

dramaturgia i direcció

DANIEL VERONESE
PROYECTO CHÉJOV



ESPIA A UNA MUJER QUE SE MATA MUJERES SOÑARON CABALLOS

UNA CONVERSA AMB DANIEL VERONESE

carlota subirós

¿Cómo llegaste al teatro?

Yo tenía necesidad de hacer algo, de romper con una herencia atávica de abuelos y padres carpinteros. Mi abuelo (que vino de Italia) era ebanista, y mi papá fue obrero ferroviario y carpintero, o sea que en casa todos estábamos muy relacionados con el trabajo manual. En verano, cuando yo tenía unos 12 o 13 años, iba a ayudar a mi papá, y a los 15 años ya pasé los estudios a la noche y durante el día trabajaba en la carpintería. Era un trabajo que me agradaba, pero no quería que fuese mi vida, no me gustaba trabajar los lunes y el domingo pensar, “uy, mañana tengo que levantarme temprano y trabajar”. También era un trabajo bastante solitario: había veces que trabajaba 12 horas diarias de lunes a viernes y no veía a nadie, era muy frustrante. Entonces me dije: “Yo quiero hacer otra cosa, quiero hacer algo que me comunique directamente con la gente, y

además quiero trabajar en algo en que el domingo no me queje por trabajar al día siguiente.” ¡Y eso que en teatro he terminado trabajando incluso los domingos! Teníamos una nave mediana en Gran Buenos Aires, un lugar muy feo, en el interior, y yo decía, “yo quiero vivir aquí y tener un teatro.” Era como un anticipo, porque en aquella época yo ni iba al teatro ni me interesaba, pero soñaba con vivir allí y poner una grada para hacer teatro. Creo que esos sueños son como anticipos de una vida futura. En cualquier caso, de lo que estaba seguro era de que no quería la vida de carpintero y era un empedernido buscador de algo que me permitiera expresarme de otra manera que no fuera sólo con mis manos. Me gusta el trabajo manual, pero no para vivir de ello.

¿De ahí hubo una conexión directa con tu dedicación al teatro de objetos?

Cuando mi abuelo falleció y mi papá se jubiló, quedé solo en la carpintería y empecé a hacer las cosas mal, como para hundirla. Al final la cerré y para mí fue como una liberación. Sin embargo, antes de fundirla, empecé a hacer unas marionetas de madera que continué haciendo afuera. Entré en contacto con gente que hacía teatro de marionetas, el mejor de Argentina, concretamente con Ariel Ufano, que fue mi maestro y que dirigía el elenco de titiriteros del Teatro San Martín, que es un teatro municipal. Es un elenco que aún sigue, tiene 25 años, el único de pago de toda Latinoamérica, parecido a los viejos elencos de títeres de la Unión Soviética o de los países del Este. Dentro de ese grupo, Emilio García Wehbi, Ana Alvarado, Román Lamás y yo decidimos crear El Periférico de Objetos, y allí empezó una veta teatral más interesante para mí, porque empezamos a hacer teatro de objetos para adultos. En el mismo teatro San Martín se hacía algo, pero sólo representaba el 10% de la producción, la mayoría era teatro para niños. Estaba bien como modo de vida, yo viví once años ahí, desde 1989 hasta el 2000, más o menos. El Periférico está todavía vivo pero yo ya no quiero participar porque ya no tengo mucha conexión con los objetos. Ahora van a producir un nuevo espectáculo y será el primero en el que no voy a tomar parte.

Aparte de utilizar objetos, ¿trabajábais también con texto y con actores?

El primer trabajo fue sólo con objetos, pero luego fuimos buscándole complejidad, sobre todo en la relación del manipulador con el objeto, estudiando

técnicas de disociación del actor titiritero con su marioneta. Hicimos 12 o 13 espectáculos, ¡ya perdí la cuenta!, y lo bueno del Periférico es que cada año hacíamos un espectáculo y siempre tratábamos de no repetir lo que habíamos hecho en el anterior. Eso para mí fue muy importante, como aprendizaje y como visión ideológica del arte: hay formas puras a las que uno tiene que acceder, pero si las vuelves a repetir ya se habrá perdido la pureza, y tampoco te puedes quedar repitiendo algo porque funciona. No teníamos ningún interés en ganar dinero, viajar o hacer venir a la crítica, pasábamos de todo. Al principio a nuestros espectáculos venía muy poca gente, a veces menos de 10 personas, y nosotros felices.

