otelo. ¡Incluso llora porque Otelo está matando a Desdémona! Cierra el telón y uno se pregunta por qué lloró, si él sabía en el fondo que no la estaba matando. Se ilusionó. El espectador cuando va al teatro no va a trabajar, el que trabaja es uno. Porque ese señor que va al teatro, va a llenar su espacio de ocio, dejó de trabajar, quiere entretenerse, quiere evadirse, quiere ilusionarse. Y nosotros tenemos esa gran responsabilidad con la humanidad entera de darle ese espacio de ilusión y de evasión a un público medio o intelectual, aunque uno siempre tiende a ese público medio que, de alguna manera, quiere olvidarse un poco de la cochina realidad.

Gustavo: *En términos generales, ¿tiene Ud., como director, algún tipo de etapas ya fijas para trabajar el proyecto? Me refiero a si, por ejemplo, Ud. empieza con trabajo de mesa, después pasa a escenario o bien tiene otro tipo de etapas. O incluso esas etapas pueden cambiar con cada proyecto.*

Javier: Pueden cambiar, pero marcaría unos rasgos de mi metodología. Primero, la primera lectura para saber de qué va; esa fijación de objetivos del tipo “yo quiero esto, yo quiero andar por aquí”, estos serían los objetivos generales de la pieza. Después cierro el libro, y hago trabajos de improvisación sobre escenas, tanto escenas que aparezcan en la escena, como antes o después, o con los personajes descontextualizados de la pieza, pero sin que haya ningún aprendizaje del texto. Un poco para soltarlos y para que, de alguna manera, en la presión—siempre es una presión la improvisación—pueda aflorar algún elemento del actor que haga contacto con ese personaje que se está dibujando. Ese trabajo de improvisación, por supuesto, es seguido de una discusión: por qué hace

esto, por qué hizo aquello otro; y hay una internalización del texto. Así evito que el actor se aprenda el texto como un loro. A mí eso no me gusta. Una vez tuve el caso de una actriz que vino y ya se sabía el texto de memoria, para mí fue un poco difícil después limpiarla, porque me vino como una lora. Cuando hemos pasado esa etapa de improvisación, que no es mucha, no es muy larga, volvemos otra vez a hablar sobre la pieza, la vamos dividiendo en lo que llamo “unidades de acción”, cada unidad de acción tiene los conflictos, sus ayudantes, sus oponentes, para que también vaya fragmentándose la pieza y, por supuesto, a partir de ahí el proceso de memorización del texto y movimiento, que es lo último. La moviedera es el director de tránsito; es una cosa de espacio. Mientras estoy haciendo eso, estoy haciendo un trabajo paralelo con el escenógrafo, con el vestuarista. Yo quiero siempre al escenógrafo cerca, eso es un gran problema.

Gustavo: *Justamente a eso se dirige la siguiente pregunta. ¿Cuándo entra el escenógrafo, el vestuarista, el iluminador y todos los otros técnicos de la escena?*

Javier: Yo los llamo los estetas desde hace mucho tiempo; los he querido llamar de esta manera, en especial el de escenografía, que es siempre muy importante sobre todo cuando el espacio ya lo tenemos medianamente definido y a veces los recursos bastante pintados. Particularmente en mi carrera se me ha hecho muy difícil porque te encuentras con el escenógrafo que ya viene con una idea preconcebida; son muy brillantes, pero vienen ya con una idea y dicen “éste es el espacio” y uno les dice: “pero es que en la obra que yo estoy haciendo no es este espacio”. Después hay otros que de alguna manera han estado participando, pero los que menos. Particularmente he tenido muy buena relación con mi hermana, que es Silvia Vidal, quien es diseñadora y he trabajado gran parte de mis montajes con ella, porque la he tenido muy cerca y la he ido manejando. Pero con la escenografía no he encontrado aún el escenógrafo que diga “con éste es que tengo que trabajar”. Es una materia pendiente que no tengo definida en mi carrera.

Gustavo: *¿Trabaja desde la platea o es el tipo de director que sube y baja del escenario o nunca sale del escenario?*

Javier: Va por días. Me gusta trabajar mucho desde la platea, pero es indefectible que hay momentos en que uno tiene que estar muy cerca del

actor, porque trabajo mucho con el actor y, a veces—sobre todo cuando el actor me conoce—me le instalo al lado de él, le susurro algunas cosas mientras está trabajando. Siempre les digo a mis actores que tienen que desarrollar el *outer* y el *inner*, como dicen los norteamericanos, esa capacidad de que sin escapársele el personaje que están trabajando en la puesta, tengan la capacidad de escucharme si yo quiero decirles algo. Lo último que hago es, cuando yo ya veo que hay como un bloqueo, que ya no hay forma de avanzar, decirle “tienes que hacerlo de esta manera”. Es el último de los recursos y lo he tenido que hacer cuando ya se ve que el personaje no sale, que hay inducción, hay deducción, hay intuición, hay palabras. Entonces le digo: “es así, imítame”. Es lo último que se tiene que hacer, pero he tenido que recurrir a eso. Llega un momento en que ya estoy instalado en platea y ya trato de no moverme. Soy muy activo, rebajo muchos kilos dirigiendo, subiendo y bajando, saltando de platea a escena.

Gustavo: *Como director, me ha tocado enfrentar lo que llamo “escenas problemáticas”, para referirme a aquellas escenas que, por diversas circunstancias, uno ensaya y ensaya y no salen. ¿Ha vivido esta situación? Y si ése es el caso, ¿cómo la ha resuelto, con qué estrategia?*

Javier: No me viene ahora específicamente una de esos tipos. Sí, me ha tocado. Y lo que hago es seguir experimentando en movimientos, en actitudes, en cambios, con cierta paciencia hasta que, de alguna manera, logro encontrarlo. Recuerdo que la última era—ahora que recuerdo—una pieza corta, también escrita por mí, que se daba junto con otra—se llamaba *Yamal*—y había una parte que no dábamos pie con bola. Era un poco del tráfico escénico: no llegamos a punto con el texto, no llegábamos con el objeto. Muy artesanal era la problemática. Si tenemos paciencia, de parte y parte, se puede llegar. Llegamos a buen fin, incluso en contacto ya directo con el público. No hay que claudicar nunca una escena; nunca hay que decir “esta escena no se puede hacer, va afuera”. Si hay un problema es lo más hermoso que tiene el teatro, justamente cuando se te plantean este tipo de problemas, este tipo de trancas—como llamamos aquí en Venezuela—y uno dice “vamos a ver”, no hay que claudicar, no hay que abandonar.

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

Javier: Nunca, en el sentido teatral de la palabra, lo que pasa es que uno tiene que decir “hasta aquí”. Si retrotraemos toda la entrevista que hemos realizado, esto de que el director va, ve una escena, conversa con el actor, es porque realmente el teatro no termina nunca. Termina con la muerte, en el sentido metafórico y metafísico de la palabra. Continuamente está, porque es tan vivo como efímero, tan efímero como vivo. En un cuadro, le pasas el barniz y hasta ahí quedó, no puedes hacer nada. En cambio con el teatro, no, nunca está hecho.

Gustavo: *Me dijo que trabaja con asistente de dirección, especialmente, según me dijo, en esos proyectos en que Ud. está también como actor ¿Qué tareas le asigna?*

Javier: Tiene el deber de anotar toda la puesta en un libro diferente al mío, para que él también lo pueda entender y que después me lo tenga que entregar. Me lo entrega tal cual. Lo que escribo yo en mi libro va variando mucho en la pieza. Tiene esa difícil, incómoda tarea de seguir el texto, a los actores. La mayoría de mis asistentes de dirección pasan a ser después el *stage manager* de la escena. Que él a lo mejor puede tener un asistente de escenario, que es diferente, que es el que acomoda; pero él es el que tiene que tener la responsabilidad en temporada de que todo vaya completamente bien. No tengo a veces relaciones directas con los técnicos. Yo al asistente de dirección le digo: “ésta es la iluminación que vamos a tener, hay que marcarla aquí” y entonces hablamos con el técnico, en el caso de que haya un diseñador específico de iluminación. La mayoría de las iluminaciones las hago yo y después las paso al montador. El montador lo que hace es transcribir técnicamente lo que yo hago, pero también siempre le pido al asistente que lo tenga. Sobre todo la iluminación que, cuando hay movimiento, es terrible. No hay libro de iluminación. También como uso gente más joven que uno, los asistentes, a veces son estudiantes, pero siempre tienen que tener cierto criterio porque ellos también tienen otra mirada, que también me interesa. A veces estoy mirando una cosa y entonces se me puede acercar y decir algo, o a veces lo llamo y le pregunto qué le parece esto. Suelo hablarle más a él, porque es otra mirada, otro criterio. Incluso a veces, justamente porque es muy joven, me interesa más, a lo mejor es un estudiante de la Escuela de Arte, como el de ahora. Los estudiantes de la Escuela de Arte son como muy pretenciosos, porque están descubriendo a Bergson, a Aristóteles, a Platón, y me hace mucha gracia porque siempre están hablando de ellos y

me gusta escucharlos, lo acepto o no, pero me gusta esa relación, esa perspectiva—creo que ésta es la palabra exacta—ese otro ángulo que tienen de ver el objeto.

Gustavo: *¿Se involucra Ud. en la promoción del espectáculo? ¿Le interesa?*

Javier: No quisiera, pero me lo obligan; eventualmente estoy muy interesado en el diseño gráfico, me gusta verlo. A veces, por supuesto, doy ideas y cuando me presentan los primeros trazos, comento, porque eso tiene que estar muy relacionado con la puesta. Sobre la promoción es terrible, por el *tour de force* que tiene que hacer uno, sobre todo la promoción radial, es tremendo. Particularmente como yo me he convertido un poco en figura mediática, entonces me explotan más de lo que yo quisiera. Tengo que ir a programas de televisión, a programas de radio, los periodistas quieren entrevistarme. Y tengo que hacerlo, me lo pongo como una actividad más de las engorrosas que tiene esta carrera. La promoción es la única manera menos onerosa para publicitar el espectáculo teatral en una ciudad como la nuestra, en un país como el nuestro.

Gustavo: *La crítica periodística (desconozco si aquí en Venezuela hay crítica académica), ¿impacta, modifica, interviene en su trabajo?*

Javier: En lo absoluto, porque prácticamente no hay. Es impresionante, porque una de las degradaciones que ha habido un poco en nuestro ambiente que va en consonancia con la política y con la sociedad venezolana, es la crítica. Recordarás cuando hablaba que en el principio, cuando era un muchachito de dieciocho, diecinueve o veinte años, yo pertenecía al círculo de críticos, incluso pertenecía al círculo del Premio Juana Sujo, y era impresionante la cantidad de críticos que había aquí en la década de los setenta, que fue cuando se formó el círculo de críticos de teatro (CRITVEN). El diario *El Nacional* tenía como cuatro o cinco críticos. En *El Universal*, al que entré yo después, había también varios. Había revistas también que publicaban crítica, revistas semanales, *Resumen*, *Semana*, *Momento*, incluso hasta las revistas ligeras tenían estos críticos serios, que hacían crónicas cortitas, no académicas; en ese sentido reconozco que la crítica académica no existe y si ha existido, ha caído en manos de académicos de la preceptiva literaria y ahí se ha quedado. Es un poco a contra-natura del trabajo escénico. Hice el posgrado de teatro

latinoamericano, el *Magister* en teatro latinoamericano en la Universidad Central, y allí mis profesores tenían como exigencia académica solamente el análisis del corpus dramático. Cosa incompleta, porque ése es uno de los códigos del teatro, el que queda, el que ha prevalecido, posiblemente el más importante, pero sigue siendo uno, es incompleto. Ahora está el decano, que es Antonio Moreno Uribe, que escribe en un vespertino—algo muy importante—publica sus crónicas. Va a todas las obras de teatro. No hay más. Escribe Carlitos Herrera en una página web, pero por supuesto pocos leen eso. A veces lo leemos. En cambio, durante toda la década de los setentas, y quizá hasta la década de los ochenta, estábamos muy pendientes: qué dijo Helena Sassone, que dijo aquel otro. Ahora nada. Nos interesa más, lamentablemente, saber si se ha publicado un aviso diciendo que estamos en tal sitio, si salió una foto. Es información en vista de una promoción.

Gustavo: *Una pregunta que ya no tiene que ver directamente con su trabajo como director, sino que trata de enfocar el teatro venezolano actual. ¿Cree Ud. que hoy, en Venezuela, en la formación de elencos o de repertorios, hay discriminación política, racial, sexual, social, religiosa, etc.?*

Javier: De ese tipo, no, de las que me has nombrado. Ni sexual, ni racista. Quizá en estos tiempos bolivarianos estamos comenzando a leer una discriminación ideológica evidente, que parte por supuesto de la configuración del Ministerio de la Cultura. Lo que quiere este Ministerio es grupos de teatro que estén completamente integrados. El que te está hablando pertenece a una oposición, a esa minoría de la oposición. Entrevistarás a lo mejor a otras personas que opinarán diferente. Pero es palpable, incluso obvio, ellos los dicen: “quien no está con nosotros, no nos interesa”. Entonces los grupos subvencionados, ya de tradición, como el grupo Theja, que tiene, como Rajatabla, treinta años de tradición, que es casi una tradición teatral en Venezuela, están dejándolos un poco ver cómo van muriendo. Porque incluso a los grupos subvencionados, que siempre han estado trabajando en libertad, en la llamada democracia representativa o en la mal llamada Cuarta República, jamás, pero jamás ha habido alguien que diga nada. Los problemas que había eran que los presupuestos salían tarde, porque los recortes siempre tenían que ir al último de la fila, que era la cultura. Hoy en día que el Ministerio tiene todo el dinero que jamás en la vida republicana ha tenido—es impresionante el

dinero que tiene—ha llegado sin embargo a niveles de recortar de tal manera que sólo va a dar ahora ayuda a proyectos. Y el proyecto será aceptado *si* el Ministerio considera que le interesa para su proceso, que por los vientos que soplan en esta nueva re-elección, son bastante radicales: socialismo, revolución y todas estas cosas que tiene dentro de la cabeza este nuevo monarca que va a gobernar ahora 18 meses sin asamblea y sin nada, porque una ley habilitante se lo ha permitido.

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

Javier: Me extrañó cuando me lo dijiste, porque yo he sido dirigido incluso por mujeres. Por ejemplo, Xiomara Moreno, que es una persona que tenía mucha actividad. Creo que hay, ¿no? Debe ser—estoy especulando—que les ha interesado más la actuación, porque lo que sí hay es actrices, demasiado. Yo que he sido profesor en el Instituto Universitario, donde hay más mujeres, cuando me tocó realizar el montaje profesional, tuve que buscar obras para mujeres. Siempre uno dice *La casa de Bernarda Alba* o *Las Troyanas*. Podría nombrar otras directoras, pero después se dedican a escribir. La misma Xiomara Moreno que después fue directora de la Escuela de Arte. Consuelo Trum, que también es una venezolana que estudió dirección de teatro en Estados Unidos. Elia Schneider, que también es una directora judía que comenzó en teatro y que se metió después al cine, se la ganó el cine. Carlota Vivas, que comenzó en el teatro y se metió después más en la promoción, en gerencia. Después huyen un poco. La que configuró la feminidad en el teatro fue Juana Sujo, que aunque era actriz y maestra, también llegó a ser directora. Como la dirección es un código nuevo y como también es un código nuevo que la mujer entre dentro de la división internacional del trabajo, porque hasta el siglo XIX la mujer ocupaba el espacio del nido, la mujer estaba preparada para cuidar el nido. Sin embargo, la actriz, que era a lo mejor confundida con la meretriz, ha estado en el teatro durante muchos siglos. A pesar de que en países como Inglaterra y otros, estaba completamente prohibido a las mujeres actuar. Es un proceso de que lentamente ocupen esos espacios, esos roles. La mujer está más interesada en la escena. Así como dije lo que dije de lo problemática que son, al dirigir a las mujeres en cuanto están en grupo, yo creo que la mujer, la actriz, en escena, quizá haya superado al actor profesional en escena. Hay mejores actrices que actores.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñó que le hicieran como director y nunca le han hecho?*

Javier: *(Risas.)* Bueno, me has exprimido bastante y creo que no se me ocurre, porque creo que me las hecho todas.

Gustavo: *Javier, le agradezco muchísimo que me haya dado esta entrevista.*

ENTREVISTA A HUMBERTO ORSINI

Realizada en el Hotel Hilton de Caracas el 23 de enero de 2007 de 18 a 20:30

Actor, director, dramaturgo, investigador y maestro de larga trayectoria, es sin duda un testigo y hacedor fundamental del teatro venezolano contemporáneo. Nació en Santa Cruz de Orinoco, al sur del Estado Anzoátegui, el 4 de mayo de 1926. Como director, lleva más de ciento veinte puestas en escena del repertorio nacional e internacional. Al cerrarse la Escuela de Capacitación Teatral en 1952, Orsini se incorporó por poco tiempo al Grupo Teatral Cuicas, que había fundado Gilberto Pinto. Y en junio de 1953, junto con un grupo de compañeros del curso, del dramaturgo César Rengifo y de otras personalidades de la cultura, fundaron el Grupo Teatral Máscaras, pionero de los grupos de teatro popular en Venezuela, que durante una década (1953-1963) recorrió el país montando obras venezolanas y universales de acento social, en hospitales, colegios, cárceles, manicomios, cuarteles y donde quiera que hubiera un público cautivo deseoso de ver teatro. Fue miembro del Grupo Máscaras y también de los grupos Teatro Studio 67 y Tabla Redonda. Otros grupos teatrales que dirigió fueron: Grupo Teatral del Sindicato del Centro Simón Bolívar, Grupo Teatral del Hogar Canario Venezolano (1985 a 1992), Grupo Teatral del Centro Portugués (1985-2000), Teatro Experimental de Arquitectura (1961, 1964, 1976). Muy viajero y con largas residencias en Europa, especialmente en París, Praga y la Unión Soviética, fue nombrado, además, en 1965 miembro del Comité Ejecutivo y Vicepresidente del Instituto Internacional del Teatro (ITI-UNESCO). Ha dictado gran cantidad de talleres y seminarios sobre Brecht y otros temas de índole teatral; también ha enseñado en varias universidades (Universidad Central de Venezuela, Universidad Católica Andrés Bello, etc.). Ha participado en gran cantidad de festivales nacionales e internacionales. Dirige el Centro de Documentación e Investigación en el Instituto Universitario de Teatro. Ha realizado gran cantidad de recopilaciones y publicaciones de obras venezolanas y compilado varias antologías, como por ejemplo una *Antología de la Dirección Teatral*, con los veinte directores más importantes del siglo XX y ha organizado múltiples eventos teatrales. Fue galardonado con la Orden Andrés Bello en Primera Clase en 1990 y recibió el Premio Nacional de Teatro en 1995. El 27 de marzo de ese mismo año, por decisión del Instituto Internacional de Teatro, ITI-UNESCO, París, Humberto Orsini escribió el Mensaje Mundial del Día Internacional del Teatro, el cual fue traducido a 20 idiomas y leído en los teatros de más de cien países en todo el mundo.

Gustavo: *¿Cómo llega Ud., maestro, no al teatro sino a la dirección teatral?*

Humberto: Mi llegada a la dirección teatral no fue pensada ni planificada, sino sorpresiva. Cuando llegué a Caracas en 1949 desde Ciudad Bolívar,

donde viví del 1933, yo trabajaba en una compañía petrolera que me transfirió a la capital, y en 1950 me inscribí en el Curso de Capacitación Teatral del Ministerio de Educación, bajo la dirección del mexicano Jesús Gómez Obregón. La escuela la clausuraron por razones políticas el año 52 y el 53 un grupo de exalumnos y el pintor y dramaturgo César Rengifo fundamos el Grupo Teatral Máscaras, donde yo participé como actor en la primera temporada. Para la segunda programación, en una reunión de planificación de la siguiente temporada, Rengifo, que era la máxima autoridad del Grupo, dijo: que dirija Orsini. Yo salté en la silla sorprendido porque no imaginé que me asignarían esa tarea de dirección, primero porque nunca había dirigido y segundo porque en la escuela estudiábamos solamente actuación. Así fue. Me volví director sorprendidamente. Las primeras obras que dirigí fueron; *Hey, ¿quién me oye?*, de William Saroyan, y la otra fue *El hombre del clavel en la boca*, de Pirandello. Esas fueron las dos primeras obras que yo dirigí, y además diseñé y realicé las escenografías. Esos montajes fueron considerados para la época como los mejores en nuestro Teatro de Bolsillo, local que habíamos construido nosotros mismos. Este grupo tuvo una particularidad: fue pionero y propulsor del teatro popular en Venezuela, y durante diez años recorrió todo el país montando obras de contenido social, la mayoría escritas por nosotros mismos. Siempre nos presentábamos para públicos cautivos, ya que montábamos en cárceles, cuarteles, hospitales, manicomios, colegios, y, desde luego también en el Teatro Nacional y en el Teatro Municipal de Caracas. Montábamos las obras en todas partes, en los pueblos, en las plazas, en las condiciones que fueran, debajo de una mata de mango, o en el altar de una iglesia, en cualquier parte. Esa fue una experiencia inolvidable que nos dejó grandes enseñanzas. Claro que teníamos grandes limitaciones y problemas: llegábamos al lugar de representación y no había luz eléctrica y los efectos teníamos que hacerlos con la boca o con cualquier elemento y, para la iluminación, algunas veces recurriamos a lámparas de kerosene o gasolina. Los muebles y útiles los conseguíamos en el pueblo, aún cuando algunos montajes llegamos a hacerlos en universidades o colegios de la provincia contando con transporte para las escenografías. Trabajar en esas condiciones fue una experiencia muy grande. Desde el punto de vista estético, obviamente, aquello adolecía de muchas cosas, pero lo importante era hacerlo y cumplir con una misión social que nos habíamos

planteado, especialmente si tomamos en cuenta que en esa época, 1953 a 1958 vivíamos bajo la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Por eso el público nos apoyaba y nos recibía con gran entusiasmo y nos homenajaba.

Gustavo: *Un público muy interesado.*

Humberto: Apasionado. Sobre todo porque los integrantes del Grupo Máscaras, éramos trabajadores, obreros, choferes, empleados de oficina, y éramos al mismo tiempo gente de izquierda, algunos militantes del Partido Comunista de Venezuela, y éramos una imagen progresista en ese período dictatorial. Sin embargo, nunca tuvimos problemas, nunca nos persiguieron ni nos pusieron presos por esa razón. Pérez Giménez no le prestaba atención al teatro, no éramos una fuerza, escribíamos y montábamos obras de carácter social, y también montábamos obras de autores norteamericanos progresistas, también obras de Chejov o de autores latinoamericanos. Yo he escrito veintitantas obras teatrales, muchas de ellas montadas o publicadas, pero me considero más un director, docente o investigador del teatro que un dramaturgo.

Gustavo: *Pero Rengifo sí tiene muchísimas obras.*

Humberto: Claro, Rengifo es el padre del teatro venezolano contemporáneo, es quien introduce la modernidad en nuestro teatro. Él es quien da el salto entre el teatro criollo y el teatro moderno. Es, por otra parte, el único dramaturgo venezolano que ha hecho lo que se puede llamar un gran mural dramático de Venezuela, mural donde aparecen los más importantes períodos de la historia social y política de Venezuela, desde la Conquista hasta hoy. Yo monté muchas de sus obras y estrené algunas de ellas, como *Lo que dejó la tempestad*, sobre la Guerra Federal, que es una de sus mejores obras. Desde el 53 cuando fundamos el grupo, hasta el 63 que se desintegró, fueron 10 años en los cuales trabajamos mucho, viajamos mucho por todo el país, y también viajamos a Cuba en 1960, donde nos presentamos en La Habana y en Pinar del Río. Además, dábamos conferencias y talleres, y teníamos un día que se llamaba Los Jueves de Máscara, donde experimentábamos, donde hacíamos improvisaciones muy creativas, y hasta llegamos a montar espectáculos en base a improvisaciones sobre toda clase de tendencias. Así era el ritmo de trabajo, hasta el año 58 que me fui a Europa por 6 meses. Y esa es otra

historia. Cuando regresé introduje las últimas tendencias teatrales del momento.

Gustavo: *¿Se acuerda cuáles fueron sus objetivos al dirigir la obra de Saroyan?*

Humberto: Claro, quería contribuir a la divulgación del tema de la discriminación racial en los Estados Unidos, ya que siempre el centro para mí ha sido el contenido de las obras, los planteamientos de la obra. Esta obra me impactó mucho porque se trataba de una valiente denuncia, escrita además con un aliento poético. Una negra visita a su novio negro en la cárcel donde está recluso acusado falsamente de ofender a una blanca en un bar, y al final de la obra, ambos tienen un diálogo muy bello, ellos sueñan con irse a San Francisco, que es un puerto abierto al mundo, a otros horizontes, a la libertad, y ella finaliza gritando al mundo: Hey, ¿quién me oye? Hey, ¿quién me oye? Pero nadie la oye porque son negros. Reconozco que éramos un poco esquemáticos, tanto en las obras que escribíamos como en los montajes que hacíamos. Éramos esquemáticos y sectarios, sólo había malos y buenos, negros y blancos, no había matices. Los buenos eran los obreros y los malos eran los patrones. Ese dogmatismo fue superado más adelante cuando nos acercamos a Brecht, cuando estudiamos la dialéctica, el marxismo, esa visión varió cuando empezamos a encontrar otras maneras de entender y de plantear las cosas. Pero en esa época éramos así y poníamos el acento en esos planteamientos de cómo lograr realmente que se manifestara el problema racial en una forma abierta. El personaje era negro, un tipo al que le siguen un juicio amañado. Sin embargo, había cierta poesía en algunas escenas, esto debido a que Saroyan era un gran cuentista y también un poeta. Ese era otro elemento que también me atraía. Hay una gran poesía en aquella relación de los dos, en aquel sueño. Ahora bien, ¿cómo utilizar los recursos e instrumentos actorales en aquellos actores recién salidos de una escuela? Hasta ahí no avanzábamos mucho en aquella época, porque no dominábamos realmente los mecanismos necesarios para ello.

Gustavo: *Con toda su experiencia de casi 120 puestas en su haber, ¿cómo definiría hoy el rol del director? ¿Qué es para Ud. hoy un director?*

Humberto: El director es el gran cacique, el gran capitán de la nave, es el hombre que tiene la gran responsabilidad de organizar todos los elementos de la puesta en escena de una obra, a partir de un texto, de un

planteamiento y lograr armonizarlos y que todos los elementos que están ahí presentes vayan en función del tema, de lo que plantea el autor, de lo que esa obra es, de lo que esa obra dice, de la esencia de ella. Ése es para mí el problema fundamental. No se trata solamente de contar una historia o una anécdota, o de abordar un problema político o ideológico, separados, el problema no es un problema político abierto, crudo, descarnado, dogmático, como lo planteábamos en la primera etapa, sino que se trata de cómo descubrir realmente la esencia de un planteamiento en una obra y de cómo resolver estéticamente la puesta en escena de la misma. Era lo que decía Arthur Miller: *una obra no es importante por lo que ocurre en la escena sino por lo que subyace detrás de lo que ocurre*. Es esa profundidad la que hay que descubrir, que hay que encontrar, es la base de este planteamiento. Joseph Svoboda, el gran escenógrafo checo, de quien hicimos en el Museo Alejandro Otero una gran exposición de sus maquetas en el 2004, también dice eso—tuve mucha relación con su obra, con su mundo, porque en una época fui mucho a Praga—él desarrolla sus grandes montajes con unas técnicas construidas por él, que también es arquitecto, él crea las telas que utiliza, diseña sus equipos técnicos, pero todo ese aparataje, esos movimientos y esa dinámica que tiene todo en el espacio de representación va en función de ese contenido, de ese planteamiento. Eso es lo más importante para Svoboda, él no se queda en lo decorativo o en lo atractivo, sino en la profundidad de las cosas. Nosotros, desde los años 60 hacia acá, caímos en la trampa de lo decorativo, de solamente renovar lo estético, pero nos olvidamos de los contenidos y de los actores. Y sigo sosteniendo hasta hoy, que aquí, el teatro venezolano no tiene contenido. Y en los montajes las obras que tienen contenido, éste pasa a un segundo plano. El contenido es escamoteado a veces deliberadamente. Vivimos ahora un proceso muy crítico en cuanto a lo que expresa nuestro teatro. Para mí el director ideal es aquel que crea todo junto, eso lo sostengo y he hecho intentos por lograrlo. Para mí no existe la palabra *escenografía*, la borré de mi diccionario. Para mí existe el espacio escénico, o más recientemente, el espacio de representación y los elementos plásticos que se integran y que interactúan con el actor. Existe un espacio de representación, y a él se agregan los elementos de la composición plástica del escenario que también está compuesta con los movimientos de los actores, de la iluminación, y hasta de la música. Antiguamente, el escenógrafo concebía la escenografía en su

estudio, y la imponía, y después venía el actor y se integraba, y luego venía el vestuarista y creaba sus volúmenes y colores, y, finalmente, venía el iluminador y terminaba por componer y descomponer lo que idearon los otros, sobre aquello que se componía y descomponía totalmente, a veces sin ninguna relación. Por otra parte, a veces tenías al actor, que debía ensayar su integración con todos los elementos mencionados, y sin embargo tenía que hacerlo en uno o muy pocos ensayos, con todo ese mundo plástico al que no logra integrarse en poco tiempo. Para mí todos los elementos tienen que tener una relación de integración desde el comienzo. El actor tiene que relacionarse desde el primer ensayo con la utilería, con el vestuario, con los elementos plásticos, con el color, con los sonidos, con la música, y cuando sea posible con los espectadores. Todos estos elementos, por otra parte, no los puede concebir un señor en su oficina, en su laboratorio de diseño, aislado de la dinámica que está ocurriendo en el escenario o en el lugar de ensayos. Yo hablaba esto con mis colegas en Europa, ya que yo viajaba mucho porque era del Instituto Internacional del Teatro, del cual fui miembro del Comité Ejecutivo y Vicepresidente del mismo, y he asistido a casi todos los congresos y coloquios en los últimos treintitantos años. Y yo siempre sostenía este punto de vista y mis colegas me decían: ¿cómo vas a encontrar un director genial que pueda concebir todo esto? ¿Y dónde vas a encontrar una empresa que te facilite la realización de los procesos de ensayos en tales condiciones? Yo les decía que nosotros en muchas partes de América Latina lo hacíamos todo, aunque por necesidad, todo porque no disponíamos de los especialistas ni de los recursos económicos necesarios, especialmente en grupos de teatro popular o grupos independientes. Y, por otra parte, no teníamos productores porque esa figura no existía. El ritmo de trabajo de hoy, y las características de las producciones y el desarrollo de la tecnología, nos obliga a recurrir al especialista, pero a éste solo lo acepto si se integra al equipo en una sola unidad, como lo aceptaba Brecht, quien trabajaba con un equipo multidisciplinario, y dirigía en equipo, cosa que no acepta el director prepotente. En conclusión: para mí es el director quien ve todo el espectáculo, el que lo concibe todo, pero que realiza el proyecto en equipo.

Gustavo: *Desde su perspectiva como director, ¿cuál fue su mejor puesta—no por éxito o fracaso de público—sino porque Ud. sintió que ese montaje, esa obra, le había*

planteado los mayores desafíos y, de alguna forma, Ud. quedó satisfecho de haberlos resuelto favorablemente

Humberto: Ése fue un espectáculo de teatro Nô, que hice en 1961. Monté *Kantan*, una obra de Zeami, basada en una leyenda china llamada *Hantan*, que quiere decir ‘almohada mágica’, y la monté conjuntamente con una versión moderna de la misma, escrita por Yukio Mishima, con el título de *La almohada mágica*. Según la leyenda, quien duerma con la cabeza sobre esa almohada mágica verá realizados los sueños que tenga mientras duerme. En la versión de Mishima el viajero sueña que es un dictador. El montaje lo hice en el TEA, Teatro Experimental de Arquitectura, en la Universidad Central de Venezuela, en 1961. Casi todos los participantes eran estudiantes de arquitectura, excepto uno o dos de otras facultades. Este perfil me facilitó grandemente el trabajo porque la carrera de arquitectura está muy cercana a la creación artística, y porque este equipo en particular estaba formado por personas de gran cultura y gran creatividad. Yo no había visto nunca un montaje de teatro Nô en persona pero sí en cine y tenía mucha información y conocimiento al respecto. Todo el equipo realizó un riguroso y amplio estudio del tema, al punto que en pleno trabajo de ensayos nos visitó un grupo de estudiantes de una universidad del Japón y lo recibimos con entusiasmo esperando que nos aportaran conocimientos sobre este teatro, pero para nuestra decepción ninguno había visto teatro Nô, ni sabía nada al respecto. Así que le dimos charlas sobre su teatro Nô. Otra suerte que tuvimos fue contar con la colaboración de la esposa del Secretario de Cultura de la Embajada del Japón, quien había visto funciones de teatro Nô en Tokio y nos ayudó a diseñar y confeccionar el vestuario, y para mayor sorpresa ella tenía una almohada de madera como las que usaban en la antigüedad, justo como la que aparece en la obra de Zeami. En cuanto a la música, usamos música original de teatro Nô que tenía en su Instituto de Arte el profesor Magariños. El reto mayor que tuve fue el trabajo de dirección actoral y el decir los parlamentos, ya que no podíamos usar la simbología y la fonética original que aprenden ellos en toda su vida, pero logramos decir los textos con sonidos de garganta y desplazamientos con movimientos mecánicos entrecortados; el coro decía sus textos con la garganta sentados con piernas entrelazadas. Un telón de fondo fue pintado por los participantes con un paisaje japonés antiguo desdibujado entre la neblina. El resultado

fue sorprendente. Por otra parte, hay que destacar que trabajé dos obras sobre un mismo tema, pero muy distintas, la de Zeami, de hace cuatrocientos y tantos años, y la moderna de Yukio Mishima, con el tema de las dictaduras pero siempre con elementos de teatro Nô. Una exigente crítica de arte que vio el montaje no podía entender cómo había podido yo lograr un espectáculo que expresara tan fielmente una cultura tan lejana a la nuestra y utilizando un lenguaje teatral desconocido para el público venezolano. He logrado otros grandes éxitos de dirección en otros espectáculos, como en el caso de *Hamlet*, pero ninguno de tan alto logro estético como éste.

Gustavo: *Desde la misma perspectiva del director, ¿cuál fue su peor puesta, incluso si fue un éxito de público? Me refiero a aquella que, vista a la distancia, no lo satisfizo, que Ud. siente que faltó algo, que no llegó a lo que debía.*

Humberto: *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, y te voy a explicar por qué. Este montaje lo hice a pedido del Ministerio de Educación, en una de las pocas veces que me llamaron de un Ministerio para dirigir una obra y me pagaron por ello. En este punto es bueno destacar que yo para esos 120 y tantos montajes nunca tuve un subsidio del Estado. ¿Cómo las hice? No me lo puedo explicar. Y una de las pocas veces fue ésta. Me llamó Arturo Croce, escritor, Director de Cultura del Ministerio de Educación, amigo mío, y me manifestó que él quería que yo montara *Bodas de sangre* y que invitara a varias de las máximas figuras del teatro de aquí que eran las actrices Hilda Vera, Malú del Carmen y la profesora de voz Elvira Morla, y los primeros actores Luis Salazar y Rafael Briceño. Un elenco de excepción. La escenografía fue de Jacobo Borges—el gran pintor venezolano que hizo casi todas las escenografías mías de aquella época de mis grandes montajes de los años 60. *Bodas* fue en el 61. Jacobo Borges hizo no sé cuántos dibujos de formas, de salientes y casas españolas y después empezó a hacer pedazos de casas, patios y arcadas, aquello era como una ciudad y durante la función poco a poco se iban quitando partes y se iban descubriendo otros espacios y al final quedaba una gran pared gigantesca para la escena final con una escalera, una rampa pequeña y una ventanita en la parte alta del muro. Desde el punto de vista plástico aquello fue impresionante. Pero desde el punto de vista actoral, no resolví todos los problemas planteados. Fue una cosa muy dura para mí, porque después de tal esfuerzo esperaba un espectáculo de gran éxito,

al final no logrado. La explicación es que no hubo una buena relación con algunos de los actores para este proceso de trabajo. Yo he dirigido varias obras de Lorca, como *Yerma*, que hice hace poco, con un trabajo actoral minucioso, de paso a paso, de frase a frase, de gesto en gesto y que, además, no tenía escenografía, ni arcadas ni trajes españoles. Simplemente era una cámara negra, con piso también negro y en el centro del piso había un círculo blanco de 5 metros de diámetro, que era lo que se iluminaba. El que entraba a ese círculo estaba en acción, el que se salía, estaba afuera. Y aquello algunas veces se parecía a un platillo volador y otras veces parecía una luna llena acostada. No habían elementos de escena ni utilería, excepto una vasija muy bella para traer el agua del arrollo y una cacerolita con los frijoles, y *Yerma* al comienzo le saca la basurita a los frijoles para hacer su primera acción. Este montaje fue superior a aquél desde el punto de vista actoral, como tú no tienes una idea. Y aquel fue con actores profesionales que en cierta forma algunos actuaron con divismo, aún cuando eran grandes amigos míos. Fue una cosa muy curiosa y decepcionante para mí porque no logré el trabajo actoral que deseaba, aún cuando hubo críticas laudatorias.

Gustavo: *¿Qué género le interesa más o con qué género siente más afinidad? ¿La comedia, la tragedia, el drama, el sainete?*

Humberto: No tengo preferencias. Yo he montado de todo: todos los estilos, todos los géneros. Lo único que no he montado nunca son tragedias griegas. ¡Vaya uno a saber por qué! Ni siquiera me he preguntado por qué. Los clásicos me apasionan, Shakespeare me apasiona; me apasionan Miller y Tennessee Williams, me apasiona Lorca, y me apasiona *Marat-Sade*, de Peter Weiss, obra que considero como la máxima obra teatral del siglo XX, comparada con *Guernica*, de Picasso, que considero la obra plástica más importante también del siglo XX. Hay muchas cosas que me apasionan, no podría decir que haya una sola cosa que me interese. Puede ser de humor o no, puede ser comedia o puede no ser comedia, no tengo predilección. Yo ando dentro de aquellas elucubraciones intelectuales sin respuesta en la estratosfera, por allá metido, y de pronto hago un sainete. Una de las últimas cosas que hice fue un espectáculo de sainetes, que llamé *En Capuchino es la cosa*. Hay una plaza que se llama Capuchinos, que queda cerca del Instituto donde trabajo y esa plaza es muy célebre, desde el punto de vista histórico, por

allí entró Bolívar la última vez que vino a Caracas, como también era la plaza donde se celebraban unos carnavales fabulosos, donde yo iba a bailar en los años 50, al llamado de “En Capuchino es la cosa”. Toda Caracas iba a bailar allí. Y hoy siempre hay gente. Durante el espectáculo se concentraron 300 espectadores, frente a la iglesia, en la plaza. En ese espectáculo de sainetes, escritos por mí, ahora en impresión, se muestra la Caracas de los años 30, con sus costumbres, sus modas, su vida parroquial y su música llamada Cañonera, típica de los años 30, pero que podemos oír hoy en un grupo antañón y otro que dirigen mis hijos músicos Ylich y Hely. En el Centro de Documentación e Investigación que dirijo en el Instituto Universitario, tenemos en imprenta en estos momentos una antología del sainete, precedido de un trabajo investigativo.

Gustavo: *En todas estas puestas que Ud. ha realizado, el público o los críticos, ¿han señalado alguna constante que definiría el “estilo Orsini”?*

Humberto: Siempre me han ubicado en tres etapas. En una época me llamaban stanislavskiano, era la época de la escuela y del Grupo Máscaras. Más tarde empecé a revisar a Stanislavski. Después, en 1958, hice un viaje de 6 meses, que fue para mí básico, algo así como un post-grado—un viaje que hice por diecisiete países europeos más Estados Unidos, donde vi dirigir los más grandes directores de la época: Vilar, Jean-Loui Barrault, Strehler, en el Old Vic, en el Teatro de Arte de Moscú, en el Berliner Ensemble. Eso me transformó totalmente, me cambió todo. Y cuando regresé Máscara fue otra cosa. Esa vez vine brechtiano. Siento que el peso mayor que tengo, si vamos a hablar de un teórico, es Brecht. Es algo que está ahí adentro, no deliberado ni nada por el estilo. Soy realmente quizá una especie de síntesis de todo eso. He dado clases y trabajado tanto a Stanislavski, a Artaud, a Grotowski, a Barba, como a Chéjov, a los norteamericanos, o a clásicos como Shakespeare o Moliere y, por otro lado, he trabajado tanto a Brecht como al teatro oriental. He editado una Antología de la Dirección Teatral, con los 20 directores más importantes del siglo XX. He hecho también espectáculos del teatro del absurdo. Tuve un gran éxito con *La cantante calva*, y también hice, incluso, un montaje con 5 ceremonias de *Las criadas*, casi sin texto. Pero, en el fondo, siento que hay mucho de Brecht en la visión de las cosas que hago y por eso siempre me dicen que soy brechtiano. Por broma me llegaron a llamar Humbertoltbrechtsini. Y cuando alguien tiene que hacer alguna

investigación o una tesis que tiene que ver con Brecht, allí mismo le dicen que tiene que venir a hablar conmigo. Y yo acabo de hacer justamente un taller de siete semanas sobre las teorías de Brecht hoy en el siglo XXI, en el CELARG, que es la casa Rómulo Gallegos, sobre la vigencia de Brecht, porque yo sostengo—y además sostienen otros también—que Brecht hoy es quizá más útil para el mundo en general que lo que fue en la época de desnazificación de postguerra, que fue el objetivo fundamental de aquella época. Hoy tiene otro objetivo y hay que entenderlo de otra manera, y no necesariamente con las obras de Brecht. En esa medida podemos decir que hay una constante. Cuando yo regresé a Venezuela en 1975, después de vivir siete años en Europa, lo primero que hice fue una obra de César Rengifo llamada *Buenaventura Chatarra*, que es una de las farsas urbanas, una sátira tremenda que denuncia que en esta sociedad de hoy un hombre que es bueno, que es honrado, es un tipo al que no lo quieren en ninguna parte. Los grandes negocios, las grandes empresas lo rechazan. Buenaventura se emplea finalmente en un centro de corrupción y de negocios turbios, porque creen que es un gángster que se hace pasar por un hombre honrado y humilde, y cuando finalmente sus patronos leen la carta de recomendación que le dieron en su último trabajo, se dan cuenta que es un hombre honrado y, furiosos por el supuesto engaño, le dan una patada y lo echan a la calle. Esa moraleja de César, muy dura, la presenté en una muestra de teatro latinoamericano, y los críticos dijeron que allí estaba Brecht metido por detrás, que ése era un montaje brechtiano.

Gustavo: *De las artes, la música, la pintura, la arquitectura, etc., ¿cuál es la que dispara su proceso creativo, la que más impacta su trabajo como director?*

Humberto: El mundo plástico es lo que más me impacta. Svoboda influyó mucho en mi visión del hecho teatral. Yo vi *La linterna mágica* en aquella época en Praga, porque yo vivía cerca—yo viví en Berlín cuatro años, del 69 al 73, después estuve en la Unión Soviética—iba mucho a Praga y estaba muy cerca de todo lo que estaba pasando allí, con Svoboda y con numerosos escenógrafos checos de la época. *La linterna mágica* impactó terriblemente a mucha gente de aquí, a mí también, y por eso hice un *Hamlet* que fue un espectáculo de teatro total. Es lo plástico, la forma, el espacio; el lugar donde tiene lugar la acción es lo que más me preocupa. Siempre utilizo espacios blancos, abiertos, ciclorama, que eso también es de Brecht y todo lo que se coloque allí debe tener un valor, un sentido,

una capacidad expresiva, es un recurso de expresión que tú utilizas. Viví muchos años en Europa, y viajaba mucho en mi calidad de Vicepresidente del Instituto Internacional del Teatro, que tenía su sede en París, y eso me permitió acercarme a las corrientes teatrales del momento, y allá era muy frecuente encontrar estas soluciones espaciales, esto porque es muy propio del teatro alemán en términos generales y del teatro en otras partes de Europa.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre le ha interesado dirigir y que por diversas razones o circunstancias nunca pudo hacerla?*

Humberto: ¡Hay tantas que me hubiera gustado dirigir! Siempre quise dirigir *Hamlet* y al fin la hice, pero de una manera muy particular. También *Marat-Sade* es una síntesis de tantas cosas y me gustaría hacerla. Nunca la dirigí. Aquí solamente la dirigió Horacio Peterson. Era una empresa muy grande, muy costosa. Yo nunca tuve un teatro, porque llega a Caracas el 49 un tipo como yo, pueblerino, comunista, zarrapastroso, y nadie lo quiere apoyar. (*Risas.*) Nunca dirigí espectáculos así tan costosos. Hice dos espectáculos grandes, que fueron *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani, con 45 actores en escena, sobre una rampa y escaleras enormes, etc., y un *Hamlet*, también con 45 actores, al estilo de lo que se entendía en esa época como teatro total, con apoyo de tecnología audiovisual, como cine de 35 mm, diapositivas, pantallas inmensas que subían y bajaban, con el espacio totalmente blanco o totalmente negro, con tiempos mezclados del pasado y del presente, etc. Ese fue un gran montaje que fue reseñado en muchos países en diversas publicaciones. En este momento me apasionan *Los miserables*. Ahora la novela está muy de moda aquí. Al presidente Chávez le apasiona y habla mucho sobre ella, manda a todo el mundo a leerla y ha dicho que va a hacer una edición masiva para regalarla. Yo no he visto ninguno de los montajes de *Los miserables*. Cada vez que he llegado a un teatro para verla, me cierran las puertas en las narices. Nunca consigo entrada, en Praga, en Nueva York. Tengo una grabación y una película, pero no es lo mismo. Por otra parte, me impactó mucho el montaje de *1789*, de Arianne Moushkine. Ése es un montaje que me impresionó, considero que es de lo máximo, es un espectáculo que tiene como ocho formas teatrales distintas, que tiene una manera fantástica de contar aquella historia; eso quisiera hacer yo. Ésa es mi onda.

Gustavo: *¿Ha montado sus propias obras?*

Humberto: Si, he montado algunas de mis propias obras, pero mis obras no son, como te dije, de mi admiración, salvo las versiones que he hecho.

Gustavo: *¿Pero desde la perspectiva de la dirección, qué diferencia encuentra en dirigir sus propias obras y dirigir las obras de otros? ¿Es más fácil? ¿Es más difícil?*

Humberto: Primero, yo tengo una tesis, que sostuve en un encuentro internacional de dramaturgia aquí en el Ateneo: que el peor director de una obra es su propio autor. Para mí las grandes obras van más allá de lo que el autor quiso hacer o decir. Hay una parte que surge allí, casi inconscientemente, que enriquece y que está allí presente, pero que el autor no descubre. Es como decir que el peor corrector de pruebas es quien escribe la cosa. Pasa exactamente lo mismo con la escritura de las obras teatrales. Y con la literatura también en términos generales. Thomas Mann vino a descubrir lo que había escrito cuando leyó un análisis crítico de *La montaña mágica*. Esto ocurre debido a que uno parece no tener la suficiente capacidad crítica y reflexiva como para analizarse. Recuerdo que en ese evento estaba presente el gran dramaturgo Andrés Lizarraga, y fue el único que se acercó y me dijo: “Orsini, usted tiene la razón, eso ocurre así”. Estoy consciente, no obstante, que en Venezuela y en muchos países latinoamericanos, a los autores jóvenes no nos quedaba otra alternativa que montar nuestras propias obras porque nadie se arriesgaba con ellas. Yo monté algunas de mis obras de carácter social, que escribí en aquella época, hice también algunas versiones. Hice una versión del *Quijote*, que está ahora en cartelera bajo la dirección de Dairo Piñeres, un joven director muy exitoso, y que yo estrené bajo mi dirección en el 68, versión que por cierto tiene un título larguísimo, que se parece al de *Marat-Sade: Espectáculo donde se representan varias de las aventuras que tuvo el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Esta versión tiene dos narradores que cuentan y narran algunas aventuras y que dialogan con el público sobre la obra y sobre el insigne personaje, aunque la mayoría de las aventuras son escenificadas. Es un espectáculo didáctico, más para jóvenes y adultos que para niños pequeños; fue un éxito total. Esta versión la dirigí yo con más de veinticinco actores en escena y fue todo un éxito, con un vestuario de bello colorido, hecho por una pintora de acá con unos diseños excelentes y una escenografía que era simplemente un telón con un pueblo español pintado en el fondo. Me criticaron un poco que la pintura fuera de ciudad y no de campo abierto. Fueron dos montajes totalmente distintos. El de

ahora porque el director lo tituló *Quijote está en la calle*, y como era teatro de calle el ritmo se correspondía más con el ritmo de la ciudad de hoy. He hecho versiones de muchas cosas. Otra de las cosas que me apasiona es tomar un tema o una obra y montar ese tema. Me interesa más montar un tema que montar una obra, fíjate. Ya sea un tema a partir de una obra, o ya sea el tema de un acontecimiento o de una historia.

Gustavo: *¿Ha dirigido cine o televisión?*

Humberto: Ninguna de las dos, nunca. Aunque en Moscú en los años 70 filmé ocho documentales, pero eran más con visión de reportaje que de cine. Filmé varios sobre teatro: tengo uno sobre el Teatro de títeres de Obrasov, que fue el mejor que hice, muy bello, en colores. En él hago un recorrido por todo el proceso, desde el frontal del teatro, donde están los muñecos que se mueven mecánicamente cada hora frente a la multitud que se aglutina para ver aquella maravilla, hasta donde se conciben las primeras ideas, donde se diseña el muñeco y su mecanismo, donde lo construyen, donde los 25 actores stanislavskianos graduados, animan los muñecos, hasta el espectáculo en sí. Y me permitió Obrasov esta vez entrevistarle, porque él no da entrevistas, o no daba porque ya ha muerto. Llegué al sitio donde me citó para la entrevista y quedé asombrado de las maravillas que tenía en su casa. Tenía maquetas y teatrinos de títeres de todas partes del mundo. Yo quería filmar todo aquello. Incluso le dije si me permitía hacer tomas y me regañó y me dijo: “Ése es el problema de la gente de hoy: que no es específica. Si Ud. viene a entrevistarme a mí, ¿para qué va a filmar aquello?” (*Risas.*) Y tampoco me permitió filmar en una función desde platea o cerca al escenario; sólo me permitió hacerlo desde la cabina de luces, desde muy lejos. También filmé el Teatro de Sordomudos, El Teatro de Arte, y dos escuelas superiores de teatro de las 4 que había en Moscú, la GITIS o Lunacharski, que es la más grande, con 1200 alumnos, 300 profesores y 30 salones de clases con un piano cada uno, y la Escuela Vagtangov.

Gustavo: *¿Montó alguna vez la misma obra en dos momentos muy diferentes de su carrera, con bastante tiempo entre cada puesta?*

Humberto: Sí. *Zoológico de cristal* la monté dos veces; primero en el año 61 con el grupo Máscaras en el Teatro de La Comedia, con una bella escenografía de Jacobo Borges. Tom lo hacía mi hermano Oswaldo

Orsini, actor, quien estudiaba arquitectura y murió al año siguiente en las guerrillas. Estaba por graduarse. Y Laura la hizo Teresa Selma, actriz venezolana que acababa de llegar de México. Fue un espectáculo muy bello, vanguardista y poético, y fue considerado como uno de los precursores de la vanguardia seria para la época, por su estética y por sus planteamientos. Treinta años después volví a montarla con el Grupo Teatral del Hogar Canario Venezolano, y a pesar de que estos no eran actores profesionales, el montaje fue un éxito y algunos actores del montaje anterior que vieron este nuevo montaje consideraron que éste era superior al de ellos.

Gustavo: *¿Tendió a reproducir el montaje primero o bien hizo un nuevo montaje?*

Humberto: Lo que tendí siempre fue a no repetir. La escenografía del primer montaje era a escenario abierto, trabajada a mano las paredes que daban la ciudad. En la segunda no había ese tratamiento de paredes, pero el espacio escénico de acción sí fue similar, porque el arquitecto-escenógrafo, que ya no era Jacobo Borges, hizo una escenografía más espacial, donde las luces jugaban un papel muy importante. Algunos actores del primer montaje vinieron a ver esta nueva versión, y dijeron: “Esta puesta es con gente más joven, con otro espíritu, que tiene otras cosas que dar, cosas y técnicas que nosotros no teníamos en aquella época”. Este montaje segundo fue superior por la actuación y por las bellas cosas que logré.