Parece que en Argentina habéis dado muy por supuesto esta especie de consideración no profesional, que no te ganarás la vida con el teatro...

Claro, es bastante difícil ganarte la vida haciendo teatro si no estás en el teatro comercial o si no te contratan para dirigir en un teatro oficial. Aún hoy en día, nosotros, con público y éxito, ganamos muy poco dinero, ya que trabajamos en salas muy pequeñas y las entradas no son muy caras. Pero en ese momento yo trabajaba en el San Martín, era nuestro trabajo, y afuera en El Periférico estaba la investigación. Empezamos a crear espectáculos a los que venía sobre todo gente de teatro. Tuvimos mucho prestigio artístico, aunque no público, hasta que llegamos al quinto espectáculo del grupo, *Máquina Hamlet*, que nos catapultó e incluso nos abrió las puertas de Europa. En él trabajamos con un drama-

turgista alemán, Dieter Welke, que fue maravilloso, ya que nos encajó en un formato de producción que estaba latente pero que no habíamos sabido encontrar por nuestra cuenta. No nos dijo cómo hacerlo, pero nos señaló hacia dónde ir, y eso lo necesitábamos. Trabajamos el texto con él y aprendimos varias cosas. A la hora de dirigir, yo por lo menos aprendí a ser más radical que el texto. El texto es importante, pero uno no tiene que limitarse a exponerlo o interpretarlo, sino que tiene que ser más radical que el autor. Otra cosa interesante es que, como el teatro de objetos es eminentemente visual, nuestra lógica era más visual que verbal, por lo que siempre había un despliegue de luces y música importante. Cuando hicimos *Máquina Hamlet*, trabajamos muy radicalmente en el texto, estábamos muy contentos con el resultado, y cuando vino nuestro iluminador, probamos sus propuestas y nos dimos cuenta de que lo que habíamos creado no aceptaba una dramaturgia de luces: me acuerdo que estuvimos 24 horas dentro del teatro, entramos una noche para trabajar hasta la madrugada pero nos quedamos hasta la noche siguiente porque nos angustiábamos mucho. Es como si hubiéramos creado algo tan hermoso que el hecho de que la iluminación tratara de embellecerlo aún más iba en contra del proceso. Finalmente, concluimos que teníamos que volver a una síntesis, y al día siguiente reducimos y quedó una puesta de luces muy reducida pero acorde a lo que habíamos hecho. Fue importante porque hay algo de eso que también aparece en mi teatro de ahora: me baso en una dramaturgia actoral; o sea, yo creo

que el actor es mi comunicación con el público, todo lo que yo quiero decir está en él. Luego si necesito algo más lo pondré, pero si no, saco todo lo que puedo, y para mí entonces la comunicación se hace mucho más fluida y directa.

En ese sentido, has ido haciendo un camino hacia la austeridad a partir de un primer lenguaje escénico muy complejo.

En *Máquina Hamlet*, como era un espectáculo visual, a veces era difícil ser tan austero, pero lo pude concretar con los actores, trabajando con un tipo de emoción distinta. Obviamente, el actor no es ni mejor ni peor que un objeto: en el escenario el objeto sirve para algo y el actor para otro tipo de cosa. Cada uno tiene su valor, pero en el valor que encuentro en el actor, la síntesis se produce con mucha más fuerza que en el objeto.

Y desde ahí, ¿cuál fue el camino hacia la escritura?

En esa época empecé a escribir cosas para actores del Periférico y cosas para otros actores –‘actores comunes’, les llamaba yo. Me gustaba mucho el rol de escritor, ser un escritor y dar el material a los directores. Eso me producía fascinación. No recuerdo el momento que dejé de fascinarme, pero fue sobre todo por la visión de mis espectáculos: cuando iba a ver obras mías dirigidas por otros directores, nunca sentía que la obra era mía, me sentía totalmente ajeno a ella, nunca sentí que la obra estaba terminada. Además, me respetaban muchísimo los textos, era la época que en Argentina aparecían los nuevos dramaturgos y éramos una especie de dioses, nadie se atre-

vía a tocar nada, y yo miraba y pensaba, “pero acá sobran palabras”, y me daba cuenta, al ir a algunos ensayos, de que mi texto aún no estaba acabado.