Gustavo: *El espectador ideal o el perfil del espectador, ¿juega un rol durante el proceso de los ensayos, en el sentido de que en algún momento Ud. piensa en él y dice “no, por aquí mejor no vamos, porque el espectador se puede desorientar”? ¿Juega un rol este espectador al momento de la toma de decisiones durante los ensayos?*

Humberto: En el proceso de ensayos generalmente no, porque no hay espectadores en los ensayos, normalmente no se permiten. Ni siquiera en Europa. Yo llegué a ver ensayos de los grandes directores en Europa en el año 58 por suerte, quizá.

Gustavo: *No me refiero al espectador concreto, sino a cómo esa figura está en su cabeza como director al momento de tomar decisiones durante el ensayo. Por ejemplo, Ud. se dice “mejor vamos por aquí, porque el espectador lo va a entender mejor”, cosas por el estilo.*

Humberto: Desde luego, para mí es fundamental. Y una de las críticas que hago a la falta de público hoy aquí es que generalmente los directores teatrales que han manejado el hecho teatral en los últimos tiempos no han tomado para nada en cuenta al público. Como aquí todo lo paga el Estado, entonces no hay problema si viene público o no, no pierden nada. Les dije en una reunión: “Si Uds. fueran productores y tuvieran que invertir dinero allí, la situación sería distinta, porque Uds. tendrían que plantearse el problema de qué realmente le interesa al público”. Es lógico que les interese que haya público, pero no al punto de analizar su comportamiento o sus estímulos. Que no sea el teatro comercial, claro está, que interesa siempre a cierto público, porque es un teatro fácil, de sexo y ese tipo de cosas. Tiene mucho peso aquí ese tipo de teatro. Tengo planteada una investigación sobre el público desde el siglo XIX hasta hoy para saber quiénes y por qué iban o van al teatro. Yo siempre me lo he planteado porque es el complemento, para algo tú haces una obra de teatro, no la haces para satisfacerte a ti mismo, como hay algunos que sí lo hacen. Y tampoco es el problema de deslumbrar al espectador; tú tienes que plantearte con el espectador una comunicación, una interrelación, que haya un feedback allí y eso tienes que planteártelo de alguna manera a lo largo del proyecto. Yo, por ejemplo, hice una experiencia importante con mi montaje de la *Opera de tres centavos*, de Brecht, el año 2000. El proceso de ensayos fue una cátedra abierta, todos los trabajos sobre materiales audiovisuales para el estudio del elenco eran abiertos al público y los ensayos también eran abiertos al público. El salón de ensayos siempre estaba lleno y eso creó un ambiente muy favorable al montaje.

Gustavo: *Cuando ha hecho una obra para una determinada sala y ha tenido que ir a un festival, a una escuela o a provincia, ¿tiene exigencias máximas o mínimas para moverla? ¿Quiere montarla igual que en la sala original o llega y se adapta a lo que hay?*

Humberto: En la primera etapa nuestra del Grupo Máscara, como viajábamos tanto a provincia, no podíamos plantearnos exigencias estéticas rígidas porque no sabíamos dónde íbamos a actuar. Llegábamos al sitio y ahí actuábamos. No había luz, entonces usábamos una lámpara a kerosene o de gasolina que iluminaba bastante en aquella época. Era muy difícil. Yo he dado clases de dirección y de escenografía y siempre he sostenido que tú debes plantearte una escenografía con todas las

exigencias estéticas, con buen gusto, con esmerada realización, de dominio del espacio, de color, de la forma, pero que todo sea flexible, que quepa en una maleta, acomodable a cualquier espacio donde tú vayas. En el interior no hay muchos teatros. Ahora se va a construir uno en cada capital, existe ya ese proyecto. Cuando uno llega a un sitio lo que más hay, lo que más abunda son auditorios, en los liceos, en edificios, en todas partes, que son espacios abiertos, generalmente de piso de concreto, otras veces de madera, de ahí no pasan. El problema está en que tú puedas concebir unos elementos escénicos que tengan un valor estético, expresivo, que tengan que ver con la obra y que puedan adaptarse a cualquiera de esas circunstancias. Acabo de plantear en una discusión este problema, porque la gente piensa que como no hay condiciones, entonces no se plantea hacer escenografías. Hoy casi no se están haciendo escenografías como en los 60, por ejemplo, por el costo. En casi todos los montajes hay un sofá en el medio del escenario y todo ocurre a su alrededor. La mayoría de las obras que se están haciendo ahora tienen esa característica. Hay obras que tienen otras exigencias, pero en términos generales la tendencia es caer en ese facilismo. Tú debes plantearte ese problema, esa relación y esa exigencia. Y allí tiene mucho que ver el problema de los elementos que tú utilizas. Tengo en proyecto un taller sobre el tema, y el planteamiento va por allí: vamos a tratar de encontrar los elementos que sean necesarios para expresar un tema. No pensar ahora en el texto, en las palabras, sino en proyectar el contenido, el tema. Y vamos a ver qué elementos vamos a utilizar para ello, cuáles son los elementos plásticos. Las telas tienen un gran valor plástico en escena. Antes se hacían escenografías con rampas, construcciones en madera; eso es inamovible. Es un problema muy complicado, a menos que tú tengas mucho dinero y tengas una maquinaria por detrás, como ocurrió con un espectáculo que hicieron recientemente aquí en el Teatro Teresa Carreño. Era la vida cotidiana en un cerro de Caracas hoy en el marco del proceso revolucionario de Chávez, y todo el mundo montado allí. Era todo el espacio del Teresa Carreño, con cien actores en escena, y una filarmónica tocando la música en vivo, y un cuerpo de baile integrado, toda la acción sobre esa gran masa de cerro caraqueño. Incluso por detrás de las construcciones había otras escenas que quedaban al descubierto al girar el plato del inmenso escenario. Claro, ese cerro no lo pudieron mover nunca para ninguna parte. Para viajar a provincia tuvieron que hacer un diseño

distinto, de espacio y actores. Tienes que plantearte siempre el problema de utilizar un elemento que pueda ser llevado a cualquier lugar pero que siga conservando los elementos básicos de aquella creación plástica original y que esto juegue además con los actores. El problema era cómo ir integrando elementos: crear un espacio, colocar un elemento, colocar otro, y empiezas a componer, luego viene la composición de un volumen que se llama “actor”, que entra en el espacio, que tiene un color, que tiene una forma de vestuario—que también tiene que tener relación con el espacio, con los elementos plásticos que hay en la escena—y vas armando el espectáculo de esta manera. Ésa es mi visión ideal de lo que hay que hacer. No como problema escenográfico, ni nada por el estilo, sino como dirección, éste es un problema de dirección, donde el director concibe un tema o una obra para montarla y crea un espacio de representación, y lo dota de los requerimientos, y de esta manera crea una obra de arte, que puede ser adaptada a otro lugar sin menoscabo de la calidad estética.

Gustavo: *Por lo que me contó, entiendo que ha trabajado sin productores al principio de su carrera. Más tarde, ¿le ha tocado trabajar con productores privados?*

Humberto: En la época de Máscaras los directores hacíamos todo, no había productores. En los últimos tiempos sí, ha habido productores que se encargan de la producción. El oficio de productor moderno lo hemos promovido nosotros, en el Instituto Universitario de Teatro, en la mención de Gerencia y Producción, a nivel de licenciatura, con 5 años de estudio. Y esta especialidad ha tenido tanto éxito que más del 50% de los alumnos se inscriben en Gerencia y Producción. Pero antes el productor era el tipo que compraba café, que hacía los mandados, que resolvía cosas prácticas. Por otra parte, nunca hemos tenido el productor al estilo norteamericano o europeo, que tiene una empresa y arriesga su dinero en una producción, y se encarga de realizar o dirigir el proceso de producción de un montaje teatral.

Gustavo: *¿Ud. qué le exige mínimamente a un productor cuando Ud. dirige?*

Humberto: Tiene que satisfacer las necesidades que plantea la dirección del espectáculo. Una vez le dije a una productora—con ocasión de ese espectáculo de Rengifo por el que me llamaron brechtiano—“necesito un espacio tal, necesito nueve actores, necesito una batería que va a producir la música y todos los sonidos del espectáculo, necesito un tipo que sea

creativo. Me trajo a un tipo al que le decían Mantequilla, que hizo la música; sonaba desde un teléfono hasta la música que daba el ritmo. Lo metí en ese mundo y salió bien. El elenco lo elegimos entre los dos. También se encargó de hacerle el seguimiento al proceso de realización de la escenografía, el vestuario, la publicidad, el programa, etc. Todo ese mundo lo maneja el productor, ésa es la experiencia mía, pero no tiene él la libertad de crear cosas que le corresponden al director.

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

Humberto: He tenido que trabajar con fechas fijas y con esto me acerco un poco a hablarte sobre mi montaje de *Hamlet* el año 67. El festival de Teatro Venezolano ese año se hizo en el marco de la celebración del cuarto centenario de la ciudad de Caracas y me encomendaron la tarea de organizar y dirigir ese tercer festival. Yo iba a montar ahí *Hamlet*, en una versión bastante libre con el nombre de *La otra historia de Hamlet*, y me busqué un elenco de cuarenta y cinco actores. Teníamos una fecha de estreno porque estaba ya incluido dentro del calendario del festival. Y empezamos a hacer un proceso de trabajo inédito porque yo le conté al elenco la historia de lo que ocurre en la obra y todos teníamos que ir construyendo las escenas a base de ejercicios de improvisación de las escenas básicas de la obra. Por ejemplo, colocaba a Ofelia y a Hamlet en determinadas circunstancias para que desarrollaran una escena la cual era grabada y el texto se transcribía a papel y se iba analizando y modificando los parlamentos y las situaciones. Todo tenía que ir en función del planeamiento del montaje que era la vigencia de los golpes de estado en Latinoamérica a partir del asesinato del rey Hamlet como típico Golpe de Estado. Fue una experiencia muy bonita, pero no pude culminarla como estaba planificada porque, además, tuve que viajar a París a una reunión del Comité Ejecutivo del ITI-UNESCO, del cual era vicepresidente y no podía faltar, así que me fui y al regresar me quedaba muy poco tiempo para el estreno, así que tuve que hacer modificaciones profundas en todo el proyecto para poder estrenar en la fecha prevista. Tuve que rehacer mi esquema y construir el espectáculo con la línea del teatro total, con mucha influencia de *La linterna mágica*, por eso utilicé ahí películas de 35mm, diapositivas por montones, etc. En la versión el objetivo no era asesinar a Claudio, sino despertar a las masas para que tomaran el poder, por eso al final entran guerrilleros, no con ametralladoras, sino con alabardas de

acero, y se establece una batalla campal a las puertas del Castillo de Elsinor, en una escena que era toda una locura, y finalmente los guerrilleros toman el castillo. El peso del espectáculo estaba en los elementos audiovisuales y en la estructura del montaje, aún cuando tenía actores excelentes como el caso de Héctor Mayerston, haciendo Hamlet. Desde luego, las opiniones sobre el espectáculo se dividieron. Pero fue todo un acontecimiento.

Gustavo: *¿Qué hace Ud. el día del estreno?*

Horacio: En términos generales, el día del estreno todo el equipo me critica porque todo el mundo está nervioso menos yo, yo nunca me pongo nervioso. Se sorprenden de mi tranquilidad. En el caso de *Hamlet* tenía un equipo de muchachos que manejaban toda la maquinaria y cada uno de ellos tenía su responsabilidad. Ellos resolvían todo. Sin embargo, en este caso yo estaba en la cabina con ellos, pero otras veces yo me sentaba en la platea confiando en la eficiencia de mi equipo.

Gustavo: *Cuando la obra está en cartel, ¿Ud. la sigue viendo, le hace ajustes?*

Humberto: Me gusta ver las funciones y al final hago las observaciones pertinentes o las correcciones cuando sea necesario.

Gustavo: *Cuando trabaja con obras traducidas, ¿le preocupa mucho la traducción?*

Humberto: Claro que sí. He trabajado con varios textos traducidos. Trabajé y comparé mucho algunas traducciones que monté, como el texto de *Hamlet*, de *Tartufo*, de *Zoo de cristal*, de *Las criadas*. Yo trabajo mucho el texto con el actor, éste es un asunto básico. Si el actor no conoce todos los significados de aquella frase, no debe decirla, porque la va distorsionar. Yo nunca hago lectura de mesa de las obras, sino después de muchos análisis de mesa, ya que la lectura a primera o segunda vista no tiene sentido y el actor se confunde, es un desastre porque distorsiona todo. Nadie sabe todavía de qué se trata. Es todo un proceso en el cual yo sé de qué trata esta obra, hacia dónde va y nos vamos acercando al texto después, en la medida en que el tipo pueda comprender el significado. Vamos a analizar los textos, por ejemplo, tomamos una escena, qué es lo que pasa, que es lo que dice el personaje. Y vamos armando poco a poco las significaciones de la obra de acuerdo con la concepción del montaje. Si le das la obra a cuarenta y cinco actores que van a leer *Hamlet*, vas a tener cuarenta y cinco versiones. Cada uno la va a ver de una manera distinta.

¿Cómo haces tú entonces para orientar aquello, para encuadrarlo, para que en realidad corresponda a lo que tú te planteas como puestista?

Gustavo: *¿Cómo selecciona el elenco? ¿Hace audiciones?*

Humberto: No. Nunca he hecho audiciones. Generalmente conozco a la gente. Cuando tenía grupos trabajaba con la gente de esos grupos. Yo tuve tres grupos: Máscaras, por ejemplo. A veces invitaba un actor de otro grupo y en esa época tenías que mencionar eso en el programa, porque existían grupos organizados con su elenco propio, con sus reglas, con sus normas. Eso cuando eran grupos permanentes. Como te decía, tuve tres grupos. El que se llamó Grupo Máscaras, luego el Teatro Studio 67—con el que hice *Hamlet*—luego Tabla redonda, con el que monté *¿Quién nos robó esa batalla?*, de Rengifo, sobre la Batalla de Ayacucho, y otros espectáculos. Generalmente conozco a la gente y busco a la persona que necesito para ciertos papeles.

Gustavo: *¿Dirige igual a los actores que a las actrices? ¿Hay diferencias?*

Humberto: Es igual, las exigencias y los planteamientos son iguales para unos y otros.

Gustavo: *¿Qué cualidad tienen que tener los actores sin la cual Ud. no podría trabajar con ellos?*

Humberto: La responsabilidad es la primera. El problema de la responsabilidad, asistencia a ensayos, cumplimiento de tareas, lo que tiene que ver con lo ético. Nosotros nos formamos bajo principios éticos muy severos. Obregón nos formó en ese espíritu ético, Juana Sujo también era así, y Horacio y los demás. No existe hoy ética en el teatro. Lo primero es una actitud ética frente al trabajo. Es una condición *sine qua non*. Hay personas que he sacado de mi grupo por no tener eso.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de formación actoral, por ejemplo el método de Stanislavski, que facilita su trabajo como director? Me refiero a la base de formación que tiene un actor, si dicha base le facilita a Ud. el trabajo como director.*

Humberto: Yo necesito un tipo que se abra, que sea receptivo. Claro que me ayuda haberlo visto trabajar, conocer su experiencia y ese tipo de cosas. No tanto el problema de si es stanislavskiano o brechtiano. Y preferiría que no sea ni artaudiano, ni stanislavskiano, ni nada de eso, pero

que sea un actor culto, y que tenga oficio, que haya actuado, que sepa cómo abordar el trabajo actoral.

Gustavo: *Cuando Ud. empieza a imaginar un proyecto de puesta, ¿parte de la sala a la italiana o deja que el proyecto le proponga otro tipo de espacio, de distribución de los espectadores?*

Humberto: Yo he hecho teatro de todas las maneras. He hecho teatro de calle. Hay un espectáculo musical que se llama *La verdadera historia de Alma Llanera*, que lo hice para plazas, lo hice carnavalesco, lo ubiqué en un carnaval en 1926 en mi ciudad. La historia ocurre en 1914, están mezclados todos esos elementos. Es un espectáculo abierto. Pero hay otros que son cerrados, en lugares cerrados, hay obras que requieren un espacio determinado. Depende mucho de qué obra es. Para mí el dilema mayor en el teatro está en elegir la obra. Porque no es tanto la que yo quisiera dirigir, sino la que realmente debo dirigir ahora, en determinadas circunstancias, para tales propósitos, con determinados recursos, con determinados espacios.

Gustavo: *¿Ha trabajado Ud. con el método de la creación colectiva, más o menos como se lo conoce en América Latina a partir de Enrique Buenaventura y Santiago García?*

Humberto: La experiencia con *Hamlet* fue un poco eso, todos contribuyendo a crear un espectáculo. Les conté el cuento de Hamlet, toda su historia y les propuse ver cómo lo íbamos a contar. Tuve una vez un proyecto que estuve ensayando, pero no llegamos a terminarlo. Eso fue antes de irme a Europa para una estadía de siete años, por eso no se terminó. Es la historia de un tipo que ponen preso en Vietnam, en la guerra, lo llevan ante un tribunal y lo acusan de haber participado en todas las guerras, desde la Revolución Francesa hasta Vietnam. Le dicen que tiene un derecho, que puede elegir un testigo en su defensa, y el tipo pide que traigan a Carlos Marx y se lo niegan, entonces pide que se reconstruya la historia y aceptan. Y empieza a reconstruirse la historia. Empezamos a trabajar en forma colectiva la Revolución Francesa. Agarramos diapositivas de grabados de las batallas, de las barricadas, y las proyectábamos en el fondo del escenario, y empezábamos a buscar lo gestual, el movimiento, el ritmo, el texto, etc. Y era una idea buenísima, pero tuve que irme de viaje y hasta ahí llegó. Una vez me encontré con un

director de cine en Berlín, le conté esta historia y me dijo: “escríbela rápido, porque si no la voy a escribir yo” (*Risas*.)

Gustavo: *En América latina se habla del ‘teatro pobre’, no tanto en sentido de Grotowski, sino financieramente pobre. ¿Cree Ud. que esto es una fatalidad, una determinación, una estética, un desafío?*

Humberto: Nadie eligió que fuera un teatro pobre. Está allí, ésas son las condiciones en que se da y hay que encontrar una estética para eso, una manera de hacerlo bien. Porque siempre cuando se habla de teatro para el pueblo, hay cierta subestimación, que siempre me molestó mucho tener eso como criterio. Se puede montar *Hamlet* con la gente, en esas condiciones, pero hacerlo bien. Amigos míos alemanes se fueron a la India, a Filipinas, a montones de sitios, a encontrar la manera de montar teatro allí. Y tengo la experiencia de un amigo mío, llamado Alexander Stilmark, alemán, que había hecho un espectáculo de la obra de Neruda, *Fulgur y muerte de Joaquín Murrieta*; que fue un espectáculo que hizo en un galpón, que fue una belleza. El barco navegando sobre las aguas, el Tío Sam en una figura gigantesca, con una manta inmensa que arrojaba a los bandidos y los protegía. Después lo encontré en un foro sobre el teatro del Tercer Mundo y Brecht, y allí se trataba justamente de cómo ver a Brecht de otra manera, que no se podía ya hacer el montaje como lo hacía Brecht ni nada por el estilo. Estaba allí un vietnamita que había estado haciendo un postgrado en Brecht, y se iban a ir los dos a Vietnam para ver qué hacer con Brecht en Vietnam. Fueron a una comunidad fundamentalmente campesina y se pusieron a estudiar qué obra podría tener que ver con ese lugar. Finalmente agarraron *El círculo de tiza caucásico*. “Ésta es la obra—se dijeron—¿y ahora qué hacemos con ella?” “Tenemos que buscar—pensaron—una forma teatral, nacional, que sirva de base”. Y encontraron una forma de teatro Chau—yo había publicado un escrito sobre el teatro Chau—que es una forma muy parecida al sainete, pero de mucho contenido social rural. Sobre esa plataforma empezaron a trasladar la obra y ajustarla a los personajes campesinos vietnamitas. En Filipinas hicieron también esas experiencias; en la India hicieron maravillas adaptando a Brecht a la estructura feudal de la India.

Gustavo: *Cuando Ud. dirige, ¿le gusta hacerlo desde platea o prefiere subir y bajar del escenario?*

Humberto: Estoy abajo y arriba, subo mucho al escenario. A veces hago un gesto que da una idea, pero no para que el actor lo copie, hago algún chiste alusivo para aclarar la situación, y cuando actúo la parte de alguien generalmente me aplauden y me dicen que haga yo el papel. Nunca me pongo nervioso ni me dan crisis. Nunca grito a nadie, ni ofendo a nadie, pero puedo molestarme por la irresponsabilidad de algún actor.

Gustavo: *En las preceptivas teatrales se ha dicho que el teatro es para deleitar, para instruir, para reflejar la realidad, para adoctrinar, para distanciar, tengo una colección de palabras. Para Ud., ¿qué debe ser el teatro respecto al público? De alguna manera creo saber ya, por lo que me ha dicho antes, qué piensa de esto, pero seguramente quiere agregar algo.*

Humberto: Obviamente me adhiero a la estética teatral de Brecht, quien dice: “Por más esfuerzos que he hecho no he podido encontrar otra significación para el teatro que no sea la de divertir”. Pero, ¿qué es divertir? Ahí viene el problema. La primera vez que vi en Berlín *La madre*, de Gorki, dirigida por Brecht, yo no sabía alemán, y no sabía cómo habían hecho la versión y me extrañaba cómo la gente se mataba de risa en toda la función. Más tarde descubrí que la diversión brechtiana se produce cuando el espectador descubre la verdad, la realidad de las cosas, el origen de algo oculto. Esto se logra a través de la actuación. El problema está en lograr que el espectador descubra, a través de la actuación, a través de todos los elementos en juego, los mecanismos que generan los males sociales, y el espectador descubre quienes o qué cosas son los causantes de sus males. Pero Brecht no se conforma con que el espectador descubra al culpable, sino que él sienta que puede contribuir a cambiar la realidad, a eliminar las causas de la infelicidad. Yo estoy de acuerdo con esa diversión, pero que esta diversión no se confunda con el hecho de divertir a la gente para que se olvide de los problemas del mundo, que es lo que ocurre generalmente.

Gustavo: *¿Trabaja con asistente de dirección?*

Humberto: Pocas veces.

Gustavo: *¿Qué tareas les asigna?*

Humberto: Ayudar al actor en sus tareas de estudio del personaje, de comprensión de las situaciones y de los contenidos.

Gustavo: *¿Ud. se involucra en la promoción de los espectáculos? ¿Le interesa? Me refiero a la promoción del espectáculo, el diseño del afiche, del programa.*

Humberto: Desde luego, y aunque es una tarea del productor, yo tengo que vigilar la calidad y los contenidos de esa parte.

Gustavo: *La crítica periodística—no sé si hay aquí en Venezuela crítica académica, ¿le interesa? ¿Le preocupa? ¿Influye su trabajo? ¿La atiende?*

Humberto: No existe. Definitivamente no existe hoy.

Gustavo: *¿Hubo algún período en el que existió?*

Humberto: En los diarios de gran circulación existió, no propiamente crítica sino crónicas teatrales que se referían más a la obra que al montaje, a la dirección o a las actuaciones. Y cuando lo hacían generalmente éstas se limitaban a adjetivar lo que veían. Salvo, claro está, algunos que con mayor cultura teatral escribían en forma objetiva con cierta propiedad, pero ni siquiera éstos influían en el público o en el rumbo del movimiento teatral. La ausencia de críticos que analizaran con propiedad los montajes teatrales del pasado hace casi imposible que hoy uno pueda hacer un diagnóstico con algún rigor sobre la formación de actores o de directores en Venezuela, como me ha ocurrido a mí en mis trabajos investigativos sobre la formación del hombre de teatro en Venezuela en las seis últimas décadas, aún cuando he sido testigo presencial y activista en diversas disciplinas teatrales.

Gustavo: *Esta no es una pregunta que apunte a su trabajo como director sino a su perspectiva personal sobre el teatro venezolano actual. Ya creo que me ha dicho bastante, pero seguramente quiere agregar algo más. ¿Cree Ud. que hoy, en el teatro de Venezuela, por ejemplo en la formación de elencos o en la selección de repertorios, hay discriminación política, social, racial, sexual, religiosa, etc.?*

Humberto: Para nada. En el teatro, no. En la televisión comercial, sí.

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

Humberto: Nunca me lo había planteado en verdad. Lo que sí se ha hecho es una investigación sobre las dramaturgas. Hay una cantidad inmensa de dramaturgas.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñó que le hicieran como director y nunca le hicieron?*

Humberto: Nunca lo pensé.

Gustavo: *Gracias, Maestro Orsini, por su amabilidad de haberse llegado hasta el hotel y darme esta entrevista.*

ENTREVISTA A CONSUELO TRUM Y LENNI MARQUEZ

Realizada en el Hotel Hilton de Caracas el 22 de enero de 2007 de 14:00 a 16:20

Consuelo Trum comenzó sus estudios de actuación en el Grupo Actoral 80 con Verónica Oddó. Viajó a Nueva York donde obtuvo la Licenciatura de Estudios Teatrales en Hunter College y posteriormente obtuvo su Maestría en Dirección Teatral en la Universidad Carnegie Mellon en Pittsburgh, Pennsylvania. Cursó un semestre de actuación en el Royal Academy of Dramatic Arts (RADA) en Londres, Inglaterra y un año en el American Academy of Dramatic Arts (AADA) en Nueva York. Es directora, productora y cofundadora del grupo Teatral REPICO donde ha dirigido y producido obras de Eurípides, Sófocles, Chéjov, Strindberg, García Lorca, Jean Anouilh, Darío Fó, Jean Cocteau, Friedrich Dürrenmatt, Mario Benedetti, Rómulo Gallegos y Tennessee Williams entre otros. En el año 2005 recibe del Instituto Pedagógico de Caracas un reconocimiento por su amplia trayectoria en la dirección teatral del país. Su último montaje como directora, *El Zoológico de Cristal* de Tennessee Williams, obtiene dos nominaciones al Premio Municipal de Teatro 2005. Se desempeña actualmente como docente de Dirección Teatral en el Instituto Universitario de Teatro (IUDET).

Lenni Márquez es licenciada en teatro, egresada del Instituto Universitario de Teatro (IUDET), en la especialidad de actuación. Ha recibido formación de importantes maestros y pensadores en su país, como Orlando Rodríguez, Humberto Orisini, Ada Palomino, Julia Carolina Ojeda, Rosalio Inojosa, Javier Vidal, José Gabriel Núñez, Ibrahim Guerra, Luigi Sciamanna, entre otros. A su vez cursó talleres con Gonzalo Camacho, en el Centro de Directores y la Universidad Central de Venezuela (UCV). Cuenta también con estudios en capacitación pedagógica del Instituto Pedagógico de Caracas (UPEL). Actualmente cursa una maestría en Teatro Latinoamericano en la Universidad Central de Venezuela (UCV). Forma parte del Grupo Teatral Repico. Como actriz ha participado en varios de sus montajes, obras de Eurípides, Sófocles, Jean Anouilh, Benedetti, Rómulo Gallegos, entre otros. Ha dirigido piezas de Leoncio Martínez, Chejov, José Antonio Barrios y de su propia autoría. Como docente ha desempeñado su labor en el Instituto Universitario de Artes Plásticas Armando Reverón (IUESAPAR) y en el Instituto Universitario de Teatro (IUDET). Además de impartir materia teatral en los colegios Agustín Codazzi y en la U.E.N.B. Gran Colombia.

Gustavo: *Es un placer tenerlas aquí. Uds. me pidieron hacer juntas la entrevista y yo no tengo ningún problema. Déjenme sólo decirles que he realizado una sola entrevista a dos directores a la vez, en México, en lo que va de este proyecto continental. ¿Qué les parece si, para comodidad expositiva, acordamos que cada una de Uds. responderá a las preguntas alternativamente, sin perjuicio de que, en alguna situación, modifiquemos esto, si sienten que quieren agregar algo, completar o comentar lo que se ha dicho antes? ¿Cómo llegan a la dirección teatral?*

Consuelo: En realidad estudié en un principio actuación. Eso era lo que quería hacer. Comencé mis estudios en el GA 80 con Verónica Oddó y Juan Carlos Gené y luego tuve la oportunidad de ir a estudiar a Estados Unidos, específicamente en la ciudad de Nueva York, donde hice la carrera en Hunter College y tomé cursos en la American Academy of Dramatic Arts. En Hunter College tomé un curso de dirección y aparentemente lo hacía muy bien, porque no me habían elogiado como actriz pero sí como directora. Regresé a Venezuela y, junto con tres amigas, entre ellas mi madre, María Grazia Gamarra, fundamos Repico. Al momento de fundarlo me di cuenta que me apasionaba más la dirección que la actuación. Luego surgió la oportunidad de hacer un posgrado en dirección, y sentía que de lo que carecía era de las herramientas para poder dirigir con más seguridad. Así es como terminé haciendo el posgrado en dirección teatral en la Universidad de Carnegie Mellon en Pittsburgh; cuando regresé ya el grupo que había quedado en manos de María Grazia, se había presentado en diferentes salas con algunas obras que había dirigido en las vacaciones de verano y ya se habían agregado más actores y diseñadores a la planta de Repico. Volví a tomar las riendas de la agrupación dirigiendo obra tras obra con un grupo ya más grande hasta que la señorita Lenni Márquez en algún momento me expresó sus ganas de dirigir. Habiendo dos o más directores en la agrupación nos da la oportunidad de hacer más montajes en un año así como hacer de Repico una escuela en cierta manera. Ella tuvo la oportunidad de dirigir una obra el año pasado y estuvo muy bien. Ella también tiene mucha cabeza de directora y de productora.

Lenni: Parece mentira, pero la dirección llegó a mí por obligación; yo estudiaba actuación. Dirección era una materia inserta en mi pensum de estudios en el Instituto Universitario de Teatro (I.U.D.E.T.). Tuve la fortuna de recibir de manos de Rosalío Inojosa mis primeros

conocimientos sobre dirección—yo lo conocía por su labor como dramaturgo y director en el grupo THEJA—y, la verdad, me gustaba su trabajo. Para mí el aprendizaje de esa materia nunca terminó. Busqué la manera de seguir aprendiendo. De inmediato aproveché cualquier oportunidad que me sirviera para estar cerca del trabajo de dirección. Hice algunas asistencias de dirección y experimenté con mis alumnos de secundaria antes de atreverme a dirigir profesionalmente.

Gustavo: *¿Cuál fue la primera dirección, el primer proyecto de dirección de cada una de Uds.? Y si se acuerdan, me cuentan cuáles fueron los objetivos que tuvieron.*

Consuelo: Mi primera experiencia fue una pesadilla. Fue en la universidad, en el pregrado, un curso de dirección que tomé. Tenía la mejor obra, lo cual ya me aseguraba un 90% del éxito y un elenco muy bueno, pero un actor muy difícil y me tenía poca, por no decir nada, de confianza. Ahora, después de tantos años me pregunto por qué aceptó hacer el trabajo conmigo si no confiaba en mí. Fue algo muy difícil de manejar pero tuve la suerte de que la autora de la pieza sí confiaba totalmente en mi dirección y eso ayudó a que el actor se tranquilizara un poco y me dejara trabajar para lograr el objetivo final. El objetivo era que saliera la obra. Era un actor que tenía ideas muy precisas, era muy terco, no todas sus ideas eran malas, pero había muchas que no servían. Yo tuve que ceder mucho más que él en muchas cosas para que la obra finalmente pudiera montarse, pero cedí lo suficiente para salvar lo que realmente me parecía importante de la pieza, una táctica un tanto agotadora. Realmente no fue mi mejor experiencia.

Gustavo: *Después te voy a preguntar justamente eso, cómo es ahora. Pero veamos que me cuenta Lenni.*

Lenni: Indiscutiblemente mi primer proyecto real está estrechamente ligado a mi formación en el Instituto Universitario de Teatro. Recuerdo que fue una versión que hice de la novela *El Manantial* de Ayn Rand. En ese trabajo fui directora, dramaturga, actriz, productora, vestuarista y todo lo que te puedas imaginar. Mi compañero de escena fue Luis López, estudiante de otro semestre del IUDET. Hasta el día de hoy le agradezco que me acompañara en ese primer viaje. Él se entregó en cuerpo y alma a ese trabajo. En ese proyecto los objetivos eran demostrar los conocimientos aprendidos en las clases y mostrar el desgaste emocional de

dos personajes en un solo acto—el libro es voluminoso—que era lo que se me permitía en la materia de dirección para ese momento. El primer proyecto formal—profesionalmente hablando—fue *La cotufa no baila más*, primer intento dramático del actor José Antonio Barrios. Ahí más que una oportunidad tuve la inmensa responsabilidad de dirigir por primera vez a un elenco de actores profesionales; mi experiencia hasta entonces era el resultado de los trabajos de dirección en la universidad, los montajes estudiantiles producto de mi tránsito como docente teatral y las asistencias a la dirección a Basilio Álvarez, Luigi Sciamanna y Consuelo Trum. El objetivo era aprender y descubrir nuevas formas de entretener al público. De ahí aprendíamos todos.

Consuelo: Además que ahí tenías el peso de que era la primera obra de José Antonio Barrios, quien integra el grupo Repico y no se apartaba ni un minuto de su obra, lo cual es comprensible. Este proyecto fue muy emocionante para mí como cabeza de la agrupación porque se trataba de dos integrantes que estaban explorando otros campos uno como escritor y otra como directora, así que Lenni tenía que lidiar no sólo con el autor sino con mis expectativas también.

Lenni: A partir de ese momento, Consuelo cede la batuta del director a otros integrantes de la agrupación, para que estos demostrasen sus capacidades en otro campo y con ello fortalecer a Repico.

Consuelo: Siguiendo la línea de la agrupación o bien dando otras posibilidades.

Gustavo: *Con la experiencia que llevan acumulada hasta ahora, ¿cómo definirían hoy el rol del director o, mejor, el rol de la directora?*

Consuelo: ¿Personalmente?

Gustavo: *Sí, personalmente.*

Consuelo: El director es un cuento. Dirigir es sentarme yo con mi proyecto muchos meses antes; a mí me gusta estudiar, siempre me ha gustado estudiar lo que me gusta. Escojo una obra. Me tomo un tiempo para mí sola con mi obra para crear un concepto, ver todas las posibilidades de cómo se puede hacer, ver todos los montajes que se han hecho de esa obra, si es que se ha hecho anteriormente. Luego mi trabajo con los diseñadores, es primordial, inclusive antes de llegar a trabajar con

los actores; porque cuando llegan los actores yo quiero que ellos tengan su casa, que sepan el mundo donde están, qué es lo que vamos a decir, eso siempre es lo más importante para mí. Y los diseñadores son quienes llevan mis ideas y/o conceptos a lo visual y tangible para los actores. Yo hago mi lectura de mesa en un día nada más; máximo una semana de lectura de mesa e inmediatamente los muevo. Lo que me interesa de la lectura de mesa es que los actores entiendan el por qué de esta obra y no otra. Y qué queremos decir con ella en este preciso momento. Esto para mí se ha convertido en el objetivo de todo lo que yo he montado. El director es la cabeza de todo este mundo que va a ver el espectador representado en escenas; es el cuentacuentos, el “narrador” de la historia.

Lenni: Es un tejedor. Es aquel capaz de materializar un texto gracias al engranaje que, partiendo de sus ideas y visión sobre la pieza, realiza con los actores, con el diseñador, con el productor, el iluminador y todos aquellos que participan en el proyecto.

Gustavo: *Desde la perspectiva de Uds., ¿cuál ha sido su mejor puesta, no por el éxito de público—o aunque haya ido un espectador—sino porque se les plantearon problemas o dificultades muy grandes que, al final, Uds. se sintieron muy conformes de haber resuelto adecuadamente?*

Consuelo: *Zoológico de cristal* y *La casa de Bernarda Alba*, que fue mi tesis de posgrado. Empecé con un temor muy grande porque estas obras se han presentado mil veces y de mil quinientas maneras. ¿Qué tengo yo de nuevo que aportar y por qué la estoy montando? Uno tiene que pensar “no hay nada nuevo bajo el sol, todo se ha hecho” y eso ya tranquiliza un poco al empezar. *Zoológico* fue el que más satisfacciones me dio. Nunca logras el cien por ciento de lo que tú crees que has podido hacer. Siempre el día del estreno te asombras porque ves un error o algún detalle que pasaste por alto en meses de ensayo. Una tontería, nadie se dio cuenta, pero ¿cómo no te diste cuenta durante todo el proceso de ensayos? Siempre hay algo que nunca llegó a encajar, pero tú sabes que si lo retomas, eso va a encajar. El montaje perfecto no existe para un director. ¿Para qué seguir montando si pienso que llegué al montaje perfecto? Y ¿qué es perfecto? ¿Cómo se mide? Quien lo evalúa eres tú mismo y evalúas en cuanto a satisfactorio o no, pero nunca como perfecto.

Gustavo: *¿Y a ti?*

Lenni: La puesta que más satisfacción me ha traído hasta ahora, fue la de la pieza *El salto atrás* de Leoncio Martínez. En esa ocasión, trabajé con muchachos de los primeros años de secundaria, que no tenían el más mínimo conocimiento en lo que a teatro se refiere. Comencé de cero. Se convirtió en un paseo maravilloso puesto que, mientras ellos aprendían, yo experimentaba, ponía en práctica los conocimientos adquiridos en la universidad. Lo difícil ahí fue transmitir la mística de trabajo del actor a unos chicos que probablemente no se iban a dedicar al teatro. Afortunadamente, ellos captaron y aprovecharon la experiencia de manera positiva al igual que yo.

Gustavo: *En la misma perspectiva, ¿cuál fue la peor puesta, aunque haya sido un éxito de público? Me refiero a una puesta en que Uds. quedaron como insatisfechas, no se conformaron con los resultados, en tanto hubo obstáculos o situaciones que luego, mirándolo con cierta distancia, asumieron que no habían logrado resolver bien.*

Consuelo: *Antígona* fue un montaje bellissimo y creo que me fui más por lo preciosista cuando hubiera podido exprimir el jugo al texto, al concepto, a la tragedia, a los personajes.

Gustavo: *¿La de Sófocles?*

Consuelo: Hicimos Anouilh con Sófocles. Cambiamos de actores como veinte veces. Hoy yo cortaré simplemente esos personajes porque fue lo que no me permitió ahondar más el personaje de Lenni, ella hacía Antígona. Yo ya venía de hacer *Medea*, una versión de Anouilh con Eurípides, promovida y versionada también por María Grazia Gamarra. Ahí sí tuve la oportunidad de ahondar más en la tragedia de esta mujer. En *Antígona* no me fue posible hacer mucho. El montaje era bellissimo, pero no decía nada. Tenía una música estupenda, compuesta especialmente para eso, pero mi puesta no decía absolutamente nada, es uno de esos montajes que quisiera retomar en un futuro para revisarlo. Creo que trataría de cortar personajes que ya me estaban estorbando y enfocarme a donde debería ir. También me pasó con *La visita* de Durrematt, que no quedé tan insatisfecha como con *Antígona*, pero sé que al retomarla afinaría muchas más cosas, *Antígona* fue lo primero que ahora que me preguntaste me vino a la mente. *La Visita* fue nuestro primer acercamiento a la multimedia en teatro. Lo que me está pasando ahora a mí con el grupo es que está creciendo; nos pasamos todo el año

comprometidos con montajes y remontajes y no te das el tiempo para experimentar. Me gustaría seguir indagando sobre eso de la multimedia porque uno investiga y todo suena muy fácil; pero no es ponerlo por ponerlo. El video tiene que ser otro actor. Entonces teóricamente lo puedo justificar, pero no se dio como lo tenía en mi cabeza en el caso de la Visita. Son los dos proyectos en los que quedé coja.

Gustavo: *¿En tu caso, Lenni?*

Lenni: Tengo un trabajo que yo no calificaría negativamente pero que indudablemente no quedó resuelto de la forma que me hubiese gustado. El arte tiene muchas formas de manifestarse. Me tocó en esa oportunidad desarrollar una aproximación al arte dramático con un grupo de artistas plásticos. Y ahora que lo pienso, eran dos mundos que disentían del objetivo que ingenuamente se habían trazado en un principio. Yo iba enfocada a la acción, a la palabra en movimiento y ellos a la disertación artística continua. Pude realizar un pequeño montaje pero creo que con más experiencia en mi haber hubiese sacado más. Paradójicamente yo soy muy visual y no logré engranarme al cien por ciento con ellos.

Gustavo: *¿Con qué género se sienten más cómodas o con mayor afinidad como directoras? ¿La tragedia, la comedia, el sainete, el musical?*

Consuelo: Con el drama; es más, creo que se me ha hecho más fácil, porque la comedia te permite más jugar, pero en el drama me siento más cómoda. No sé. *(Consuelo duda qué responder.)*

Gustavo: *No tienes por qué responder la pregunta.*

Consuelo: Está difícil. Creo que lo trágico, el drama, me gusta tanto, porque me permite jugar más con la metáfora y la simbología en escena que la comedia. Creo que simplemente la comedia la veo más naturalista y es un estilo que no trabajo muy bien o no me interesa mucho para ser sincera. Puede ser que no haya encontrado una comedia que me permita seguir mi línea o que simplemente no sé cómo hacerlo.

Lenni: Particularmente me inclino por la comedia, pero aquella que trae un final inesperado, donde la risa surge de la inteligencia del texto y no de un cliché o una mueca gastada.

Gustavo: *¿Qué arte es el que más impacta lo que Uds. hacen? ¿La pintura, la música, la arquitectura? ¿Cuál es la primera que tienen a mano para entrar en el proyecto?*

Consuelo: Música, pintura, fotografía. Anteriormente utilizaba las imágenes para mis reuniones con los diseñadores solamente, pero últimamente he llegado hasta a empapelar mi estudio de ensayo con imágenes para que los actores se alimenten de lo que éstas expresan. La música la utilizo siempre. A veces hasta nace un montaje a raíz de alguna canción que escuché. Tenemos la suerte, y muy buena, de tener una compositora que es nuestra; Claudia Aponte entró al grupo con el montaje de *Medea* en el año 2000, era pianista. Ella quería componer, “antes de interpretar a otros—nos dijo—quiero componer, quiero trabajar con un grupo de teatro para ver cómo se hace eso”. Desde que ella entró, nos malcriamos. Porque ahora se ha ido a estudiar afuera y estamos que nos volvemos locos, porque nos manda todo por Internet, que no es lo mismo que tenerla con nosotros en los ensayos. Pero la música también se hace dentro del texto mismo: el ritmo de la obra para mí es música, utilizo muchos términos musicales como “esto es un aria, tómalo como un aria, esto va *in crescendo*”, y quiero oír la música del texto. También los actores y los sonidos que puedan producir como un suspiro, una palmada, cualquier sonido que provenga de éste se toma como música. Les marco un ritmo a estos sonidos y se convierte en música. Esto último es algo que estoy trabajando desde hace un tiempo, y algún día será algo más palpable, pero definitivamente la música es sumamente importante para mí.

Gustavo: *¿Y para ti?*

Lenni: En este momento de mi carrera, después que escojo un texto, lo primero que busco es mi elenco ideal. Inmediatamente después, me gusta pensar cómo deberían verse los personajes. Mi arte es visual. Me gusta ver los personajes materializados frente a mis ojos. El resto se va sumando con los ensayos. Esto lo digo ahora, quizá en un año o más adelante, sea la canción de moda la que me dé la pauta para un montaje o alguna imagen que me impacte.

Gustavo: *¿Qué directores las han impactado—no digo influenciado, que ya es otra dimensión? ¿Podrían darme algunos nombres de directores a nivel nacional e internacional?*

Consuelo: Yo estudié casi siempre fuera y yo todo lo que hago está influenciado por directores extranjeros como Anne Bogart y Joanne Akalaitis, Julie Taymor, que trabajan con música, casualmente. Toda esa inquietud empezó con ellas. También Robert Wilson, por el tema de la imagen, algo que siempre me ha llamado la atención. Son los cuatro que más admiro enormemente. Cuando estudié en Pittsburgh me mencionaban una cantidad de directores, que no tenía idea de quiénes eran y casualmente logré conocer el trabajo de varios de ellos porque se presentaron en Pittsburgh y como que descubrí todo un mundo que no conocía. Son directores que están rompiendo reglas buscando nuevas formas de decir algo, de llevar un mensaje al público. Lo primero que vi de Anne Bogart fue algo en donde ella estaba hablando en contra del consumismo; entonces montó toda una obra acerca de eso con un carrito de mercado y uno o dos actores, y me llamó mucho la atención. Creo que es la primera vez que me enfrente con un director dramaturgo, no solo porque escribiera su obra, sino porque todo su montaje surgió de su propia necesidad de denunciar algo, de decir algo.

Gustavo: *¿Algún director de Venezuela o latinoamericano?*

Consuelo: Yo era de la escuela de Juan Carlos Gené y vi todo lo que escribía y todo lo que dirigía. Su montaje de *Golpes a mi puerta* fue algo que me marcó muchísimo. De hecho yo empecé a hacer teatro—él no lo sabe y a lo mejor ni se acuerda de quién soy yo—cuando fui a ver *Golpes a mi puerta*. Me dije: “Yo quiero hacer eso”. Él no sabe que me marcó, no sabe que es el culpable, pero lo es.

Gustavo: *Es muy probable que lea esto y se entere. (Risas.)*

Lenni: Me encanta el trabajo de Elizabeth Albahaca en el Taller Experimental de Teatro (T.E.T). Todo lo que se percibe en sus trabajos tiene el peso y la emoción que sientes cuando lees la pieza que ella ha seleccionado. Rosalio Inojosa también me gusta. Cuando estaba en la universidad, tuve la suerte de recibir clases de Ibrahim Guerra. Es un director que te trabajaba mucho en mesa, porque él dice que mueve personajes no actores. Te podía tener sentado meses con el texto y un buen día llegaba y montaba la obra completa en un solo ensayo. Otro trabajo que me parece interesante es el de Basilio Álvarez, porque él, a través del juego, logra concretar sus ideas. Sus montajes están cargados de

mucha sensibilidad, son excelentes. Eran dos formas muy distintas. Ibrahim no jugaba. Ibrahim trabajaba y sabía para dónde iba desde el primer día y tú te sentías segura. De hecho yo me solté en actuación— porque en un momento pensé que no era lo mío—con él. Él me enseñó que a los personajes no había que tenerles miedo, había que afrontarlos. Aprendí mucho de Ibrahim mientras me preparaba y de Basilio cuando me enfrenté por primera vez al campo profesional. También me llama la atención el trabajo de Consuelo. Ella tiene una forma de dirigir muy especial. Sus montajes son como cajitas de música que al abrirlas te cuentan una historia. Su mística de trabajo me atrajo. Es por ello que me quedé en Repico.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre soñaron dirigir y que por circunstancias diversas nunca pudieron montar?*

Consuelo: Sí, pero es que la voy a hacer. Es soñada, pero la voy a hacer.

Gustavo: *¿Y cuál es? (Risas.) ¡Ob, ya entiendo, no quieres decirlo! ¡Es cábala! ¿Y tú, Lenni?*

Lenni: La que se me viene a la mente en este momento es una en la que quisiera actuar. Se trata de la *María Estuardo* de Schiller.

Gustavo: *Pero como directora, ¿qué te gustaría montar?*

Lenni: A ver... una obra que me gustaría montar.... José Antonio, está puliendo una obra que tiene que ver con casos extraños que giran en torno a las bodas. Quisiera dirigir esa.

Gustavo: *¿Escriben teatro Uds.?*

Lenni: Sí, pero no de manera formal. Uno que otro requerimiento de texto para mis alumnos, que luego he dirigido.

Consuelo: No, pero no hay que olvidar que el director es también un dramaturgo.

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

Lenni: Sí, cuando *La cotufa no baila más* fue invitada al Festival de Occidente. Ahí tuve que suplir a una de las actrices porque ella tenía un compromiso previo para esa fecha.

Consuelo: Yo, no, jamás.

Gustavo: *¿Cuál es la diferencia entre estar como directora solamente y estar como directora y actriz?*

Lenni: Como directora, puedo disfrutar del espectáculo, ver los aciertos y desaciertos desde afuera. En el rol de actriz-directora tengo la presión del ritmo de la puesta y la emoción del personaje.

Gustavo: *¿Han dirigido o les interesa dirigir cine o televisión?*

Consuelo: Yo dirigí televisión en Estados Unidos porque en el posgrado había que hacerlo. Al principio estaba muy reacia a hacerlo, no me interesaba para nada, pero estaba obligada a hacerlo—porque si no, no me graduaba; pues resulta que me ayudó por muchas razones. Yo tengo muy presente al dirigir teatro las tres cámaras; el ritmo que agarré al dirigir televisión lo llevé al teatro y es una de las cosas que me faltaba como herramienta; ésta es una generación que busca más rapidez, es una generación muy rápida; uno es ya más rápido que sus padres. Es impresionante, es una generación que cuando quiere algo, lo quiere ya; es la generación MTV, como yo la llamo. Aunque hoy en día debe de tener otro nombre, porque ya MTV es de museo. Hacer videos para televisión me ayudó. Fue una herramienta que me ayudó para el teatro, tener las tres cámaras presente y me gustó muchísimo la rapidez, todo el control y todo lo que debes manejar en un instante. Todo eso me fascinó y volvería a revivir esa experiencia.

Gustavo: *¿A ti también te atrae eso?*

Lenni: Es otro contexto. No me lo he propuesto, pero de darse la oportunidad no la despreciaría ya que es otra herramienta.

Gustavo: *¿Han dirigido una misma obra en dos momentos muy diferentes de sus carreras, con un tiempo prudencial entre ambas?*

Consuelo: Fue con *Ida y vuelta*, de Mario Benedetti y fue completamente diferente el elenco, el espacio, el momento, todo.

Gustavo: *¿Tendiste a remontar el primer proyecto o intentaste hacer otra cosa nueva?*

Consuelo: Totalmente nueva. La primera vez que la monté fue con el grupo de teatro del Instituto Superior de Artes Plásticas “Armando Reverón” y, como el elenco consistía de artistas plásticos, la comicidad de la obra partía mucho de la parte visual—la escenografía, el vestuario, la utilería. Por suerte los actores también eran muy buenos, pero por ser una

escuela de artistas plásticos, el mayor énfasis se hacía en lo visual. La segunda vez que la monté fue con Repico, un elenco completamente diferente, aunque uno de los actores de la Reverón también retomó su papel en esta segunda vuelta. Se hizo una tercera vez con otro elenco también en Repico e indudablemente se perdió lo que fue tan atractivo visualmente en la primera experiencia, pero el énfasis mayor se dio en las actuaciones. La comicidad venía del actor y ya no tenía el soporte de sus alrededores.

Lenni: No me ha tocado.

Gustavo: *Hablemos del espectador, pero no del que verdaderamente concurre al espectáculo, sino el perfil del espectador, una especie de espectador ideal, ¿juega algún papel durante el proceso de montaje, en el sentido de que en ciertos momentos, por ejemplo, juega cuando hay que tomar decisiones, es decir, les indica que es mejor esta opción y no la otra, o que es mejor no ir por este lado? Una especie de superyo del director.*

Consuelo: Yo estoy muy consciente del espectador, el público general. Pero uno no puede vivir para complacer a la población entera, entre otras cosas porque todos los gustos son diferentes. Pero al fin y al cabo el evento teatral no se va a dar nada si no tienes al público. Todo esto en cuanto a las obras que escoges montar. Pasado todo esto y durante el proceso de ensayos. A veces me ocurre pensar que a lo mejor el público no va a entender algún lenguaje que estoy utilizando en escena, simbología o código. Muchas veces hay que llamar a alguien de afuera para que observe y critique tu trabajo, para escuchar qué entendió, qué no entendió, cómo se podría mejorar, etc. Generalmente, por no decir siempre, llamo a alguien a la mitad del proceso; es un colega, un director amigo, los mismos diseñadores cuando ven un ensayo tienen maravillas que aportar, sobre todo porque han visto nacer el proceso y pueden ayudar a aclarar alguna parte del concepto que no se está llevando a cabo en el escenario. Otra cosa que nosotros hacemos, a mitad del proceso, después de que se ha hecho la puesta en escena, cuando ya los actores se saben los movimientos, los parlamentos, nos sentamos todos otra vez en la mesa con el texto en mano. ¡A leer otra vez! Generalmente lo hago cuando algo no está haciendo clic y, si no lo entiendo yo, menos lo entiende el actor y mucho menos el espectador.

Gustavo: *¿En tu caso funciona la figura del espectador ideal en ese proceso?*

Lenni: Consuelo me sirve de espectador ideal. (Risas.) Porque me colabora haciendo un juicio neutral del trabajo. Estoy aprendiendo. Por supuesto que uno piensa en el espectador y no temo a errar. Lo que no quiere decir que por pensar que el montaje no gustará, tiré al lastre mi objetivo. También me funciona invitar gente a los ensayos cuando estoy a mitad de proceso. Eso me permite medir ciertas cosas, corregirlas o mejorarlas, según sea el caso, en los siguientes ensayos.