¿Y por eso ahora sientes como algo natural el hecho de dirigir tus propios textos?

Totalmente, dirigirlos y modificarlos...

Por tanto la obra es la puesta en escena, no el texto.

Totalmente, para mí es eso.

Pero tú tienes mucha obra publicada como autor dramático, ¿cuál es tu relación con ese material?

¡Reniego de él! (Risas.) No, tengo unas 30 obras publicadas, de las que he dirigido muy pocas, la mayoría fueron dirigidas por otros. En un momento dado paré y me dije, “no paso más textos”, y empecé a dirigir yo. Allí bajó mi producción, porque antes yo escribía 4 o 5 obras por año. Ahora escribo una y dirijo otros textos, y cuando lo necesito empiezo a escribir (sin hablar de las versiones, estoy hablando de obras originales). Antes siempre tenía 2 o 3 obras en un carpeta que se iba armando, ahora no tengo ninguna. A mí me costó mucho llegar al teatro, antes de empezar con las marionetas pasé por múltiples cursos y talleres. Eran cursos de cualquier cosa: de decoración, de los más variados oficios, incluso de interpretación, por ejemplo de instrumentos, pasé por todos los instrumentos sin tomar nunca de una clase. Era una compulsión, yo sentía que me estaba golpeando la cabeza contra la pared hasta que encontré el teatro, los títeres, y me sentí cómodo.

Pero no tuviste una formación teatral específica o universitaria...

No. Hice talleres literarios pero al mismo tiempo sentía que no era narrativa lo que quería escribir. No sabía lo que era hasta que fui con unos textos a Mauricio Kartun, que es un gran maestro, y me dijo, “yo creo que esto es teatro, acá tenés una obra”. Fui corriendo a mi casa y escribí mi primera obra en 4 días. Él dijo más tarde que a mí no me formó, me ‘desmoldó’...

Kartun ha tenido un papel fundamental en la renovación de la dramaturgia argentina, como maestro de escritores y directores, ¿verdad?

Sí, ha sido maestro de casi todos y es una persona muy creativa, acepta textos que no son como los que él escribe, cosa muy difícil en un maestro. Pero él no, él sabe ver el valor de textos diferentes a los suyos. Es una persona que tiene una conexión con la creatividad muy importante... En fin, que fui despertándome de cierta modorra, de buscar y no encontrar, y cuando encontré, no paré más. En mi familia nadie se dedicaba al arte, era una familia italiana, es más, dedicarse al arte era considerado como una especie de falta, de algo que sobraba, que no era necesario. Yo me crié con esa concepción. Hoy están todos encantados, pero salir de ese entorno no fue fácil.

¿A quién más reconoces como maestro? Porque tus primeros textos parecen muy sofisticados para ser escritos así, impulsivamente. Hay una gran complejidad estructural en ellos, mucho juego formal con la manera de contar una historia...

En los primeros trabajos, sí. Son etapas. Obviamente, como todos, empecé leyendo a Beckett, me sentí fascinado por Pinter. Entre los argentinos, Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro... Pero fueron maestros sin saberlo, yo no leí esos textos y luego empecé a escribir. De todos modos, para mí, lo más genuino es lo que estoy haciendo ahora. Todo lo demás es como un pasaje de escalones para llegar a lo que soy: para mí el teatro es la comunicación directa con el público a partir del espectáculo. Me faltaría un escalón, que es la actuación, pero no es un tipo de exposición que personalmente me fascine...

De ti mismo, quieres decir, que tú hayas pasado por la actuación...