Gustavo: *Cuando han hecho un montaje para una determinada sala o espacio, y han tenido que salir a una escuela o de gira, ¿tienen exigencias máximas o mínimas para mover el espectáculo? ¿Buscan reproducir lo que hicieron en la sala original o llegan y se adaptan a lo que hay?*

Consuelo: No nos ha pasado nunca ir de un teatro como el Teresa Carreño a un auditorio de un colegio, eso no nos ha pasado. El Teresa Carreño está más dotado de equipos y puedes jugar con más cosas. Siempre cuando comienzo con un proyecto, yo asumo que no tengo nada, ni una luz, y eso se los digo a mis estudiantes también. No, la historia la tienes que contar pensando que no vas a tener iluminación y que no vas a tener sonido. Por lo menos yo parto de eso, no tengo absolutamente nada y la historia me la tiene que contar la puesta en escena y, obviamente, el texto y cómo los actores expresan el texto. Se puede ir la luz durante una presentación, cosas que pasan a menudo en estos países. Nosotros estamos muy acostumbrados a trabajar con las condiciones mínimas.

Lenni: Uno se adapta al espacio. Claro, cuando estas montando, se visualiza la pieza con toda la pompa y con carencia.

Consuelo: Cuando vas afuera, eso es conveniente. Tenemos años yendo al Festival de Occidente, en Guanare por ejemplo; nos encanta ir para allá y siempre estoy pensando en montajes minimalistas que no sólo son más mi estilo, sino que por el lado práctico, son más fáciles de trasladar. Uno siempre quiere viajar; trasladar tu trabajo a diferentes sitios no sólo es divertido, sino que también nos obliga a enfrentarnos a diferentes públicos y esto hace que la obra crezca enormemente.

Gustavo: *¿Trabajan con productor? Si ése es el caso, ¿cuáles son las exigencias? Tengo entendido, Consuelo, que tú también produces.*

Lenni: Entre todos producimos.

Consuelo: Si no tengo una entrada, entonces de una vez se avisa: “Mira, no hay entrada para esto. ¿Se montan conmigo en el barco o no se montan?” Cuando tenemos entrada, tampoco es que la ganancia es millonaria. Esta entrada la manejo siempre yo, digamos que la administro. Por lo menos el año pasado yo hice solamente la producción porque eran dos montajes; eran dos directores que estaban empezando y era como mucho darles la administración de su montaje. Entonces yo me encargué de eso y de hacer que la producción corriera sin que ellos tuvieran que preocuparse si tenían o no dinero, ni nada de eso. Ahora, de la entrada que consigamos, la mayor parte es para el pago de honorarios profesionales desde el director, pasando por los actores y diseñadores y aún así, es un trabajo que en realidad no tiene precio, nunca se gana lo suficiente.

Gustavo: *¿Tú quieres agregar algo?*

Lenni: En lo que respecta a la producción, en ocasiones se recibe un pequeño aporte del Estado, y buscamos colaboración de la empresa privada y de todo aquel que pueda aportar.

Consuelo: De empresas privadas y amigos que nos han mantenido en las tablas desde el año de nuestra fundación: 1995. Tenemos que darles aquí las gracias porque han creído en nosotros desde nuestros inicios.

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

Consuelo: Sí. Al empezar el proyecto, prefiero tener ya la sala y la fecha. No creo en eso de estar trabajando uno o dos años en un experimento, porque a mí misma se me agotan las ideas, es como fastidioso. Por otro lado, todos trabajamos varios proyectos en un año, no sólo dentro de la misma agrupación, sino con otros grupos teatrales.

Lenni: Indiscutiblemente hay que trabajar con fechas. Y eso ocurre no solamente en el caso de Repico, sino que lo vas a encontrar en todos los grupos. Para poder vivir muchos de los actores trabajan en ocho montajes al mismo tiempo—y en novelas—y necesitan saber las fechas.

Gustavo: *¿Qué hacen el día del estreno? ¿Van, participan, desaparecen?*

Lenni: Estoy presente. No sabes si puede presentarse algo de último minuto y me gusta estar ahí para resolver. No puedo despegarme de mi “bebé”.

Consuelo: El día del estreno estoy ahí presente, pero sola, me pongo muy nerviosa; me pone más nerviosa dirigir que actuar, porque ya salió de mis manos. Siempre me vas a ver apartada en un rincón, no sé pensando en qué, pero estoy ahí, eso sí, jamás sentada entre el público y mucho menos en un estreno. Voy a todas las funciones, aunque no me quede hasta el final siempre, pero que vean que uno está ahí, los actores se sienten amparados, soy muy mamá de todo el proceso. Después la celebración, que es sabrosísima. A pesar de estar estresado, yo no comparo este sentimiento con nada; siempre le digo a mi esposo “qué lástima que tú no haces esto, porque esto es lo mejor que le puede pasar a un ser humano”.

Gustavo: *¿En tu caso?*

Lenni: Yo me siento a ver el espectáculo. Creo que los nervios me matarían si no estoy el día del estreno.

Gustavo: *Y después del estreno, ¿hacen ajustes?*

Consuelo: En Repico, la labor del director no termina el día del estreno, sino que termina involucrado en todo el proceso, termina manejando las luces y/o el sonido. Más que por no tener otra persona—porque en algunas salas te pueden prestar ese servicio—es como seguir los pasos de ese bebé o, mejor dicho, es una manera de seguir en control. Hacemos ajustes mínimos, depende del actor también. Hay muchos que detestan los ajustes y lo ven como algo aparatoso que los confunde, aunque no sea así necesariamente.

Lenni: Sólo si enriquece el montaje.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a las manos de Uds.?*

Consuelo: Muchas veces me llegan por casualidad; otras veces tienen que ver con el momento histórico. La mayor parte de nuestro repertorio ha nacido como producto de conversaciones entre María Grazia y yo. Ella logra entonces adaptar o versionar textos de una o varias obras diferentes para contar la historia que yo en ese momento necesito contar y a mi estilo. Ahora, por ejemplo, el montaje que estamos armando nació de imágenes sueltas e inquietudes mías que compartimos muchos en este

momento histórico en nuestro país. Este proyecto surgió de la manera más insólita para mí al menos. Vi una señora caminando y su manera de caminar, lo que la rodea y hasta la música que estaba sonando en el carro en el momento que la vi me ha posibilitado crear este momento; en Venezuela es ideal para la creación aunque un poco confuso y aterrador sobre todo porque estamos dentro de todo este proceso de cambio. Es una historia en marcha y estamos dentro de ella sin tener la verdad realmente. Entonces, nace la necesidad de hablar de todo esto, sobre todo de hacernos preguntas de cómo se llega a esto, por qué. Preguntas para no perder la ingenuidad también. Lo más importante para mí en este montaje es, aparte de mantener la sanidad mental, la preocupación de que nos estamos acostumbrando a formas de vida y a situaciones incorrectas que ya en tiempos pasados habíamos superado. La preocupación es que, al acostumbrarnos, perdemos entonces la capacidad de cuestionar y esa capacidad, al perderla, nos convierte en simples máquinas. El texto entonces se hizo a raíz de todas estas emociones y esa simple imagen que algún día vi en la calle en camino hacia el trabajo.

Gustavo: *Lenni, ¿quieres agregar algo a esto?*

Lenni: Los textos llegan en ocasiones por casualidad, o porque algún compañero lo propone o lo escribe—como es el caso de José Antonio—o sencillamente porque al leer una pieza le encuentras posibilidades.

Gustavo: *¿Han trabajado con el método de la creación colectiva? Porque de acuerdo a lo que dicen, parece que podría dar lugar a eso.*

Consuelo: Sí, lo hicimos como ejercicio, pero nunca hemos logrado realmente trabajar con eso. Estuve pensando en estos días que a lo mejor lo que tengo que hacer es trabajar con ese método. Ver que sale de ahí. Nunca lo he querido hacer porque no es lo mío; yo más bien trato de hacer dramaturgia de textos que ya están: ¿Cómo puedo traer eso al siglo XXI? No cambiando el texto, sino tratando de que se entienda mejor ahora, aunque de otra manera? He gozado mucho haciéndolo así.

Gustavo: *En Estados Unidos, en las producciones estudiantiles con las que yo estoy involucrado—hice un par de direcciones a nivel profesional, pero el formato que tienen para eso es atroz, no va conmigo—trabajo un poco con el método de la creación colectiva, pero con algunas modificaciones a su versión ya clásica. Trabajar con estudiantes que no son actores, que hay que entrenar cada semestre y en unas trece*

semanas sacar un espectáculo, tiene sus problemas, pero también sus éxtasis. Me ha tocado trabajar con actores profesionales que tienen una gran disciplina, pero que a veces ni se toman el trabajo de preguntarte qué vamos a decir con el espectáculo y hasta, me ha pasado que sólo leen las escenas en las que participan. Con las producciones estudiantiles me pasa un poco lo que vos describías hace un momento. Tengo imágenes y a veces las propongo, pero en general dejo que ellos promuevan su propia agenda de temas o imágenes. No puedo nunca usar mis imágenes porque cada semestre cambian los estudiantes y no sé bien con qué voy a contar; a veces son todas mujeres, no sé si serán flacos o altos, o gordos; sólo sé que tendré una gran diversidad racial, porque mi college se caracteriza por eso. Todos los semestres cambian. Yo empiezo con entrenamientos. Como les decía, tengo trece ensayos para dar entrenamiento y lograr un espectáculo. Durante el entrenamiento espero. De pronto alguien dice un chiste, o tenemos algún accidente o malentendido y allí mismo los paro y les pregunto. Abí comienzan nuestras improvisaciones y es allí justamente donde empieza nuestro montaje. Los voy guiando con ciertas consignas. Al principio no quería poner la cámara, pero ahora pongo dos. Los estudiantes en Estados Unidos están tan acostumbrados que ni cuenta se dan, y eso facilita mi trabajo con la preparación del texto. Pensé que iban a molestarles las cámaras, pero no fue así. Ni se acuerdan que están. En muchos espectáculos los textos han sido realmente interesantes, incluso uno ha sido publicado por el CELCIT. Yo filtro todo eso y voy dejando lo fundamental. No me gustan las obras muy habladas.

Consuelo: También yo corto mucho.

Gustavo: *Lo que se dice tiene que ser contundente, fundamental. Todo lo que pueda transferirse a otro lenguaje que no sea el verbal—música, color, gesto—, se transfiere. Por eso me gustaría alentarte a que lo intentes. Como buen argentino, soy muy freudiano o freudo-laciano y por eso espero el momento en que aparece lo incomprensible. Y allí pregunto. Y eso engancha directamente con el presente político-cultural del grupo; es lo que últimamente denomino “fantasía civil”. Nada de inconsciente colectivo aquí. Las obras tienen ese impacto. La calidad de la puesta, obviamente, es dudosa; realmente a veces se da, en otros casos, no. Nunca se logra lo que yo pienso, lo que tengo en mi cabeza. Pero el proceso es fascinante y he aprendido mucho con él. Todo el mundo aprende en ese proceso, especialmente en el proceso de desaprender lo sabido. Volvamos al cuestionario. Cuando han trabajado con un autor vivo venezolano, ¿les interesó que fuera a los ensayos o prefirieron que no apareciera por allí?*

Lenni: Como todo eso tiene sus pro y sus contra. Cuando trabajé con José Antonio, tuve la oportunidad de reunirme con él antes de iniciar el montaje y discutir algunos cambios. Ahora, en el proceso de ensayos, él asistía con frecuencia y ahí fue un tanto difícil cortar texto. Él defendía a capa y espada su obra—yo lo comprendo porque es su creación—y eso atentaba contra el montaje. Al final entendió que debía confiar y el proceso fluyó. Tras esa experiencia, te digo que preferiría que el autor no estuviera en el ensayo.

Consuelo: Yo creo que lo más importante es que el proceso de trabajo esté claro desde el principio, hay que conversar con el autor primeramente para ver si la obra es montable, si tiene futuro. Aclararle que se hará un trabajo de laboratorio que puede alterar su texto original. Vamos a ir quitando aquí, poniendo allá, vamos a estar en un proceso, ver qué funciona y qué no. Me parece que todo este proceso debe ser el más importante para el autor puesto que cuando escribió la obra lo hizo sentado detrás de un escritorio, pero cuando un actor dice sus palabras ya debe sonar diferente, por lo pronto ya es otra voz, otro sonido, otra entonación, otro timbre de voz diferente a la del autor. En cierto modo pasa lo mismo cuando diriges. Yo suelo hacer mi libro de dirección antes de entrar al primer ensayo. Ya tengo hasta diagramados todos los movimientos de todos los personajes. Algunos movimientos se mantienen, pero la mayor parte se borra cuando al actor que está en sus tres dimensiones frente a mí y no en mi cabeza se le ocurre otro movimiento e incluso otra entonación para un texto que yo no había visto sentada detrás de mi escritorio frente al texto.

Lenni: Cualquier autor va a defender su texto.

Consuelo: Sí, claro, pero al menos darle algunas señales de que vamos a trabajar la obra primero, y cómo vamos a trabajarla.

Gustavo: *En Argentina, por ejemplo, Eduardo Pavlovsky lleva, digamos, como un borrador y durante el proceso de ensayos lo va reescribiendo. El texto publicado es el que hace la compañía. Obviamente, el trabaja con cierta gente muy talentosa. A algunos autores esto les cuesta mucho. Cuando empiezan un proyecto de puesta en escena, ¿qué es lo primero que les viene a la cabeza, una imagen del espacio o del actor, un gesto, un movimiento, un ritmo, una textura? ¿Qué es lo que dispara tu idea de puesta aunque luego, claro está, eso cambie, no se materialice tal cual?*

Consuelo: Es un ritmo o una película, muchas imágenes con ritmo y/o la música. A veces es sólo una imagen que te regala un pequeño fragmento del texto en cuestión y a partir de allí me viene el resto del montaje.

Gustavo: *¿Qué significa Repico?*

Consuelo: Repico son Renata, Pilar y Consuelo. Somos las tres fundadoras del grupo. Renata está ahora en Londres y se encarga de la página web de la agrupación desde allá y Pilar emigró a España como tantos venezolanos, pero siguen muy de cerca lo que pasa con Repico estén donde estén.

Gustavo: *¿Y a tí, que es lo primero que te surge?*

Lenni: El casting.

Consuelo: A veces pasa que conoces tanto a la gente de tu grupo, que les asignas un papel, que aunque no calza físicamente por edad o por lo que sea, tiene cualidades que son parecidos a los del personaje y resulta que es el personaje que más le costó en toda la vida, porque claro, es demasiado parecido. Eso es un mal en el que podemos caer, en que el actor no dio el cien por ciento porque el personaje se le parece demasiado y se siente muy inseguro o que está desnudando sus debilidades frente a miles de personas lo cual es comprensible.

Gustavo: *Cuando trabajan obras traducidas, ¿cómo enfrentan la traducción? ¿Es algo muy obsesivo? ¿O no les preocupa?*

Consuelo: Eso me obsesiona terriblemente. Por ejemplo, *La casa de Bernarda Alba* cuando la monté en inglés. Me costó encontrar una traducción que fuera moderna; porque aunque es en prosa y no en verso, los traductores al inglés creen que todo lo que escribió Lorca es en verso y utilizan palabras que ni yo entiendo. Me costó con eso; de ahí empecé a fijarme más en las traducciones. Con el *Zoológico* tomé la traducción que tenía, ni lo pensé dos veces porque era la versión que tenía, la que siempre he tenido. Es la que ha estado en mi casa toda la vida. La adapté, la versioné, la estudié, la analicé de arriba abajo. Un compañero director de teatro y dramaturgo fue a ver la obra, me escribió una crítica larguísima, como de tres páginas, y una de las cosas que me dijo fue que la traducción que yo había usado había sido bastante mala. Le había parecido forzado. En ningún momento lo vi, ni los actores nunca pensaron ni cambiaron

alguna palabra. Es algo que me sigue llamado la atención después de tantos años. Nunca le pregunté qué versión tenía él, pero como nadie más hizo alguna vez referencia a esto pues se ha quedado como un caso no resuelto, pero la traducción debería parecer “forzada” cuando los actores no son capaces de hacer del texto su lenguaje cotidiano y esto no lo percibí en ningún momento.

Gustavo: *Recuerdo que una vez en Arizona un director me pidió que preparara una versión de Woyzek de Bruchner al español y para tres actores, dos actores y una actriz. La obra, como saben, da la posibilidad de alterar el orden. Yo pude cotejar la versión al inglés, al italiano, al francés y al español. Lamentablemente no sé alemán. Pero al cotejar las traducciones, me di cuenta de las diferencias de una a otra y eso me alertó sobre la traducción.*

Consuelo: Con *Bernarda Alba* en inglés hubo cosas increíbles. Tenía una actriz chilena en ese grupo, que casualmente ahora es una estrella de televisión, y le dije “le vas a enseñar español a todas estas niñas”. Insertamos entonces trozos grandes de texto en español, porque la sonoridad que le daba el idioma español a ciertos momentos cumbres de la obra hacían resaltar lo dramático—no hay que olvidar que Lorca hace esto a propósito, pues tenía educación musical—el inglés, sobre todo el inglés americano, no es muy poético que digamos.

Gustavo: *Lenni, ¿tú has trabajado con textos traducidos?*

Lenni: Sí, en ese caso se busca la que más se adapte a los requerimientos.

Gustavo: *Cuando comienzan el proceso de trabajo con los actores, ¿les comunican sus objetivos, o dejan que ellos los vayan adivinando durante el proceso de ensayos o bien van sin objetivos al ensayo?*

Consuelo: Yo desde el primer día les cuento lo que quiero decir y cómo. Una lectura, sólo una. Me aburre mucho sentarme a leer y a tener interminables sesiones de análisis junto con los actores; no quiero que el actor sea tan racional y piense tanto. Que eso se lo dejen al director. Cuanto más visceral sea el actor, mejor; mejor para mí, porque es lo que yo no soy. Una lectura de mesa solamente, después vamos a pararnos, a escuchar la música del texto, del personaje o simplemente la música que se ha escogido previamente para describir la situación o la atmósfera de la obra en cuestión. Les pido que caminen, vamos a buscar. Me interesa más que visceralmente encuentren gestos, posturas o una imagen del

personaje, me interesa más lo que los actores hayan captado de esa primera lectura, su primera impresión. Y de ahí arrancamos. Depende también del grupo o de la obra. Esos objetivos pueden cambiar. En el *Zoológico de cristal* hicimos un trabajo de mesa, llamamos una psicóloga freudiana, cosa que yo jamás hago, pero con el *Zoológico* sí lo hicimos porque los actores me lo pedían a gritos. A veces pasa que yo misma me equivoco al dar por sentado que los actores entienden más de lo que realmente entendieron en la primera, segunda y hasta décima lectura. Esta es generalmente la razón por la que debo volver al trabajo de mesa a mitad de proceso.

Lenni: Los objetivos se comunican al principio y, si durante los ensayos surgen otros, se suman.

Gustavo: *Aunque sé que tienen un grupo, igual me animo a preguntarles cómo seleccionan el elenco.*

Lenni: Conocer el material que tienes en el grupo, te ayuda. Hay personajes que están pensados para la planta y los que no calzan, se someten a casting. Se hacen audiciones.

Consuelo: Yo creo que nunca he hecho audiciones.

Lenni: Sí, hiciste. En los remontajes de *Antígona* e *Ida y vuelta*.

Consuelo: Durante el proceso de *Antígona*, yo estaba dirigiendo también el montaje profesional del IUDET: *La Zapatera Prodigiosa* de Lorca era el montaje. Mucha gente de ese grupo pasó a formar parte de Repico, incluyendo diseñadores. Me acuerdo que un año después, preparando el *Zoológico*, me acordé de una muchacha que había estado en el montaje profesional y muchas veces dando clases, te acuerdas de algún alumno en actuación y entonces no haces audiciones. A veces contacto a alguien que no tiene mucha experiencia, a veces hasta ninguna en las tablas, pero hay algo en su manera de ser, en su personalidad, ni siquiera en lo físico. Siempre en la manera de transmitir su personalidad es lo que más me acerca al personaje. Siempre lo he hecho así.

Gustavo: *Cuando están ya ensayando, ¿la relación con los actores es más fácil o más difícil que la relación con las actrices?*

Lenni: Parece mentira. En la vida cotidiana es más fácil la relación con los muchachos que con las muchachas, con las chicas del grupo. Pero a mí

me pasó que, cuando estaba montando, fue más fácil con las mujeres que con los hombres. En escena, las mujeres son más dóciles.

Gustavo: *¿Qué cualidad tienen que tener los actores sin la cual Uds. no pueden trabajar con ellos?*

Lenni: Busco responsabilidad y disciplina. Gente que desee crear y esté segura de sí misma y de asumir mi proyecto hasta el final. Actores y actrices que en el obstáculo vean la oportunidad de resolver.

Consuelo: A mí no me interesa que tú seas excelente actriz, ¡pero que ni siquiera preguntes si puedes ayudar en algo! Para mí es muy importante que sea “gente”. El antidivismo total. Nosotros hemos salido de una cantidad de personas por problemas de ese tipo. Se necesita una gran dosis de entrega y amor por el proyecto porque nadie los está obligando a estar allí. Tienes que tomar el proyecto y hacerlo tuyo, proponer, investigar y no sólo cuando estás en calidad de director sino como actor también. A veces, lamentablemente, sientes más entrega de este tipo de parte de actores invitados que de algunos de la planta propia de la agrupación, pero viéndolo por el lado positivo, así es como el grupo ha crecido. Esos son los que perduran y van a tener más oportunidades de crecer porque están haciendo su espacio y lo están aprovechando.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de formación actoral que les facilite a Uds. el trabajo? Algunos directores me han dicho que, por ejemplo, prefieren actores formados con el método de Stanislavski.*

Consuelo: Lo bueno de este país es que aquí todo mundo ha pasado por todos los métodos habidos y por haber. Hay una mezcolanza enorme. (Risas.) No es como en Estados Unidos que es solamente Stanislavski, Strasberg o Grotowski. No sé si eso ha cambiado, pero, cuando yo estudié allá, había mucha separación entre un método y otro y hasta te catalogaban basándose en una simple audición como seguidor de uno u otro método. Creo que hoy día estamos apuntando más hacia una teatralidad que pide un Brecht, o algo más corporal de sentir de afuera hacia adentro que pide un Grotowski. Stanislavski y Strasberg han hecho maravillas para el actor de cine y fíjate que hoy hasta el cine se ha salido un poco de esa vertiente psicológica tan fuerte de Stanislavski o Strasberg. Lo bueno de aquí es que no se tiene ni siquiera que hablar de método, si no que tú los pones a hacer lo que sea. Y no están pensando en qué

método están utilizando. Ya han pasado por todo y se lanzan, porque hay profesores de distintas escuelas en una sola academia.

Lenni: No busco método, busco producto.

Consuelo: Es lo bueno, lo positivo, que tiene el actor venezolano, sea a propósito o no. A mí me sirve.

Gustavo: *En Buenos Aires, como creo que en algunas capitales, los actores hoy, por razones laborales, tienen que capacitarse en muchas técnicas para poder competir en el mercado y, asistiendo a audiciones, poder rebuscárselas de la mejor manera. De ahí cierto eclecticismo de métodos. Tienen que prepararse para bailar, cantar, usar zancos, hacer teatro callejero, para niños, televisión, cine, comedia musical.*

Consuelo: Ciertamente no hay un entrenamiento de teatro musical y dentro de las cátedras de expresión corporal se estudia acrobacia y demás, pero el actor venezolano tiene que unificar y ser capaz de unificar todo lo aprendido por separado y como por chance para poder entrar a un espectáculo que exija canto, acrobacias o lo que sea aparte. Realmente el actor venezolano aprende montando, trabajando con diferentes directores y sus estilos más que dentro de la escuela.

Gustavo: *Una de las cosas que siempre me preocupa en la formación del actor latinoamericano no es tanto su trabajo con el cuerpo, que lo domina, sino el trabajo con la voz. Por lo que suelo ver en festivales, a veces siento que hay una gran deficiencia en eso. Veo muchos problemas de dicción, de proyección, de matices, especialmente si volvemos a tu comparación con la preparación vocal en Estados Unidos.*

Consuelo: Es algo llamativo de verdad. Hay preparación vocal en las cátedras y hay excelentes profesores para eso en las escuelas en Venezuela, pero pareciera ciertamente ser el talón de Aquiles del actor venezolano. Puede ser que el mismo espacio destinado a dictar las cátedras de voz no sea el idóneo y cuando el actor se enfrenta a una sala diferente en dimensiones, acústica, etc, no sabe cómo manejar la voz.

Gustavo: *Cuando comienzan un proyecto, ¿siempre lo piensan en el formato de la sala a la italiana o les gusta jugar un poco con el espacio y otra distribución de los espectadores, que no sea necesariamente frontal? Por lo que me dijiste del ascensor, en una de tus puestas, me pregunto dónde se colocaba el público.*

Lenni: Al principio imaginé al público rodeando al ascensor—escenario tipo arena—porque pensé en utilizar tubos para crear la idea de un

ascensor; luego se dio la oportunidad de tener uno real y por sus características, ubiqué al público a la italiana.

Consuelo: Aunque no sean trabajos convencionales, siempre he trabajado a la italiana. Es que no piensas en una puesta y luego en la sala donde la vas a montar, sino al revés, tienes la sala y luego montas. Y las salas disponibles son mayormente a la italiana.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del “teatro pobre”, no tanto en el sentido de Grotowski, sino específicamente en sentido financiero. ¿Creen Uds. que esa falta de recursos es una fatalidad o que ha determinado cierto imaginario, cierta estética propia, que ha sido un desafío a la creatividad?*

Consuelo: Ha creado una estética en nosotros que nos diferencia, porque uno está acostumbrado a ser más imaginativo a la hora de hacer una puesta en escena, tenemos un lenguaje muy particular, sabemos utilizar mucha simbología en escena. No me había dado cuenta de eso y nos menospreciamos mucho. Todos nos echamos la culpa de que no tenemos dinero, pero nos ha hecho hasta entender el ‘espacio vacío’ de Peter Brook como nadie. Pero por falta de recursos, no por teoría, porque nos parece tan normal que nos preguntamos por qué será que en los otros países no lo entienden tan bien. Y recuerdo cuando hacía el postgrado y los profesores me decían “tú tienes el realismo mágico en escena y cómo tú pones las imágenes”; les sorprendía eso y a mí se me hacía muy fácil mover tres cosas en un escenario sin nada porque estaba acostumbrada a trabajar así. Y a ellos le llamaba la atención la poesía de la puesta en escena de un latinoamericano, ellos le llamaban también hiperrealismo, era algo que no habían visto mucho. Y también me di cuenta de la diferencia con mis compañeros que pedían más “cosas”, todo el escenario estaba lleno de “cosas” había utilería por todos lados que a mí me parecía innecesaria. La parte financiera sí es un *setback* cuando tienes un equipo, cuando quieres pagar la nómina, sobre todo cuando estamos en un punto—es mi inquietud ahora—donde lo que quiero es hacer una investigación, quiero hacer algo diferente. Por eso te decía que tengo las imágenes, pero no tengo el tiempo de ponerme a hacer una creación colectiva, ni de escribir nada, porque todo el día todos trabajamos en otra cosa y en la noche tenemos dos o tres horas para ensayar. Ahora la necesidad de obtener dinero es simplemente para mantenernos haciendo teatro, investigando,

recopilando información y apuntes para poder seguir buscando una línea de trabajo o algún elemento que podamos aportar al “nuevo teatro”.

Lenni: De alguna manera y sin pretenderlo, esa situación te vuelve más creativa. Y de una caja de fósforos sacas un castillo, te ayuda a jugar más. Del obstáculo, la posibilidad.

Consuelo: Eso, después de tantos años, ya lo dominamos. Ahora queremos pasar al siguiente paso, donde tenemos dinero para poder mantenernos y formar una nómina de trabajo.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina en el proceso de montaje?*

Lenni: La disciplina es la protagonista de todos mis montajes.

Consuelo: Especialmente si se tiene en cuenta que tenemos tan pocas horas para los ensayos. Ha salido gente de Repico simplemente por llegar tarde a los ensayos. Eso ha sido también un medidor. Soy suiza con eso. Si el ensayo es a las 7, yo—máximo cuando estoy dirigiendo—a las 6 ya estoy allí lista para atender a todo el mundo. Si no se cumple eso, para mí, es falta de interés.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos—a veces verdaderos artistas o creativos—como el iluminador, el maquillador, el vestuarista, el escenógrafo? ¿En qué momento del proceso de la puesta en escena?*

Lenni: En este momento, mi trabajo es primero con los actores. Necesito conocerlos tanto a ellos como al personaje que van a crear para mí. Todavía siento eso. No sé si eso cambie más adelante. Luego entran los técnicos.

Consuelo: Yo trabajo con los diseñadores antes que con los actores; así cuando los actores entran ya saben dónde viven, lo que tienen puesto y todo eso.

Gustavo: *¿Uds. son el tipo de directoras que dirigen desde la platea, que suben y bajan, o que trabajan todo el tiempo arriba del escenario?*

Consuelo: A mí me enseñaron en el postgrado a dirigir desde platea. Ellos te prohibían subirte al escenario. Era un poco para manejar bien la terminología (proscenio, foro, izquierda, derecha). Era una obligación que tenías que dirigir desde afuera. Y también había una molestia de tipo

sindical, actoral que les molestaba que los directores se montaran con los actores en escena. Es una molestia horrible allí, que aquí no la hay.

Lenni: Al principio del proceso estoy fuera del escenario. Pero si algo no está saliendo como quiero me subo al espacio escénico y me ubico al lado de ellos.

Gustavo: *¿Los actores están agremiados aquí en Venezuela?*

Consuelo: Se creó algo ahorita, pero es algo muy nuevo, el año pasado, a raíz de algo terrible que ocurrió; pero para que eso tome cuerpo se necesita mucho tiempo. Habría que hacer un gremio actoral que legalice hasta los horarios de ensayo y aquí tú tienes que ensayar cuando puedas, ¡qué condiciones de contrato ni que ocho cuartos!

Lenni: Hasta ahora el único intento descansaba en la figura de ALIART, que es la Asociación de Licenciados en Teatro.

Gustavo: *¿Trabajan con asistente de dirección? Si es así, ¿qué tareas le asignan?*

Consuelo: Yo no lo hacía; ahora lo hago. Lo hago ahora porque necesito liberarme del libro de dirección, tomar apuntes. No les hago traerme café, sólo si quieren (*Risas*). Lo tengo como mi mano derecha, para saber si esto o aquello se está dando o no. Casi siempre trabajo con la misma asistente porque con ella nos entendemos. De todos modos, no soy muy buena para trabajar con asistente de dirección, debe ser terrible para ella, porque para lo que más la necesito es para llevar el libro, para que todo esté listo, que me ayude para que yo pueda dedicarme más a la creación. Se ha convertido más que nada en un asistente de escena realmente. Es indispensable para mí durante las funciones.

Lenni: No la he requerido. Más adelante puede ser.

Gustavo: *¿Se involucran en la promoción y difusión del espectáculo? ¿Les interesa?*

Consuelo: Sí, de la publicidad, desde el diseño gráfico del afiche hasta las entrevistas en televisión, prensa, radio. Me importa involucrarme desde el diseño gráfico hasta la nota de prensa, a la que mando a corregir por lo menos diez veces y eso lo hago con la persona que siempre me ha hecho la publicidad. (*Risas*)

Lenni: Abarco todo lo inherente al montaje.

Gustavo: *La crítica periodística—no sé si aquí hay crítica más académica—, a Uds. como directoras, ¿les interesa, impacta su trabajo presente o futuro?*

Consuelo: No, yo sé exactamente lo que van a decir los críticos que hay en este país.

Gustavo: Son *críticos totalmente calculables* (Risas.)

Consuelo: Muy pocas veces he tenido que reconocer que han tenido razón en algo positivo o negativo que han escrito acerca de un montaje mío. El otro día estaba hablando con uno de ellos en una reunión y le dije “lo que yo necesito de Uds., es que me digan qué fue lo que vieron, no que me escupan la nota de prensa que yo mandé y me escriban un párrafo enorme de lo malo o lo bueno que fue”. Necesito aprender, porque recuerdo que en Estados Unidos todo mi montaje de *Bernarda Alba* estuvo basado en críticas negativas o buenas que se hicieron de otras puestas de la misma obra. El crítico te decía “esto estuvo muy bien, por esto, por esto y por esto”. Y era como si tú estuvieras viendo esas puestas. Y de ahí me planteaba cuidar eso en mi montaje. El libro que ha salido ahora sobre Robert Wilson está basado mayoritariamente en críticas negativas que le han hecho durante toda su vida. Hay críticos como John Simon, uno de los que critica negativamente el trabajo de Wilson en ese libro, que casi nunca le gusta nada, pero la verdad es que sabes exactamente a lo que te vas a enfrentar al asistir a ese montaje en cuestión. Aquí en Venezuela no está pasando eso. Lo que me preocupa enormemente es que lo poco que escriben son a la larga los únicos textos históricos que van a quedar de las producciones actuales. Al menos hasta ahora, porque no está tu libro todavía (Risas.) No me importa si escriben mal o bien, pero que escriban. Eso es lo importante para mí.

Lenni: Me interesa como a todo artista que se expone al mostrar su trabajo al público. Pero eso no quiere decir que va a influir en mi trabajo. Tomo lo que me interesa, desecho lo que no y me mantengo alerta.

Gustavo: *Una pregunta que ya no tiene que ver con el trabajo de Uds. como directoras ni con el grupo Repico, sino con el teatro venezolano en general. Una pregunta ya más como ciudadanas.*

Consuelo: Me parece que empezamos a correr el riesgo de que nos metan presas. (Risas.)

Lenni: Ahorita nos agarran saliendo.

Gustavo: *¿Creen Uds. que hoy—digamos “en los últimos tiempos”, para que no sea tan brutal la pregunta”—en Venezuela, en la selección de repertorios, en la formación de elencos, hay discriminación racial, social, política, sexual, religiosa, etc.?*

Consuelo: Yo no creo que la haya abiertamente, pero la hay. Es algo que no se dice.

Gustavo: *Me refiero al teatro, porque todos sabemos que en la televisión eso funciona a full en todos los países.*

Consuelo: En el teatro, sobre todo en las obras de texto, sobre todo allí, y más ahora, la hay sin que tengamos que pasar a cosas mayores. Hay como una cortina allí, como que tú sabes que “no debo montar esto porque el público va a pensar que estoy diciendo esto y lo otro”. Hay actores específicos, por ejemplo, que no he llamado porque yo no quiero que sean imagen de un montaje mío por alguna razón política más que nada. No porque tengamos ideologías encontradas, sino porque ha sido imagen de algún evento público con el cual no estoy de acuerdo ideológicamente. Igual pasa, pero al revés. Todos saben mi postura y mi ideología y es por ello que no se atreven a llamarme para hacer algún montaje que pueda ser leído desde mi punto de vista precisamente.

Lenni: Te puedo poner de ejemplo lo que me pasó en la universidad con el montaje de graduación de mi cohorte. _Mi montaje profesional se llamó *Por las venas de Bertolt Brecht* y fue dirigido por Luigi Sciamanna. Se trataba de una recopilación de escenas de las piezas más importantes del autor, su época y su vida, combinados con textos de actualidad escritos por el mismo Sciamanna, apoyado en el recurso multimedia y la cinematografía. La secuencia cronológica de la vida de Brecht resultaba más que interesante. Pues bien, el montaje fue suspendido y eso que era la universidad. El teatro es crítico como todo lo cultural y Luigi Sciamanna y sus muchachos habían ido muy lejos. Fuimos vetados y se nos permitió una única función a puertas cerradas en el teatro de la universidad. Las ideas que se encontraban plasmadas ahí iban en contra de las del ministerio...“Podían herir las sensibilidades del estado”...Y fuimos borrados...En la promoción 2002 del IUDET *Por las venas de Bertolt Brecht*, no figura...En la universidad no existe. ¡Nos desaparecieron!

Consuelo: Fíjate cómo nos cuesta hablar de eso. Pensamos “nos van a publicar en un libro y entonces....” Eso no es normal. No debería ser normal.

Gustavo: *En esto los argentinos somos bastante expertos por la terrible historia que vivimos. Cuando hay río revuelto, lo primero que uno percibe es la autocensura. Incluso al pasar a la “democracia”, uno sigue pensando en la teoría de la conspiración: “alguien me está grabando, alguien me está observando”. Finalmente uno termina sin saber si está haciendo realmente lo que quiere, porque termina cediendo a la autocensura, que puede o no corresponderse con una censura real que, a lo mejor, ni se interesa por uno.*

Consuelo: Exactamente. Lo que pasa es que para nosotros esto es algo relativamente nuevo. Y nos cuesta tantísimo hablar. Fíjate que para esta pregunta no te hemos podido dar una respuesta clara, del tipo “sí, hay censura” o bien “no, no la hay”, como todas las demás que te hemos dado.

Gustavo: *Más que a la censura, mi pregunta apuntaba a la discriminación. Sabemos que en algunos países, donde hay una Compañía Nacional de Teatro, a veces hay discriminación racial o sexual, por ejemplo, si cierta gente por cierto color de piel tenía más o menos posibilidades. ¿Eso aquí no ocurrió? O por ejemplo, actores homosexuales que no obtenían ciertos personajes.*

Consuelo: No, discriminación de ese tipo no.

Lenni: Estoy de acuerdo.

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

Consuelo: Hasta hace muy poco y en muchos países las mujeres son administradoras del hogar. Es la educación que muchas mujeres aún reciben en sus casas. Hasta hace relativamente poco tiempo no había ni siquiera la posibilidad de que la mujer trabajara fuera de la casa y si es en el teatro peor. Yo soy directora y me cuesta mucho mantener un hogar, un esposo y una hija. Es difícil para mí pero lo es más aún para ellos. Todos nuestros horarios están al revés de los de la mayoría de nuestras amistades e incluso familiares, porque como ya he resaltado varias veces, nuestro trabajo comienza a partir de las 6 o 7 de la noche, que es la hora en la que generalmente el que trabaja fuera de casa está regresando a su hogar para compartir la cena con su familia.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre esperaron o soñaron que les hicieran como directoras y nunca les hicieron?*

Consuelo: Las que tú me preguntaste me gustaron, porque me obligaban a mí a dar una respuesta que no te puedo decir que la tenía. Una pregunta posible podría ser “qué estilo trabajas más, qué puede ser único de tu trabajo, distinto a otros”.

Lenni: ¿Cuál es tu sello personal? Esto te obliga a revisar.

Gustavo: *Creo que me salté esa pregunta. Siempre la hago. Dice así: ¿crees que tienes un estilo personal o una marca que el público ya reconoce en tus trabajos? Una especie de constante estética, por ejemplo, ¿qué espera el público de ti?*

Consuelo: En mi caso, pensé que nadie se había dado cuenta de mi pequeña “marca”—y me gusta que muchos colegas o público general ya haya notado esto, porque también me obliga a desarrollar el hacia dónde va todo esto, por qué lo hago—siempre hay un personaje que en la puesta misma se desdobra como observador, es un cínico, siempre hay algún personaje que opina y en todas las obras he logrado introducir este elemento ya, sea en *Antígona*, en *Medea* o en el *Zoológico* inclusive. No sé a dónde voy a llegar con eso. La idea de que la historia se repite, de que vas a sufrir hoy, mañana vas a sufrir, y pasado también vas a sufrir y ese observador lo sabe. Muy cínica la visión, pero es lo que estamos viviendo hoy en día mundialmente. ¿Cómo tú te explicas una guerra? ¿Cómo tú te explicas una dictadura? ¿Cómo te explicas la pobreza? Es un poco llevar todo eso a un personaje que está siempre en escena observando muy cínicamente. Muy brechtianamente también.

Gustavo: *Claro, es una especie de representante del espectador. ¿Y en tu caso?*

Lenni: Estoy en proceso de aprendizaje. Lo primero que me caracteriza es que fuerzo a los personajes desde todos sus ángulos y en consecuencia terminan siendo extravagantes. Luego, me gusta pensar que mis situaciones escénicas son triángulos, porque los eventos no siempre tienen dos lados. Sin concientizarlo, he incluido repeticiones sonoras que acentúan momentos de tensión de la obra.

Consuelo: También en mis trabajos la música tiene esa función.

Gustavo: *Les agradezco enormemente que me hayan dado esta entrevista y se hayan llegado hasta el hotel.*

ENTREVISTA A JOSE CASTILLO

Enviada por correo electrónico el 28 de febrero de 2008

Director de teatro y docente de la Universidad del Táchira. Dirige el Grupo Experimental de Teatro UNET desde el 2002, agrupación que posee una larga trayectoria en Venezuela en lo que se refiere al teatro universitario. Es Licenciado en Ciencias Sociales egresado de la Universidad Católica del Táchira y magíster en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes. Actualmente desarrolla una línea de investigación sobre arte, literatura y teatro, basado en la recuperación de la dramaturgia latinoamericana, hecho que lo mantiene activo en publicaciones tanto a nivel nacional como internacional. De la misma manera ha participado frecuentemente como conferencista o ponente en diversos países como Chile, España, Colombia, México y Argentina. Cabe destacar que está preparando un libro titulado *La Soledad Expresiva*, que es un trabajo basado en teatro, literatura y artes plásticas, así como la publicación de algunas de sus piezas dramáticas. Desde el año 2007 trabaja en su propia compañía teatral llamada El Incinerador Teatro.

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

José: Para llegar a este oficio—que por más está decirlo—es muy gratificante, fue todo un proceso, puesto que me inicio como actor dentro de la Universidad Católica del Táchira, pero realmente fue algo muy esporádico. Más adelante comencé a estudiar con el Maestro Ciro Villamizar que se esmeró en darme una formación con mucha disciplina y rigor, para ese entonces yo estaba ansioso, más que de dirigir era por actuar, pero a medida que va pasando el tiempo el maestro me insiste para que dirija algún espectáculo dentro de la Compañía Regional de Teatro del Táchira. Por supuesto, que llegar a dirigir seguía tan distante y traté de estudiar junto a él el proceso de montaje. Me entrevisté con otros directores que me apoyaban en el hecho de empezar, pero no lo creía posible puesto que entraba en el eterno conflicto de desarrollar un discurso donde pudiera estar organizado todo, es decir, estaba marcado por una visión fría y matemática. Estaba dispuesto a montar algo que tuviera la posibilidad de entrar en sintonía con los clásicos, pero con una mirada más contemporánea, de renovación e innovación. Quería procurar que se estudiaran varios lenguajes y por mi mente pasaban escenas con secuencias definidas, hasta podía ver el rostro de los actores. Bueno, se transformó en una obsesión. Luego de un buen tiempo de ir y venir a

Caracas y Mérida y de conocer a mi amigo Johnny Gavlovski, me empecé a orientar por un trabajo más dentro de la propuesta del psicodrama y me interesé por cosas muy simples. En el 2001 luego de realizar un viaje por Bolivia y Chile, me decido a entrar en el juego de la dirección en un ejercicio teatral con una pieza que se llama *La Asonada* de Naranjo Bottaro; en este trabajo me aventuré con estudiantes de un instituto universitario en San Antonio del Táchira, de allí me emociono y paso a Cúcuta-Colombia donde dirijo otro espectáculo en la Fundación de Estudios Superiores llamado *Mujeres bajo sospecha* de Álvaro Campos Hernández. Por supuesto que este acercamiento lo veo como una experimentación de algo que estaba fraguando, para que unos meses después en el 2002, pudiera realizar el montaje de *La última sesión* de Gavlovski con una temporada que se extendió por varios meses.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y qué objetivos tenías en ese momento?*

José: Fue, como te dije, la de Johnny Gavlovski, *La última sesión*, este trabajo tuvo su proceso de creación desde el Grupo Experimental de Teatro UNET. Los objetivos que estaban presentes, eran demostrar un montaje donde pudiera combinar esta experiencia del psicoanálisis con el trabajo interno del actor y trataba de entrar en sintonía con ellos. Usé un elemento que era fijar los espacios de paralización del tiempo, mantenía por unos instantes figuras retorcidas mientras hablaban. Claro que esto lo justificaba porque trataba de buscar las costuras del personaje, verlo desde adentro y tratar de profundizar en la psiquis del mismo. En esta época encontré que el teatro me dejaba la posibilidad de convertirme en un artista plástico, que valga decir soy un pintor frustrado, pero con los cuerpos de mis actores trataba o trato de reconstruir lo que está dentro de mi cabeza. En aquel montaje estaba ansioso por recrear el laboratorio del gesto sobre el que hablaba Grotowski, y como había estado expuesto por mucho tiempo a la formación con Horacio Rosales—un maestro y teórico del teatro—y su interpretación de Eugenio Barba, dejé que saliera este proceso, donde por primera vez los actores que tenía poseían la experiencia necesaria que estaba buscando yo desde largo rato. De allí busqué ampliar más el campo de acción de creación plástica. Fueron largas horas de montaje, se experimentaron cualquier cantidad de posturas, que nunca fueron suficientes, pero desde allí me fui demostrando a mí mismo el lenguaje y la temática que quería trabajar, y

sobre la cual aún trato de mantener en pie. *La última sesión* estuvo en temporada durante los siguientes seis meses desde su estreno. Cabe destacar, que el día del estreno fue el 4 de diciembre de 2002, por supuesto que estaba ansioso, pero también vi las diferentes posibilidades de trabajo y de nuevos montajes para encontrar autores que mantengan esta fuerza y que cada vez sean más complejos.

Gustavo: *Desde tu experiencia, ¿Cómo definirías hoy el rol del director?*

José: El director es un personaje más dentro de la cadena autor-director-actor-público, es quién debe plantear inicialmente el horizonte del trabajo en conjunto, para luego establecer los parámetros estéticos, procurar la depuración de la pieza y quedarse sólo con lo necesario. Debe tener las directrices claras de lo que es un espectáculo y de las potencialidades de sus actores, puesto que está bajo la presión de todo el sistema de producción y esto genera una energía con ciertos matices. Los directores actualmente deben estar al tanto del desarrollo de una propuesta, no sólo visual, sino estar cerca y dentro de cada uno de los vericuetos que se entretajan con las piezas. Por ello, considero que es una responsabilidad bastante agradable que tiene como fin último reunir todo este conglomerado y explorar desde allí un discurso, que, aunque se quiera anular, él mismo siempre estará presente. Aunque nos anulemos, como he intentado muchas veces, la libertad creativa supera muchas veces el estar detrás de todo el funcionamiento del espectáculo. ¿Qué quiero decir con esto? Que siempre trato de abstraerme, de no repetirme y quiero que el público esté al tanto, porque él definitivamente es mucho más grande que cualquier elemento del hecho teatral. Es necesario hacer esta acotación, porque resulta que siempre el director estará en entredicho y el público al mejor estilo panóptico te buscará para opinar o enjuiciar el sistema de imágenes, algo que me parece estupendo. El director teatral actualmente, después de este tiempo, lo veo como un buen dictador como diría Oscar Wilde, es decir, propone y va llevando su equipo de trabajo a diferentes terrenos, que la mayoría de veces sabes a dónde vas, aunque en mi caso trato de no ir con tanta imposición y dejar que el equipo se integre: técnicos, actores y productores.

Gustavo: *¿Crees hoy que tienes un estilo o marca personal?*

José: Tal y como te venía explicando, cada vez que realizas algo siempre quedan rastros de lo que tienes en las ideas, ya sea por formación o por contacto directo con la experiencia, me he procurado marcar mis montajes con cierta estética que a mí particularmente me atrae, ya tengo un estilo particular, es una forma de exponer lo que poseo y trato de llevar más al extremo esta propuesta. En el espectáculo que tu lograste asistir en Barranquilla, *Passport* de Gustavo Ott, está explícito el trabajo de un lenguaje gestual, marcado por la fuerza, el sentido orgánico de los actores, y trabajo con texturas que puedan funcionar como alimento a la estética, con una búsqueda del despojo corporal de mis actores, trabajar los semidesnudos y los desnudos de manera constante, además de una visión un tanto erótica, con una escenografía casi imperceptible, es tratar de diseñar con la utilería la escenografía y viceversa. Por supuesto, he tratado durante el tiempo que llevo como director de no entrar en la construcción de una mega escenografía nada funcional, y creo que el teatro ya no está para este tipo de cosas. Considero que la escenografía debe desafiar al espectador para que lo lleve a recrearse dentro de un mundo que esté fuera de su alcance, pero que desde allí él mismo saque sus conjeturas. Además, actualmente estamos frente a unas propuestas de un teatro en Latinoamérica que le cuesta trabajo deslastrarse de este aparataje, pero que poco a poco se van viendo trabajos más sencillos y más profundos en el momento de la puesta en escena. Mi estilo se aleja de todo convencionalismo y costumbrismo, trato que cada vez se transforme más en una instalación con personajes que hablen, se muevan, actúen y exploren su energía. Es un experimento que me agrada y que estoy seguro lo mantendré. Porque es complejo sintetizar las piezas, pero al tiempo esta síntesis hace que ella misma se empiece a complicar. Es un juego del vaivén. Un estilo es plantearse la resolución artística de manera compleja y feroz al mismo tiempo.

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?*

José: Siempre que te realizan esta pregunta uno se queda pensando y tratando de sopesar los montajes y es bastante difícil, porque casi todos tus trabajos son resultado del trabajo arduo y complejo, se deja la posibilidad que recuerdes siempre una experiencia. En este caso, te voy a

comentar sobre un trabajo que desarrollé en el 2005, sobre el cual traté de romper incluso con mis premisas estéticas. Tuve la oportunidad de representar *Feroz* de Diego Aramburo y Johnny Anaya, este es un montaje que nos llevó cerca de cuatro meses de trabajo de exploración. El problema para los actores era que no se iban a apoyar sino en su trabajo corporal y solo en eso. Eran cuatro actores que se dedicaron por largas jornadas a explorar sus personajes porque la idea era que yo quería un trabajo de actuación visceral y era como que estuvieran atrapados en un zoológico o un circo. Era un punto de vista muy irónico debido al nivel dramático del texto. Realicé un conjunto de ejercicios que inicié con música e imágenes de artistas plásticos que trataban sobre animales feroces y trataba de mantener la animalidad. Por eso, el elenco estaba con la división entre ser animales feroces y al mismo tiempo muy dóciles. Las voces de cada actor las exploré con mucho cuidado para que fueran melodiosas, porque al tiempo que se devoraban unos con otros, se acariciaban, algo así como una caricia con una garra. Por eso estaba con la responsabilidad de obtener una interpretación muy clara, además que jugábamos a desarrollar diferentes tiempos en simultáneo. En un mismo plano encontrabas el pasado y el presente. La experiencia trajo una exploración dentro de los cuatro actores que estaban cada vez más compenetrados y estaban más comprometidos con su desarrollo de desnudos y texturas sobre ellos. Esta pieza me agradó mucho puesto que estábamos en un complejo de energía muy alto y activo, los actores llegaron al punto que quería y la temporada de *Feroz* se extendió por más de un año, y además giramos por todo el país. Fue una experiencia bastante interesante para mí, y especialmente los actores, porque de allí definí el elenco con el cual trabajo regularmente y que entramos en sintonía.

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?*

José: Creo que más que pensar en las diversidades de alternativas sobre el éxito y el fracaso de los espectáculos, está la posibilidad de experimentar sobre una gestualidad que muchas veces no es muy bien comprendida por el público. Sin embargo, hay cantidad de trabajos que uno realiza y que trata de mejorar, prefiero no utilizar el término ‘mejorar’, sino más bien

“evaluar”. En cuanto a esta propuesta he estado marcado por algunos espectáculos que el día del estreno llegaron a un punto, y después, con el paso del tiempo estaba creando más cosas, es decir, que las personas que fueron al estreno vieron un espectáculo, y luego cuando llegaron a la función número veinte, vieron cosas diferentes, debe ser por esa continuidad de creación sobre el mismo texto. Es tratar de proponer gestos y actuaciones, como si pudieras malear un material que nunca terminas por llegar al punto. En mi experiencia con las propuestas que he realizado tengo una muy curiosa que incluye un clásico de Shakespeare, *La tempestad*, que estuvo con un proceso muy ambicioso sobre el que se trabajó durante más de seis meses, pero en el resultado no logré redondearlo tal y como quería, estoy consciente de que las imágenes que de allí se desprendían fueron claves. Era un tanto así como mostrar el lado interno de los personajes y que se viera que eran actores que estaban en escena. Creo que no quedé satisfecho porque traté de buscar muchas cosas al mismo tiempo y era muy difícil organizar el tema; sin embargo el espectáculo se dejó ver en diferentes festivales de teatro en nuestro país y de carácter internacional. Pero siempre me quedaba como la aspiración a explorar más. Mas con esto no digo que haya sido un fracaso, sólo que estaba buscando un horizonte y luego se me movió al entrar en contacto con el sistema complejo de los actores. De allí estuve en una visión más pausada de lo que quería, y ahora exploro con Shakespeare, pero voy en búsqueda de un proceso más mundano y de transgresión de la imagen, que trato sea más desde lo grotesco y por supuesto de lo abyecto, y que al menos al elenco le remueva algo de sus fibras. El cuerpo es para mí lo más importante, antes que cualquier artificio, por eso considero que *La tempestad* estuvo más ajustada a un trabajo que me da pie para continuar en esto. Incluso procuro ahora llevar un registro en un diario de clase para ir revisando lo que quiero y hacia dónde me lleva el montaje, aunque te cuento que disfruto mucho cuando este horizonte empieza a moverse y a proponer un nuevo planteamiento, que varía y se proyecta, es como si estuvieras escuchando constantemente variaciones sobre un mismo tema de Brahms y terminarías necesitando la ionización de Varese.