Pasé muy poco como actor, al principio, pero enseguida lo abandoné. Sin embargo ahora siento que, para mí, el final de todo esto sería estar como actor en mis obras. Porque en el trabajo con objetos, de alguna forma uno se está expresando a través de un cuerpo que no es el suyo, algo que está oculto detrás de algo. Luego la escritura también es ponerle letras a otro; lo que he pasado a los actores, al comprometerme con sus emociones y sus dificultades y hacerme cargo de la última palabra frente al público, para mí es como un correlato expresivo natural. Yo no lo pasaría bien en escena, y en cambio veo que los actores disfrutan... Pero sí siento que en el rol que estoy ahora, yo puedo expresarme y comprometerme de una manera menos formal de cómo era antes, con esas escrituras. La forma por la forma misma era un modo de ocultarme, de expresarme pero no expresarme completamente; es

una etapa de la que no reniego pero que sí siento superada, me siento muy lejano de todo ello, como si fuera otra persona.

¿Y qué papel tiene *Mujeres soñaron caballos en ese camino*?

En 1997 empecé a dirigir obras mías, al mismo tiempo que El Periférico me ocupaba casi todo el tiempo. Unas obras iban pisando a otras, viajábamos mucho por Europa, nos producían de afuera, pero la aproximación a los actores ya me empezaba a interesar. Me parece recordar que empecé a escribir *Mujeres* en el 98, pero no recuerdo por qué. Me acuerdo de una necesidad de hablar sobre la violencia. En el año 96 yo había tenido a mi hija y de alguna manera mi hija me cambió. Había un director que dirigió mi primera obra, *Crónica de la caída de los hombres de ella*; la verdad es que lo hizo muy mal, pero eligió mi obra y la montó en un teatro muy importante de Buenos Aires. Es la obra que había llevado a Kartun y para mí es muy emblemática. Además, tiene un juego que tampoco pude repetir, ya que me parece que después me empecé a esconder dentro de una dramaturgia (digo esto porque lo siento, porque hoy lo veo así...). Este director, Omar Grasso, me decía que tenía que escribir obras con finales felices, y yo le decía que al contrario, que tenía a mi hija y que, cuando me acercaba a la cuna y la miraba, ella me llenaba de energía para seguir contando, que no necesitaba finales felices, sino que tenía que ser más profundo en lo que yo creía. Mi hija me decía que había una parte del mundo que estaba bien y otra que estaba mal, por lo que tampoco iba

a creer que todo estaba bien. También me permitió conectar con los sentimientos de otra manera, sentí unas sensaciones animales que no había sentido nunca, me volví más animal. En la relación entre un padre y un hijo hay algo animal que no se puede explicar de ninguna otra forma, y ahí empecé a tener la necesidad de indagar en el hombre y en las emociones (que ya estaban indagadas en El Periférico, aunque allí tenían una cuota de formalidad que las distanciaba). Empecé a hacerme preguntas sobre el sufrimiento, sobre la falta (tener te permite acceder al no tener: "yo tengo pero, ¿y si no lo tuviera?"), y me remitió al pasado dictatorial de Argentina: la gente a la que le han sacado su hijo, ¿qué hace con esa falta? ¿Qué haría, yo? A mí me hacen eso y creo que salgo a matar a gente con uniforme, que me llevaría al mundo por delante. Pero pensé: 'La gente en general no lo hace. Las que han accedido a esa lucha son las Madres de la Plaza de Mayo, pero a nivel de venganza individual eso no se ha producido.' Y en torno a esa violencia y a lo que uno puede hacer a nivel individual empecé a escribir el texto. No recuerdo bien la situación ni guardé una primera versión del texto, pero sí sentí que la tenía que dirigir yo, y llamé a un grupo muy importante de actores y lo propuse a un teatro municipal. Pero el director estaba enojado conmigo por unas declaraciones que yo había hecho en la prensa criticando que no hubiera dinero para la cultura (lo que pasa siempre, vaya) y me quitó el proyecto. Entonces busqué a otros actores para hacerlo de manera independiente y ahí

está: actores de distintos lugares y diferentes escuelas estuvimos unos 5 meses ensayando hasta que logramos armar un código en común y estrenar.

El espectáculo tiene una intensidad emocional brutal. ¿Cómo llegásteis a eso? ¿Tú sabías que estabas buscando ese tipo de emoción? ¿Tiene que ver con lo que contabas, la experiencia con tu hija?

Era una intuición, pero yo no sabía que iba a llegar a eso, no pensé que la obra iba a ser tan violenta. Es más, cuando la escribí el lugar era muy grande, un depósito abandonado con muchas cosas, pero ya en el tercer ensayo me dije que no, que esto debíamos hacerlo en un lugar más pequeño, para que el público estuviera más cerca. En una semana llevé a los actores a un sitio de 2 metros por 3. Ellos estaban que trataban de enojados porque decían que no podían actuar así, y cuando se acostumbraron les puse una mesa, sillas, el sofá... Después ya les encantaba, me pedían que pusiera más muebles porque así demostrarían que podían trabajar con esa falta de espacio.

¿Cómo crees que les afectó a ellos esa cercanía? ¿Subió su intensidad?

Totalmente, a ellos y al público. Creo que la obra habla de una falta de aire para todo. Es una familia que no pueden accionar, no pueden ni abrir una botella de vino, están continuamente hablando de planes (pareciera que están en una reunión familiar) pero de alguna forma presagian el final, lo que ocurre una hora después. Es un trabajo en el que empecé a entender un código de actuación que quería desarrollar. Siempre

siento que hay cosas que estaban como latentes en mí y que no tenía la forma para producirlas. En mis trabajos anteriores había atisbos de eso, pero en este conseguí ser radical. Si yo leo *Mujeres*, me parece que hay cosas que no se entienden, por momentos tiene diálogos casi televisivos, por lo que creo que la obra es la puesta en escena. Ahí yo sentí que me mostraba totalmente, pasando del texto, que era lo que los otros directores no podían o no se atrevían a hacer (nunca lo supe). Yo les decía que algo se había de cortar y ellos me contestaban que no, que estaba muy bien, aunque realmente eran cosas muy aburridas. Yo creo que en este montaje intenté olvidarme de la palabra y basarme en el suceso: es como si de repente te asomaras a una ventana de una familia disfuncional y escucharas trozos de conversaciones, con nombres que no sabes quiénes son o hablando de cosas que hasta media hora después no sabes a qué se refieren; con el tiempo vas entendiendo y va apareciendo la tragedia. Me interesaba esta forma de contar desde un lugar no literario, no dramático, sino escénico, y ver hasta dónde uno podía soportar la carga de tensión en ese lugar. Cuando la hicimos con actores españoles en el CDN, algunos espectadores me comentaban que tenían ganas de entrar en escena y calmar a los actores, como pasa en un bar cuando ves que alguien se está discutiendo.

¿Podrías describir un poco este código de actuación que dices haber encontrado? ¿Cómo trabajas con los actores? ¿Cómo llegáis a esa impresión tan potente de gran verdad y gran artificio?

Tiene que ver con cuánto uno se separa de la idea de la obra. Yo siento que mi falta de prejuicio tiene que ver con no tener una idea concreta de lo que voy a contar. Es como que desarrollo algo y sé que, con estas acciones, se va a generar algo. Hace unos días, a propósito de *Espía a una mujer que se mata*, me preguntaban sobre las ideas de *Tío Vania*, y yo les contestaba que no sé cuáles son las ideas de *Tío Vania*, las ideas de contenido: sé cuáles son las ideas teatrales de la puesta en escena, pero *a priori* yo no dije “voy a hablar de eso y aquello”. Es como si hubiera un trabajo de inteligencia que evito hacer para no quedar preso de esa inteligencia. Para mí el teatro es suceso, no es inteligencia (y hablo de inteligencia como ideas previas al hecho). Una vez me dijeron, “*no hagas teatro antes de hacerlo*”, y para mí eso es básico: yo hago el teatro en ese momento y lo demás es una forma de pensar la obra. Por ejemplo, todo el mundo tiene una idea preconcebida de lo que es *Tío Vania* o de lo que habla. Incluso los actores vienen diciendo que Vania es así o asá, pero yo trato de alejarlos de todo eso. Obviamente no se puede trabajar con la mente en blanco, porque los actores tienen su pasado, sus emociones, pero sí quiero que no piensen en su personaje antes de transitarlo, que lo descubramos juntos, ahí. Al principio te miran raro pero luego es una libertad que todo el mundo quiere.