Gustavo: *¿Qué género es el que más te interesa o con el que tienes más afinidad: la comedia, el sainete, la tragedia, etc.?*

José: Algo que siempre he tratado de mantener a una distancia es la identidad con un género específico, pero creo que el área que más te da esta posibilidad de explorar y recrear y buscar explorar más mi ingenio y creatividad lo vivo desde la tragedia. Aunque no es única y exclusiva, por ejemplo, ya todo mi trabajo está marcado por una fuerte corriente de lo oscuro, lo oculto, lo que está a punto de salir y disparar, como diría Freud, lo siniestro. Es esa visión de un mundo que se mueve en el subconsciente y que necesita aflorar de alguna manera. En el teatro debes ir más hacia un proceso de profundización y no sólo en un simple entretenimiento. La comedia es, sin embargo, un género que está allí y es muy complejo de abordar, pero he intentado de diferentes maneras y nos proyectamos hacia una continuidad de este lenguaje, y digo nos inclinamos, porque el equipo que trabaja conmigo está conectado con este proceso de estética, no sólo desde el Grupo Experimental de Teatro UNET, sino con El Incinerador Teatro que es una compañía donde trato de explorar con mis actores para que definan la fuerza que necesitamos. Una experiencia específica fue con la puesta en escena de *Passport*, es un texto que te lleva hacia la comedia, de por sí Gustavo Ott trabaja la comedia de una manera muy particular, yo he tenido la oportunidad de montar dos trabajos de él, *Passport* y *Onda Media*, estas comedias tienen un sustrato que a veces tratas de explicarlo, es decir te llevan al buen sentido del humor y después te da un golpe bajo y quedas en una reflexión sin explicación. Estos trabajos han quedado en un planteamiento donde lo jocoso queda en el segundo plano y estás al tanto de una historia que, al parecer, está marcada por lo absurdo pero que está allí y es muy probable que ocurra en alguna parte. Es un poco complejo de explicar pero es una alternativa que puedas transformar una comedia en una tragedia y tal y como decía el maestro Ciro, es que toda comedia tiene dentro de sí una extraordinaria tragedia. Actualmente trabajo en dos espectáculos en simultáneo y creo que no tengo limitantes para seguir avanzando más dentro de la tragedia... claro quiero que entiendas que trato de mantener este lenguaje hacia lo trágico...

Gustavo: *¿Qué arte o artes crees que más han influenciado tu trabajo como director: la pintura, la música, la arquitectura, etc.?*

José: Realmente varias son las corrientes de artes que me influyen, yo soy muy visual, las artes plásticas son parte de ese proceso que me llevan a pensar cómo podría ser la resolución de un espectáculo. Como te dije

anteriormente, soy un artista plástico frustrado, pero también soy músico y siempre he estado trabajando en agrupaciones con músicos que me han ayudado a mantener esta visión de creación y un método particular. Además trato de recopilar la mayor cantidad de música y exploro desde allí, con esto busco los ritmos internos de mis actores, y junto con ellos hago sesiones intensas de escuchar melodías y ahora estoy componiendo música para mis espectáculos. Claro, una de mis aspiraciones sería tener un grupo de actores que puedan ejecutar instrumentos en escena, y por eso ahora estoy procurando realizar un espectáculo donde ellos sean músicos y actores, sin llegar a un musical. Es la música un trabajo que me gusta, además, después de grabar con diferentes grupos propongo más cosas, trato de mantenerme al día con esta manifestación artística. Por ejemplo, muchas veces trabajo el ritmo de las escenas escuchando alguna pieza que me da el sentido de desarrollar más la creatividad de mis actores, entonces una canción puede sonar durante horas hasta que ya todos la tienen de memoria; es una experiencia que me ha dado muy buenos resultados.

Gustavo: *¿Qué directores han impactado—no quiero decir influenciado—tu trabajo? ¿Podrías nombrar algunos a nivel internacional, nacional y a nivel regional latinoamericano?*

José: Ciro Vilamizar, que fue mi tutor y mi maestro, sus espectáculos estaban marcando un estilo muy particular, me influenció de manera tal, que hoy todavía suena su nombre y trato de mantener esta preocupación por generar algo sólido y experimental dentro de nuestra región. A nivel nacional hay varios directores como Johnny Gavlovski, que me enseñó a ver cómo un trabajo de Ibsen tenía la proyección y una vitalidad increíble actualmente, después de ver cómo se desarrollaron montajes como *Casa de muñecas* o *Espectros*, definitivamente es un extraordinario director y lo considero un gran amigo, que está procurando revitalizar al escritor noruego. Por supuesto que lo he visto trabajando con su elenco y me parece que genera una energía única dentro del escenario, tomando en cuenta que llega al punto de lo que quiere con mucha paciencia. A nivel internacional he visto varios directores que me llaman la atención y que me cautivaron: uno es el boliviano Diego Aramburu, logré ver su espectáculo *Crudo* hace un par de años y me di cuenta que estaba frente a un lenguaje que entraba en sintonía con la exploración que yo estoy

procurando, de allí logré desarrollar un amistad con Diego que me permite intercambiar casi de manera semanal ideas y proyectos; creo que él se convierte en uno de los dramaturgos y directores con el que más me identifico. Me acuerdo muy bien de aquellas escenas donde el hilo de la historia corría y de repente se transformaba en otra cosa, con un trabajo de actores realizando acciones en simultáneo con una fuerza tal que tenias que respirar profundo para esperar el desenlace. También tuve la oportunidad de ver en Europa al dramaturgo y director Rodrigo García con *Jardinería Humana* y me pareció sencillamente genial. De allí surge un proyecto sobre un trabajo de él, me agrada su propuesta por llevar al extremo al espectador con instalaciones que se mueven en un eterno estado de lo grotesco, que viene acompañado de un texto un tanto dispar y con una ferocidad que logra desarrollar sin caer en lo panfletario. Es un director bien curioso y trato de seguirle la pista. Dentro de este marco es donde me muevo, son los directores que me llaman la atención.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre te ha interesado dirigir y que, por diversos motivos, nunca pudiste hacerla?*

José: Ésa es una pregunta que está de más, porque a todos los directores siempre nos ha pasado eso, y por cualquier motivo nos quedamos allí con el trabajo. A mí me ha pasado con un par de piezas y allí siguen. Considero que no se debe insistir mucho, porque cada espectáculo tiene su tiempo para desarrollarse, por ello no me acelero, ni me preocupo por sacar un espectáculo por períodos de tiempo, sino que, más bien espero a que las ideas maduren y encontrar a los actores que lo puedan y lo quieran hacer. Por eso tengo como un banco de títulos que voy almacenando, por ejemplo el año 2007 ha sido un año que no me he procurado dirigir algo con urgencia, solo realicé un trabajo de experimentación con mis actores en proceso de desarrollo, pero el elenco estable está a la espera de un trabajo próximo que estoy explorando poco a poco, de allí también radica la paciencia del director.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

José: Re-escribo todo el tiempo y borro todo lo que escribo, es una manía que tengo desde hace muchos años, de allí salen muchas ideas. Actualmente tengo dos piezas concluidas: una se llama XXX que es un monólogo sobre algo que me aterroriza; de repente, por el título, alguien

podría pensar que es sobre sexo o algo por el estilo, pero no, es porque son cosas de las que no quisiera hablar pero sí las escribí. Y la otra que he terminado es *Helado de Fresa*, es una pieza que habla sobre un asesinato espantoso que ocurrió en mi ciudad y me llamó mucho la atención las respuestas que daban los involucrados en eso, como fueron los familiares de las víctimas, los condenados y sobre todo la prensa que lo convirtió en un increíble espectáculo, con desarrollo de trama y desenlace fatal. Esta pieza está en proyecto para montarse en el 2008 con El Incinerador Teatro.

Gustavo: *¿Has montado alguna obra tuya? Si ése es el caso, ¿qué te pareció la experiencia? ¿Qué facilidades o dificultades te planteó?*

José: Yo sólo he montado escenas aisladas de mis trabajos pero pronto voy a dirigir una pieza escrita por mí. También hay algunos amigos que me han pedido montar alguna pieza de las mías, no por el sentido de la primicia, sino por la experiencia de este trabajo que me cuesta verlo completamente cerrado. Sin embargo tengo la idea de montarlo con El Incinerador Teatro en el 2008, espero que sí.

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?*

José: Sí, es una experiencia un tanto agotadora y gratificante, pero es cuando más necesitas con urgencia tu asistente de dirección. En la pieza que hice—fue *María Lionza* de Ida Gramcko—después de tener el elenco completo, uno de los actores tuvo un problema y se retiró, entonces para evitar ingresar a otro actor y volver a comenzar el proceso de exploración, yo asumí el personaje y el elenco se emocionó, puesto que se armó un equipo de trabajo muy unido. Estar al tanto de todo me puso en una situación que me inquietó y me perturbó en mis jornadas diarias de vida profesional y personal, pero al final los resultados valieron la pena.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión? Si ése es el caso, ¿qué diferencias o similitudes encontraste con la dirección teatral?*

José: El dirigir en cine o televisión es una experiencia que apenas estoy empezando a explorar y estamos en el proceso de grabación de un par de cortos, pero el trabajo de actuación ha sido un tanto más meticuloso y muchas veces me siento incómodo porque a mí me gusta trabajar con el gesto sin límite y el desplazamiento contenido, entonces trato de arreglar

las cargas sobre la marcha y de esa manera buscar el punto que quiero desarrollar de los actores en el resultado final.

Gustavo: *¿Has dirigido la misma obra en dos momentos diferentes de tu carrera? ¿Cambió el proyecto o repetiste lo anterior?*

José: Todavía no lo he hecho, pero en los próximos meses voy a volver sobre una pieza que dirigí hace cinco años, *Las galas del difunto* de Valle-Inclán y quiero hacer una nueva propuesta que se distancie del trabajo que realizamos en el 2003. Quiero un sentido conceptual distinto y con mayor énfasis en el trabajo interno del actor, con una escenografía casi nula.

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?*

José: Sé que uno de los puntos más importantes del espectáculo es saber hacia dónde y a quiénes está dirigido. Por supuesto, trato que mis montajes entren en sintonía con el sistema de códigos de nuestro público, pero no espero nada a cambio. Simplemente muestro el trabajo, si alguien me entiende, estoy satisfecho con ello. Por ejemplo, las versiones de las piezas que traes de afuera de la región debes hacerles un trabajo de adaptación y versionarlas, para que te puedan entender. Pero de ahí a querer montar un espectáculo buscando la aprobación del público, me parece un tanto absurdo; considero que el teatro está para mostrar qué somos, de allí a que alguien se sienta aludido, es su problema y el teatro ha logrado su cometido. No me interesa tampoco que la gente venga al teatro a llorar, reír, divertirse, simplemente les cuento una historia bajo ciertos parámetros y ellos tratan de acercarse o alejarse de la sala. En estos momentos, sin pretender hacer gala de lo que estamos realizando, tenemos un público que está siempre allí en la sala esperando los trabajos próximos. Es la sala Rafael Daboin, que tiene capacidad para 60 personas. Al principio me decían que era perder el tiempo, ahora es un punto de referencia dentro de la ciudad para ver una propuesta alternativa que está brillando por su desinterés en hacer alharaca. Siempre he pensado que el teatrista que trabaja para esperar el aplauso del público y la aprobación de la prensa debería pensar seriamente en dedicarse a otro oficio... No ser como un político o un dirigente de masas, es una postura inquietante del teatrista que figurará sólo, que realiza la acción buscando la aparición

exacerbada en los carteles con sus nombres y sus fotografías. Creo que no es allí donde se debe apuntar y el público debería acostumbrarse a ello. Sería algo así como el planteamiento de Grotowski y su teatro de experimentación, donde Eugenio Barba decía que ellos llegaban a tener hasta seis personas en la sala pero, sin embargo, era agradable mostrar el trabajo. Los teatreros no deberían estar a expensas del público. Y si es por una taquilla... ¡Entonces se equivocaron de trasnacional!

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?*

José: Considero que las puestas en escena se conciben pensando en un espacio y, cuando lo sacas de su estado natural, ya tendrás una versión de lo que imaginaste. En la experiencia de participar en diversos festivales y procurar llegar a las zonas del interior del estado donde a veces no tienes ningún recurso técnico, sólo trato de crear en mi equipo un sentido de llegar a la máxima fidelidad con la que la hemos realizado y lo que queremos mostrar. Adaptamos hasta donde nos es posible.

Gustavo: *¿Trabajas con productor? Si ése es el caso, ¿cuáles son tus exigencias?*

José: Sí, tengo una productora que se llama Marleen Salazar, que es mi mano derecha y con la que entro siempre en conflicto y peleamos todo el tiempo pero, al final, estamos de acuerdo. Ella busca todo lo necesario para que el montaje esté a la altura de lo que hemos pensado. Entonces, allí me vinculo directamente con la producción y todos los vericuetos del montaje.

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

José: Sí, trabajo con fechas fijas, porque de esta manera calculo los gastos de producción y todo lo operativo. Además es como una especie de meta que se fija para poder presionar a todo el equipo. Yo mismo estoy involucrado, creo que las compañías siempre deben trabajar bajo estos parámetros.

Gustavo: *El día del estreno, ¿estás muy involucrado, vas o bien, como hacen algunos directores, ni aparecen por el teatro?*

José: El día del estreno concentro al grupo en el trabajo que se va a desarrollar, parto de la premisa que los ensayos son simplemente ensayos y que realmente la magia, si es que la tiene el teatro, saldrá al frente cuando los espectadores estén en la silletería. Es una relación directa, corroboro lo que dije anteriormente, el público es el que te da el sentido de desarrollar una pieza, sin importar qué ocurre mientras se desarrolla el espectáculo o los comentarios y críticas que te realicen. El estreno te da la potestad de ver cómo llegó el trabajo en esa suerte de trapecista que tiene una sola oportunidad, pero que tendrás que mejorar con el pasar de las funciones. Estoy allí con el elenco y siempre me instalo en la cabina con los técnicos de sonido e iluminación para que el elenco mantenga la concentración y la disciplina en todo momento. Por supuesto que ese día los cito al teatro cuatro horas antes de la función para realizar un ensayo previo, calentar las voces, los cuerpos, y estar atentos ante cualquier imprevisto... esto incluye a los técnicos... aunque realmente los actores de mi agrupación son técnicos, maquilladores y realizan todas actividades en conjunto.

Gustavo: *Mientras la obra está en cartel, ¿haces ajustes?*

José: Considero que la dirección teatral es un reto que debe estar presente a cada instante, por eso, durante la temporada estoy siempre haciendo modificaciones de forma en cuanto a algunas marcaciones que me parecen pertinentes y la renovación de algunos detalles. Es muy importante recalcar que la pieza siempre está en proceso de evolución, no es lo mismo ver un actor el día del estreno y luego verlo unas quince o veinte funciones después. Los personajes, con el pasar de las funciones y los ensayos posteriores, han tomado un matiz diferente y se han sosegado, es decir llegan a un punto de madurez que es muy interesante ver. Por eso, cuando estoy con temporadas y giras, a mis obras las voy reajustando y voy arreglando detalles que de repente quedaron “incompletos”. Trato que mis montajes sobrepasen las cincuenta funciones, creo que es indispensable para llegar al punto de una puesta en escena que gana mucho desde el punto de vista estético, además, creo que si ya no tengo nada que agregar o modificar sería como perder el interés, entonces cuando me pasa esto decido sacar la pieza de repertorio; afortunadamente me ha pasado una sola vez, pero fue por complicidad con el elenco. No todo está como uno lo plantea y, si llega a pasar, pues uno simplemente

acaba con el montaje para esperar en otro momento a retomarlo. Por allí tengo varios planes, que sería un remontaje de un trabajo que hice, pero quiero retarme a mí mismo y procurar otra cosa con una nueva lectura.

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

José: Yo voy trabajando varios autores en simultáneo. Los reviso y los repaso una y otra vez, algunas piezas tienen en mis manos hasta más de diez años, trato de ver cómo podría ser la manera más óptima de aprovechar el texto, por eso tengo un listado prioritario de diez piezas como en una especie de banco de datos, y a medida que pasa el tiempo y los elencos, trato de ir adaptando estas obras a mi trabajo. El problema radica en la escogencia exacta de los textos. La mayoría de los textos son resultado de un trabajo de investigación constante que vengo desarrollando desde hace muchos años; me ha llevado conocer cantidad de dramaturgos que me facilitan sus obras para montar, de allí voy seleccionando en función de los parámetros con los que estoy orientando a mi agrupación. Es necesario que un director esté atento a todo este movimiento, pero también hay que pensar en la posibilidad de escribir sus propias obras.

Gustavo: *Cuando trabajaste—si es que te ha tocado—con un dramaturgo vivo, venezolano o no, pero que obviamente estaba en tu región, ¿te interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

José: Realmente, en el proceso de montaje, no he estado con el autor, que es lo que me ha pasado con los montajes de Johnny Gavlovski y de Gustavo Ott. A ellos simplemente les he dicho cómo pienso montar el espectáculo en un par de ideas, porque sé que esta idea se irá transformando a medida que pasen los ensayos y las sesiones de expresión corporal para afinar el lenguaje que quiero. Por eso creo que el autor podría poseer una doble influencia dentro del montaje. Una sería sobre su concepción y de cómo él la ve, entonces la discusión está allí en lo que me pasó con *Última sesión* y la visión de Gavlovski, pero la mía estaba un tanto dispar con lo que él quería. Otra influencia es la del autor sobre el elenco y puedes llegar a entrar en controversia, por eso mi experiencia con los autores ha sido un tanto de sólo notificar el proceso de montaje, aunque es importante, porque sería una opinión más.

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.?*

José: Hay dos acepciones que yo tengo y de las cuales he estado marginado toda mi vida: una son las artes plásticas, porque no todos tenemos el talento para esta manifestación, y la otra es la música, soy un fanático de la música, entonces a medida que voy encontrando los textos los relaciono con estas dos manifestaciones y voy como ensamblando las imágenes. Hay montajes que han salido única y exclusivamente de piezas musicales como el caso de *Feroz* en el 2005; escuché ciertos grupos y ciertos estilos que terminé montado el espectáculo pensando en todo esto, pero las imágenes que se cruzan están vinculadas con la plástica, la fotografía y el cine. Por eso me considero una persona muy visual, espero lo máximo de un cuerpo y de un escenario. Primero, lo que hago es empezar por una escena que más me guste por afinidad, o porque de repente, de allí empezó la idea de montar y luego termino el resto. Trato que hayan muchas cosas al principio: utilería, escenografía, vestuario, hasta actores de más, luego voy sintetizando, porque pienso que es mejor quitar dentro de muchos elementos para quedarme con lo estrictamente necesario y no estar sufriendo con la pobreza de la creatividad, que a veces tiende a ocurrir. Una vez alguien me entrevistaba y me preguntaba sobre cómo hacía para visualizar el espectáculo, y yo le contestaba que el espectáculo siempre está allí rondando la cabeza de uno, pero que luego cuando vas llegando al consenso con el grupo, empieza a tomar los matices que realmente se quiere, y se proyecta de una manera genial. Es una experiencia muy agradable, yo trato que el equipo completo trabaje en conjunto y al elenco lo voy induciendo para que trabaje en función de estas premisas. Por eso también tengo unos actores que son muy dados al trabajo con la música. Siempre, cuando desarrollo una escena, coloco un ritmo de fondo y, dependiendo de esto, trabajo a contra-ritmo, es una manera en la que me divierto y me procura como un soporte para agilizar el proceso creativo.

Gustavo: *Cuando trabajas con obras traducidas, ¿te importa mucho la traducción, la controlas, la cotejas, etc.?*

José: Sí, por supuesto, me importa mucho la traducción, por eso trato de no realizar montajes de traducciones y me inclino más por el trabajo que

se realiza en Latinoamérica. Pero uno se arriesga, como cuando trabajé en *La tempestad* de Shakespeare, que busqué diferentes traducciones durante casi cinco años y luego traté de reunirme con otros compañeros para ver qué deficiencia podría tener el texto porque, al ser traducido, puede llegar a perder parte de su sentido. Para ello, tuve que hacer un arduo trabajo de investigación sobre las posibilidades de encontrar una buena traducción. Luego tuve que realizar ajustes de versión por motivos de impresión del texto que algunos detalles no eran tal y como los concebía, es decir, que trataba de relacionar algunas escenas y no llegaban a tener sentido. *La tempestad* se convirtió en un gran dolor de cabeza, que está todavía allí tratando de desafiarme aunque, como te digo, no es un fracaso el montaje, hay algunas cosas que me quedaron pendientes y que quiero volver a retomar. Las traducciones, en conclusión, son un tema muy delicado y creo que no se debe tomar la primera de manera unilateral.

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?*

José: Por supuesto que todo director tiene un objetivo—u objetivos—en su plan de trabajo, al actor hay que comunicarle parte de este trabajo, para que él explore el resto. Sería como nos dice Umberto Eco, que hay que dejar el intervalo perdido, es decir, que será mejor dejar espacios vacíos para que el actor los termine de cerrar y también para que el espectáculo empiece a desarrollar su propia fuerza y ritmo. Hay que dejar que todo el equipo empiece a producir y a ser creativos, es necesario que el actor trabaje. Pienso que al actor no es posible decirle todo porque, de lo contrario, su trabajo se estará mermando, hay que dejarlo que él mismo tenga que entrar en encrucijadas, que sienta que está perdido y que trate de resolver este problema. Por eso hago hincapié para que él se vaya haciendo una imagen muy particular y personal del trabajo. De allí me baso y lo uno a mi propuesta, por eso los objetivos los tengo trazados como horizontes que se van desdibujando o afianzando a medida que se desarrolla el proceso de creación. Es necesario que esta incertidumbre esté bien acompañada y tratar de llevarlo al límite.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

José: Particularmente tengo un elenco estable de doce actores que vienen trabajando conmigo desde hace ya varios años; yo los invito a los trabajos de estudio de la pieza. Luego de empezar las clases de exploración y los ensayos voy seleccionando los actores. Procuro siempre que las piezas no tengan más de cuatro personajes o actores para poder trabajar con mayor ahínco en cada uno. Es un proceso de selección muy largo, por eso tardamos tanto para el montaje final, pero tiene sus satisfacciones. Yo soy un director que no quiere cantidad de espectáculos, sino que vayan saliendo paulatinamente, y que el resultado sea realmente el que esperaba. De allí proviene mi fastidio con fechas fijas—que son necesarias por las razones que te expliqué anteriormente. Pero no quiero que se hable de industria o fábrica de espectáculos, considero que el teatro, como todas las artes, debe ir a su ritmo con una posibilidad de crear y de explorar, aunque con esto no estoy diciendo que el tiempo no es importante, porque el elenco te exige las fechas de estreno en alguna ocasión, pero estamos trabajando en fechas tentativas todo el tiempo. Hay que tomar en cuenta que también hay compromisos que debemos cumplir cada año con ciertos festivales en diferentes partes de Venezuela y Latinoamérica. Pero ahí llevamos el trabajo y el elenco se va adaptando a las necesidades que se tiene en cada montaje.

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

José: Cuando tienes tu grupo y te familiarizas con el elenco, casi siempre repites con los actores, porque realmente ellos están acostumbrados a tus exigencias, cada uno de ellos tiene una cualidad específica. No es que sean absolutamente indispensables, pero después de largo tiempo de trabajo, tú conoces los perfiles de cada uno, y, por supuesto, cuando recibes uno nuevo, entonces empieza el ciclo de adaptación. Es como una gran prueba, no sólo para el actor, sino para ti porque es bastante complejo el sistema de redes de comunicación que se va gestando. Mis actores tienen la cualidad de estar atentos a los cambios de horizonte que realizo de repente en un momento dado y, además, se arriesgan a probar. Yo observo dos cosas en los actores: la primera, que tenga la disposición de dejarse llevar y que esté en sintonía con la estética; por eso, considero muy importante que ellos vean antes de entrar al grupo nuestros espectáculos, en vista de las temáticas y de las propuestas estéticas, no sea que empiecen

a trabajar y, luego de un tiempo desarrollando esfuerzo y preparación, considere que estaba en el lugar equivocado. Y segundo, que sean arriesgados y lo asuman como parte de sí, no me gustan los actores pasivos, sino que, sobre lo que trabajamos, expongan su óptica y su construcción de personaje se enriquezca. Considero que es mejor depurar que estar en la diatriba de no arrancar con nada. Un actor debe desafiar al director y a sus compañeros de trabajo en la experimentación creativa, desde la expresión corporal, la voz o la actuación. Los actores deben estar inventando algo nuevo a cada instante y llevarlo a los ensayos, porque tampoco se puede dejar que inventen en plena función; me apego a la idea que si no se ensaya, no se puede realizar, a menos que una improvisación lo exija, pero en lo concerniente a este punto, las dos características de disposición y riesgo para mí son fundamentales.

Gustavo: *¿Hay algún tipo de formación actoral, de metodología con la que te sientes más afín, como por ejemplo el método de Stanislavski?*

José: Uno debe tratar de no estar muy involucrado con un método específico, y más ahora que estamos en una diversidad de investigadores que tratan de unificar diferentes escuelas y maestros. Es un buen recurso que heredamos de la posmodernidad, por ello, espero la oportunidad para empezar a trabajar con el elenco desde una propuesta biomecánica, como el caso de Meyerhold, pero se va mezclando con otros enfoques para que no nos quedemos en teorías prefabricadas y que muchos consideran que son premisas únicas e irrevocables. ¿Es fácil encontrar una fórmula? Por supuesto que sí, pero de allí a elaborar un discurso es muy complejo, si quieres abrir tu visión de propuesta. Por eso muchos montajes no son más que una repetición de la repetición de muchos investigadores y directores que están casados con una escuela. Creo que eso de estilos y escuelas es una de las cosas que ha hecho el daño más grande a las artes y todos tratan de definir una escuela por cada trabajo, por cada espectáculo. Se pierde la esencia de lo que es la independencia creativa y la posibilidad de elaborar discursos que desafíen a la vieja escuela, que aún se oculta detrás de la cortina de las academias, y, en nuestro continente, estamos bajo la elaboración de un arte escénico que es golpeado por las viejas generaciones. Te lo podría exponer incluso con claros ejemplos en diversas partes de nuestro continente, que es donde hemos estado y donde he llevado no sólo mi trabajo escénico, sino también mi trabajo de

investigación del teatro latinoamericano. Es muy probable que haya esta resistencia, como ocurre en nuestro país, pero es necesario que se abran más las posibilidades. Creo que estamos frente a un cambio que ha sufrido una gran resistencia desde México hasta Argentina. Y todavía quedan restos de aquellos vicios anclados al pasado, que se traduce en la formación teatral de nuestros artistas, es un panorama lamentable, pero encontramos a Sísifo cada instante. Digo a Sísifo porque llevamos el peso de esa gran roca que se repite cada día al terminar de subir la montaña, visualizado desde la suma considerable de más trabajadores en el medio, que se multiplican. Recuerdo cuando tuvimos la oportunidad de conversar en Barranquilla y tú me decías que la mayoría de los grupos de Latinoamérica habían usado en alguna ocasión el *Carmina Burana* para ambientar sus obras; yo te decía que es parte de esa visión de encontrar formulas y clichés que nos hace ver que nos repetimos. Es como esa maldición de Sísifo. No sólo desde este ejemplo, sino de muchos, donde tú llegas a un festival y casi siempre sabes cuáles son los temas de las obras y las propuestas hiperrealistas, carentes de ideas, en las que generaciones anteriores a las nuestras se vanagloriaban, entonces te ves como en una encrucijada. Sólo espero no caer en esta soberbia de escasez de ideas y de repeticiones. Es relativa este tipo de afirmación, pero el que se desarrollen métodos específicos está incluido en la manera de trabajar de cada agrupación y su búsqueda estética, que siempre debe estar marcada por el sentido de región. Si se logra esta reafirmación del arte y al tiempo su renovación, estamos frente a la interminable creación y vamos a ir más al teatro a ver más experimentación que repetición.

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?*

José: Mi formación como actor siempre se realizó desde las salas experimentales y esta experiencia la llevo en la dirección. Anteriormente traté de dirigir para el teatro a la italiana, es más, sumé un total de cuatro espectáculos que fueron desarrollados de esta manera, pero busqué la diferencia en una oportunidad, por eso me desplazé hacia el teatro de sala experimental y obligar al público a entrar en la pieza de una manera diferente. Desde hace más de tres años que logramos recuperar la sala Rafael Daboin; nos hemos propuesto recrear un poco este trabajo de

experimentar las diferencias en la posición del público. Los últimos espectáculos son cada vez más cercanos al público, y a mí me gusta particularmente que el público entre en la sala, atravesase el escenario, se tope con la escenografía, la utilería y hasta con los actores, porque para eso debe ser el teatro, para generar incertidumbre, y luego hacer a cada espectador miembro participe y responsable del montaje. El problema sigue transcurriendo en nuestros festivales que siempre están diseñados de manera uniformes para espectáculos a la italiana, considero que hemos tenido ciertos impases en algunas partes donde hemos llegado por esta sencilla razón, aquí retomo mi punto de vista sobre las repeticiones y las teorías prefabricadas que muchos consideran que son premisas únicas e irrevocables. Reitero lo que decía en la pregunta anterior, es decir, que al arte escénico quieren cortarlo de manera homogénea, como en el caso de escenarios a la italiana, entonces si tienes una propuesta distinta te pueden negar la participación, o te tienes que adaptar a condiciones en las cuales los montajes pierden el sentido, y antes de cometer algo así es mejor declinar. Pero, por supuesto, a la italiana también trato de realizar una versión de mis trabajos, porque lo principal es tratar de contar nuestras historias.

Gustavo: *¿Has trabajado con el método de la creación colectiva, o por lo menos lo que se entiende por eso en América Latina?*

José: Sólo cuando era actor, ahora como director ha estado en los planes, pero no lo he podido concretar porque, como te comenté, antes estoy con una serie de trabajos que me atraen mucho. Eso no es impedimento, en este momento escribo un texto y lo pienso dejar a la mitad y con el elenco trabajaré los posibles desenlaces o los posibles finales. Por eso no creo que me desespere, además con este ejercicio voy a poner en práctica algo que siempre he defendido del teatro, y es que éste es un arte que se realiza en colectivo, cada uno de los participantes es importante y cada aporte seguramente ayudará a este proceso de definición de nuestra investigación. Recuerdo la vez que trabajamos en la creación colectiva, nos basamos en una canción de Claude Nogaró, *La pluma del ángel*, y de allí realizamos todo un trabajo de variaciones hasta consolidar un espectáculo que duraba cerca de dos horas. Recuerdo que este trabajo fue realizado por ocho actores incluyéndome, bajo la dirección de Horacio Rosales. Este tipo de montaje genera un gran compromiso entre el elenco, y es una posibilidad

de organizar la exploración de la creatividad en cada uno de los miembros con quienes trabajas

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?*

José: Siempre se trata de catalogar el movimiento teatral desde cualquier óptica, y los grandes culpables de las categorías hemos sido los mismos teatristas. El teatro pobre latinoamericano según como lo expone Boal es ese teatro de la representación de las mayorías y la inclusión de temáticas regionales para universalizar un pensamiento que es muy particular. Es desde allí donde el teatro popular y el teatro del oprimido tienen su pertinencia, para buscar este instante de diversificación y de experimentación basados en lo individual. Parece una paradoja, pero es indispensable entrar en sintonía con propuestas sobre los lenguajes y estéticas actuales. Es pertinente hablar de este tema, puesto que es un objetivo que debería plantearse desde siempre todo grupo de teatro. Entonces el enfoque que se le da desde Latinoamérica, y hablo más desde el caso Venezuela, es el justificativo perfecto para empobrecer las estéticas, un planteamiento ideológico y artístico que se confunde con mucha frecuencia con el problema de la gestión cultural, y no con lo estético. Caemos en la catástrofe y en la caótica decisión de abandonar todo para generar un espacio de marginación voluntaria. El teatro, si lo enfocáramos desde Grotowski y de Brecht, lo encontraríamos como un sinfín de posibilidades, y no este mendigar detrás de subsidios y subvenciones. Yo me inclino más hacia la posibilidad de un teatro que no esté financiado y que no dependa de planteamientos políticos que dominan los países, que dejan a un grupo de teatristas a la espera de lo que se le pueda otorgar. Allí me radicalizo más y creo que el teatro no tiene por qué depender de lo económico para generar la fuerza de la creación, y considero un error que los grupos operen de esta manera. En mi caso con la Compañía no recibo ayuda de ninguna parte y se mantiene el nivel de trabajo. Y de acuerdo a las categorías que dices en la pregunta, lo considero como un desafío más que cualquier otra cosa.

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 director?

José: El arte como tal es un espacio que nos une y nos permite desarrollar la creatividad, plantear lo que estamos pensando, la visión que tenemos del mundo, además de buscar lenguajes y estilos que desafíen siempre. El teatro no está libre de ello y una palabra no sería suficiente en este juego de las propuestas artísticas—además de injusto—sino que hablaríamos de varias como crear, plantear, desafiar, retar, explorar, y por supuesto: experimentar.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina durante el proceso de montaje?*

José: Para los grupos en los que he estado, he dejado la huella de la disciplina y responsabilidad. El director como artífice y guía de todo el proceso de montaje debe estar claro en esto, y concientizar a los actores en la necesidad de este punto. Procuero inducirlos en su cuidado del cuerpo y de la preparación física, el training diario, la exploración y estudio del texto. Trato que reciban la mayor cantidad de talleres con personas que trabajen con otros matices y luego busco que esta disciplina se mantenga. Para ensayos, temporadas y giras la disciplina se mantiene, y el grupo la acoge para su desarrollo artístico. Hablar de este tema es muy necesario, puesto que estamos trabajando con artistas que prestan su cuerpo para desarrollar una manifestación que es muy exigente, y yo, particularmente, prefiero trabajar con el máximo esfuerzo físico y mental del actor. De igual manera, me ocurre que, regularmente me saturó pero para sobrellevar este peso debo ser estricto. Eso no sólo desde el punto de vista corporal, sino que también es indispensable que cada director tenga su horario y rutina de trabajo y de preparación. Casualmente en Argentina hace unos meses aproveché de ver mucho teatro y una de las cosas que se debe hacer al viajar es esto, ver teatro, comprar libros, ir al cine, entrevistarse con personas del medio. Es algo que es indispensable. En los últimos meses estuve en diferentes países España, Argentina, Colombia y México y es una experiencia estar en el medio conversando con miembros de otros grupos y compañías, que al igual que uno están en el proceso de preparación que nunca termina. De igual manera, dentro del país, me muevo en varios festivales y trato de estar activo con ponencias, publicaciones y conferencias. Es un trabajo arduo pero debes realizarlo

para poder explorar en tu agrupación y esta visión se la hago saber a todos los actores y técnicos que trabajan conmigo.

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.?*

José: Así es, yo creo que todos los directores tenemos nuestras maneras de hacer las cosas y ya estamos hablando, por ejemplo, del caso de los actores con los cuales trabajas, y a los que les depositas la confianza. Inicialmente yo convoco al elenco y trabajo con ellos diferentes aspectos como expresión corporal y voz, exploro mucho pensando en el montaje, vemos videos, escuchamos mucha música y les doy diferentes textos para que se vayan familiarizando. Este trabajo lo hago sin tener que mostrar el texto definitivo, el proceso puede durar entre una semana y un mes, dependiendo del grado de interés que demuestre el elenco. Cuando he logrado consolidar un entrenamiento y he seleccionado a los actores que necesito, les doy el texto que se va a montar y empiezan las lecturas circulares. Ellos aún no saben la manera en que los personajes serán asignados. Esto lo hago con la finalidad de que no se hagan estructuras previas al montaje, se puedan estudiar los personajes de manera independiente y todos logren comprender lo que ocurre en la obra. Al finalizar esta etapa se inicia el trabajo de mesa y las lecturas circulares, al estar en un punto de comprensión y estudio de los personajes, sí anuncio el reparto y de allí se comienza la puesta en escena. Las clases de expresión corporal estarán focalizadas en cada uno de los personajes, y el actor tendrá la oportunidad de ir desarrollando una construcción con la base más amplia. Es entonces cuando se inicia el proceso de creación, que es responsabilidad del actor donde se le da la libertad de realizar todo cuanto pueda. Sugiero que realicen cualquier cantidad de acciones para tener varias propuestas y empezar a limpiar y tallar los personajes, que entren en sintonía con el montaje y la estética que maneja. El proceso de montaje de cada escena se realiza con mayor limpieza y las que yo he desarrollado y he creado de repente pueden tomar un giro diferente; me agrada porque se cumple con la función del teatro que exige eliminar los límites y los bordes para desdibujarse en un trabajo en colectivo.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

José: Siempre están desde el principio porque se busca que cada uno se compenetre con lo que es la concepción definitiva del espectáculo. Pienso que la energía que surge entre todos contribuye al resultado final. Desde hace un par de años estoy trabajando con un vestuarista y trato que él me entienda lo que quiero, leemos repetidas veces el texto y expongo mis ideas. Además, él trata de entrar en correspondencia con la elaboración de escenas y del ambiente que se quiere. Luego de dialogar y de discutir bastante, se llega a un punto en el que estamos de acuerdo. Con los técnicos pasa lo mismo y ellos deben ir a todos los ensayos, considero que de esta manera se preparan para realizar los planos de luces y la resolución de problemas como la distribución de los elementos de escenografía y utilería. Como ya dije, en el grupo todos trabajan en labores de actuación y de técnicos, y cuando se hace a selección del reparto los actores que no entran en el trabajo pasan de inmediato como técnicos.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿lo haces desde la platea o subes y bajas del escenario?*

José: Estoy en el escenario con ellos, trabajo directamente explicando y haciendo correcciones, además, me muevo por todo el teatro para ver todas las ópticas y ángulos. Es un trabajo en el que no me puedo quedar sentado y esperar, sino que trato de dar la mayor confianza al grupo y que sientan la presencia de un director que está atento a sus inquietudes. Esa visión del director panóptico no va conmigo, y trato de estar allí, incluso en medio de la escena, entro a ver los desplazamientos desde el escenario. Es un juego que hago para sentirme parte de esta gestación de creación artística, también los dejo solos por ratos junto con el asistente para que puedan tener algo de espacio. Este método lo uso desde que empecé a dirigir y me ha dado muy buenos frutos, es una manera de dejar correr la tensión que se empieza a acumular y que te atrapa.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

José: Desde hace más de cuatro años tengo una asistente que se encarga de estar al tanto de cualquier modificación que realizo. Marleen Salazar, además de ser una muy buena productora, es la encargada de mediar a veces entre el elenco y yo. Las tareas que se le asignan están basadas en el

repaso de todo lo que se marca y de todo lo relacionando con el desenvolvimiento de los actores, desde su apreciación personal, como las limitantes que puedan surgirles. Es necesario que ella también les dé un poco de confianza, si es que lo requieren, y los actores muchas veces acuden a ella porque consideran que se pueden canalizar algunos detalles desde allí. Tanto para el Grupo Experimental de Teatro UNET, como para la Compañía El Incinerador Teatro, ella se mantiene activa y está reportándose cualquier imprevisto que se va generando. Los asistentes de dirección son indispensables y son quienes te suplantán en caso que tengas que ausentarte, en vista de los constantes viajes que realizo a diversos eventos que me invitan, yo le dejo una lista de tareas que el elenco debe realizar y de esta manera el trabajo se mantiene activo y se logran los objetivos por semanas y meses.

Gustavo: *¿Te involucras mucho en la promoción del espectáculo? ¿Te importa?*

José: Antes estaba encima de todo y la promoción me intrigaba porque estar en todos los aspectos de la puesta en escena es bastante. Ahora dejo eso para la prensa que nos presta bastante atención en nuestra región. Lo que hago es enviar correos masivos a los contactos que tenemos en internet y de allí surgen entrevistas en los diferentes medios, con esto los actores van y promocionan ellos mismos.

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?*

José: Esa pregunta es muy parecida a la anterior del público y su aceptación, porque la crítica actúa de la misma manera. Hace poco conversaba con una amiga que trabaja con la crítica teatral y resaltaba esto que bastante paradójico. Regularmente los críticos no son teatristas sino periodistas que se ven cautivados por el arte. Como en otras manifestaciones, ellos tratan de descifrar parte de lo que allí se plantea, a veces pueden estar apuntando en tu dirección, pero está colmado de la subjetividad del escritor, entonces es bastante complejo seguir la pista de lo que se dice por motivos éticos y conceptuales de tu puesta en escena. Por supuesto que he recibido críticas sobre mi trabajo en diarios locales y nacionales, pero no creo que se deba vivir de la lisonja, y el compromiso es seguir avanzando en ese trabajo que desarrollo. Por ahora no he tenido

la necesidad de estar pendiente de este juicio de valor de la crítica. Ahora, algo que me preocupa sobremanera es el abandono de la academia sobre este tema, es una variación dentro de la manifestación artística que está incompleta, que requiere de mayor trabajo sobre criterios y parámetros para que se vinculen los estudiosos del arte. Es verdad que estamos frente a una encrucijada en cuanto a temáticas y corrientes en nuestras universidades, pero me incluyo dentro del grupo que trata de empujar el estudio académico de esta disciplina, es más, procuro estar al día con el desarrollo teatral de investigaciones que se realizan en Latinoamérica. Por cierto, tengo una serie de artículos y trabajos publicados sobre la dramaturgia y el punto de vista de nuestro teatro, volcado particularmente a nuestro país. Pero lo que sí me intriga es que el número de investigadores es muy poco. Por ejemplo, en las primeras Jornadas Nacionales de Investigadores de Teatro que se realizó en Guanare en el 2006, nos dimos cuenta que hay una carencia en cuanto a teorías y basamentos académicos. El movimiento está como en vilo, pero ya se hizo este primer evento, esperemos que se acentúe y haya más investigadores y publicaciones de rescate y crítica, no sólo de la dramaturgia, sino que también se entre en conciencia que el teatro es puesta en escena, actores, producción y promoción.

Gustavo: *Una pregunta que ya no tiene que ver con tu producción específica sino con el teatro venezolano en general. ¿Crees que en este momento en Venezuela—tanto en la conformación de elencos o en la selección de repertorios—hay discriminación social, sexual, política, religiosa, racial, etc.?*

José: Yo entiendo que esta pregunta se refiere a muchas de las dificultades políticas y económicas por las cuales atraviesa actualmente nuestro país, pero te comento que el problema de la discriminación está radicando específicamente en la distribución geográfica en la que nos encontramos. Es cierto que los problemas de subvenciones y subsidios están a flor de piel entre nuestros teatristas, pero el conflicto está marcado por lo que he percibido en toda Latinoamérica, es la discriminación que existe de la capital hacia el interior del país. Para Venezuela supuestamente el único teatro que funciona es el de Caracas—según se lee en la prensa y en los demás medios de comunicación—es como si en el resto de los estados no existiera movimiento teatral. La discriminación viene desde allí, los festivales y encuentros excluyen a los grupos que provienen de la

provincia, y sólo la participación está restringida para los grupos capitalinos. Sólo te estoy dando el panorama de lo que se percibe en la conformación de eventos, ahora si nos vamos a las diferentes investigaciones que se realizan del teatro en Venezuela, nos damos cuenta que sólo en Caracas es el lugar donde se ha desarrollado el movimiento, algo que es totalmente falso. Hay una gran diferencia entre los presupuestos en la capital, porque son mucho más elevados que para el resto del país, y hay una predilección. Si nos vamos al campo académico que es donde yo me muevo, notamos que las últimas investigaciones sobre dramaturgias y actividades teatrales están incompletas, puesto que sólo se analiza el trabajo capitalino. Desde diversas universidades a nivel de pregrado y postgrado vemos que están transcurriendo categorías y clasificaciones, centradas en una metrópoli que anula al resto. De allí que en los encuentros de directores e investigadores se generan los conflictos por la anulación unilateral de lo realizado durante años en el interior. Hay varias recopilaciones sobre la historia del teatro en Venezuela y sólo se limita a este tema que te vengo comentando. Es fatal, pues estamos enfrentándonos a un olvido de miles de cosas que pasan diariamente, y que en Venezuela resulta fácil deslastrarnos de ello. Es como si tuvieras una visión clara del abandono de la memoria y no hacemos nada por ello. Durante años se ha intentado realizar la unificación de las provincias como, por ejemplo, el sistema nacional de compañías regionales o los teatros nacionales juveniles, que se diseminaron en los veintidós estados que había hace veinte años atrás, pero todo estaba marcado por el poder central del Consejo Nacional de la Cultura y todo quedó en proyectos que no llegaron a prevalecer. Eso sin contar con proyectos que algún día quisieron desarrollar y no alcanzaron a ver la luz. El problema radica también en la sumisión desde acá, por ejemplo yo estoy en el estado Táchira en la frontera con Colombia, y regularmente estamos más en contacto con el vecino país que con el nuestro, porque además, estamos a novecientos kilómetros de Caracas y resulta difícil movilizarse. De allí sacamos la conclusión de que el movimiento esta desmembrado. Acá en nuestra región se tratan de realizar actividades como el encuentro regional de teatro universitario, hay un festival regional de teatro y temporadas mensuales que están mermando poco a poco. No tenemos una tradición teatral de temporadas permanentes, y no sólo ocurre en la ciudad de San Cristóbal, sino en muchas ciudades a las que vamos y donde tenemos

grandes amigos que nos apoyan. También vemos que el occidente y el oriente del país se dividieron, y la información que tenemos de allá es muy escasa. Entonces el problema claro de Venezuela es la división de parcelas y la exclusión de los grupos de manera despiadada desde la capital que, si se mantiene de esta manera, puede generar un gran resquebrajamiento. Es decir que ahora conseguimos desarrollar actividades como el Festival de Teatro Universitario de Occidente en Maracaibo, y una serie de eventos que buscan este corte. Una de las grandes discusiones en las jornadas de investigadores y a la cual yo me uní, es que las “categorías” que se desarrollan del teatro en Venezuela la actividad del interior queda como apéndice. Es decir, que se propone realizar un nuevo estudio de circuitos y microcircuitos de eventos realizados en Caracas que marcarían la historia del teatro en Venezuela, y como anexo se dejan las ciudades y las regiones del interior del país, hecho que es fatal y que la academia procura respaldar. Creo que ahora cuando hablamos de nuevas cartografías dramáticas y teatrales en nuestras investigaciones es una barbaridad hablar de este tema con estas limitaciones.

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

José: Esta es una pregunta un tanto polémica porque no es sólo desde la dirección teatral, sino que en audiovisuales y cine se ve la misma situación. En el teatro es muy curioso porque tiene una raíz histórica, que estaba permitido sólo para los hombres y hace apenas un poco más de cien años que entraron las mujeres de manera formal a la actividad teatral. Podríamos definir que esta imagen se mantiene dentro del imaginario de los artistas, porque en definitiva somos seres humanos. Pero una de las cosas que más cautivan de esta pregunta que realizas, es que actualmente el repunte de mujeres directoras es bastante amplio. Es muy gratificante que haya dramaturgas que montan sus propios espectáculos y yo considero que poco a poco irá aumentando el trabajo de las mujeres, porque lo he visto hasta en las escuelas de teatro, que en la dirección siempre es mayoría el número de estudiantes. Pero conozco cientos de casos de directoras que sencillamente son geniales y me parece que éste es un tabú que debemos ir rompiendo y más en esta región del mundo donde la fuerza del hombre es arrolladora y la mujer queda relegada a un segundo plano. Particularmente me avoco hacia esta idea de incrementar el número de mujeres. Por cierto, hay montajes que se realizan con doble

visión entre un hombre y una mujer que dirigen al unísono, me parece fantástico y te da la concepción de diversos matices. Me gustaría hacer este tipo de experimento, pero en nuestra región tenemos muy pocas directoras y están siempre muy ocupadas en sus trabajos, esperamos que en poco tiempo pueda realizar este trabajo que sea una dirección a dos manos. Es muy interesante esta parte de la entrevista, te lo digo porque siempre estoy seducido por la idea de los personajes femeninos y el trabajo que se pueda imprimir, pero debes tomar en cuenta que no sólo hay mayoría de directores sino que también los dramaturgos, en número, sobrepasan a las dramaturgas. La discriminación está siendo erradicada paulatinamente y considero que es un punto favorable para el desarrollo del arte escénico en general.

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

José: Soñar es un juego de algo que anhelamos, realmente no ansío muchas preguntas porque siempre estoy dispuesto a lo que puedan consultarme. Claro, prefiero las preguntas que son de carácter estrictamente académicas, me fastidia hablar sobre política, conflictos, gestión burocrática y de tantas cosas que siempre te están tratando de involucrar. Pero sí me gustaría mucho poder comentarte que no sería sólo una pregunta sino varias preguntas que incluyan mi formación, amistad y compañerismo hacia una persona en especial. Muy pocas veces te preguntan sobre agradecimientos a personas y tengo un profundo lazo de unión con nuestro querido maestro de dirección y actuación **Ciro Villamizar**. El maestro nos enseñó muchos vericuetos del arte teatral, se esforzó por inculcarnos la búsqueda interminable de un discurso teatral que llevara tu huella. Estaba dispuesto a mantener la vigencia del teatro, aprendimos que no sólo es una manifestación artística, sino una forma de vida ante la cual hay que renunciar a muchas cosas y oportunidades familiares y personales, y que siempre debes mantenerte firme en esta postura. También nos enseñó sobre la disciplina y el trabajo interminable que requiere esta profesión que se transforma en pasión. Aprendimos a ser mucho de lo que construimos actualmente, y hablo en plural, porque efectivamente formó a varios de mi generación y siempre le estaremos agradecidos de por vida. Espero continuar esta forma de vida y de desarrollo artístico.

INDICE

Agradecimientos	I-II
Prefacio, <i>Del oficio y sus artes</i> , por Beatriz J. Rizk	i-iii
Prólogo, por Gustavo Geirola	1

COLOMBIA

ENTREVISTA A SANTIAGO GARCIA	9
<i>7 de abril de 2006</i>	
ENTREVISTA A PATRICIA ARIZA	31
<i>16 de enero de 2007</i>	
ENTREVISTA A NIBALDO CASTRO CHARRIS	47
<i>17 de enero de 2007</i>	
ENTREVISTA A VICTORIA VALENCIA	73
<i>25 de enero de 2007</i>	
ENTREVISTA A CRISTÓBAL PELÁEZ	89
<i>el 26 de enero de 2007</i>	
ENTREVISTA A JACQUELINE VIDAL	117
<i>27 de enero de 2007</i>	
ENTREVISTA A LUCY BOLAÑOS	129
<i>27 de enero de 2007</i>	
ENTREVISTA A HEIDI ABDERHALDEN	143
<i>29 de enero de 2007</i>	
ENTREVISTA A FANNY MICKEY	155
<i>29 de enero de 2007</i>	
ENTREVISTA A FABIO RUBIANO	167
<i>29 de enero de 2007</i>	

ENTREVISTA A JORGE ALÍ TRIANA 185

30 de enero de 2007

ENTREVISTA A MÓNICA CAMACHO 205

30 de enero de 2007

VENEZUELA

ENTREVISTA A JAVIER VIDAL I PRADAS 225

21 de enero de 2007

ENTREVISTA A HUMBERTO ORSINI 249

23 de enero de 2007

**ENTREVISTA A CONSUELO TRUM
Y LENNI MARQUEZ** 275

22 de enero de 2007

ENTREVISTA A JOSE CASTILLO 305

28 de febrero de 2008

Argus-a

Artes y Humanidades / Arts and Humanities

Los Ángeles-Buenos Aires

2015