Por lo tanto, trabajas en gran medida con el compromiso total del actor en el momento del ensayo.

Obviamente necesito que el actor crea en eso. Me he encontrado con actores que traían sus textos ensayados de casa, y en

los ensayos yo veía que todos estaban vivos y él estaba tratando de meter un pescado muerto ahí en medio. Es más, en los ensayos yo me meto en la escena, y los voy pidiendo que vayan cambiando cosas susurrándoles al oído mientras ellos van actuando. Éste actor, en cambio, se paraba y me decía que así no podía trabajar. ¿Por qué? Pues porque no estaba abierto, estaba cerrado en su cabeza. Lo que yo siempre pido a los actores es que trabajen para el otro: el texto no es para ellos ni para el público, es para el otro, y ese actor no lo estaba haciendo. El público, al fin y al cabo, se siente atrapado por eso que sucede, que debe suceder. Si no hay suceso yo me voy de la obra, y por eso modifico las obras hasta que veo que el suceso se produce. En *Mujeres* lo he hecho así. La obra está publicada por una editorial argentina y verás que es muy diferente al espectáculo que se va a ver aquí en Barcelona. Se la dí porque me la pedían para publicarla, pero cuando la puse en escena me di cuenta de que no iba a ningún lado y empecé a cambiarla para que sucediera.

Como el suceso está tan vivo, a menudo parece que hay un elemento importante de improvisación. Es evidente que no lo hay en el montaje pero, ¿y en los ensayos?

No, improvisación no. Hay libertad para generar cosas pero yo no trabajo con improvisaciones, trabajo con el aquí y ahora de la escena. No me interesan estados anteriores de los personajes (porque tú puedes estar en un estado determinado pero luego vienes acá y se modifica): me interesa lo que pasa aquí con el otro, cómo te modifica el otro. Para mí el teatro tiene mucho de natural, y a veces se trata

de buscar en la naturaleza cómo se desarrolla una acción en determinadas situaciones. Por ejemplo, cómo hace uno cuando hace el amor. Para mí es muy claro: uno no practica solo, porque entonces es una masturbación. Cuando tengas a la otra persona enfrente te va a transformar, no puedes pensar mucho (“*primero la voy a agarrar, y luego le pondré la mano aquí*”, etc.), sino que tienes que estar ahí, conectado con el otro, vivo. Algo de eso hay en la actuación. La diferencia es que tienes un guión (aunque al fin y al cabo el acto sexual también tiene un guión para llegar a un fin). Se trata, simplemente, de no resolver intelectualmente algo que en realidad está relacionado con la pasión, y para mí el teatro es pasión. También las ideas son pasión: detrás de una idea hay siempre un verbo que hace mover al actor, y se trata de buscar ese verbo que transita la escena, no la idea. Es Stanislavsky, al fin y la cabo...

¿Stanislavsky es importante para ti?

No, no acepto que nadie me diga cómo tienen que actuar los actores. Yo sólo veo y me digo: “esto sirve”. Una actriz me decía el otro día: “*es la primera vez que puedo trabajar sin buscar una lógica interna más allá de lo que está pasando aquí. Esto está sucediendo, lo hago.*” Creo el teatro es eso, el hilvanado lógico de acciones, y la acción te va a llevar a la emoción. Quizá esa emoción aparezca en el actor o quizá no, pero lo que me importa es que pase algo para que la gente sienta (y no al revés, no tienes que sentir para que pase algo). A veces el actor dice, “*yo no lo siento todavía*”. Bueno, ¿y a mí qué me importa que no lo sientas? No se trata de hacer cualquier cosa, pero hay un

diagrama de acciones a seguir y se supone que esa acción te va llevar a la emoción, y no al revés; no tienes que estar emocionado para accionar.

Eso es Stanislavsky bastante puro, en realidad...

Sólo hazlo, *just do it...* Y que conste que lo yo que digo no es un desprecio hacia las ideas, porque en realidad este teatro es un camino para generar ideas en el espectador. No creo en un teatro vacío, sin sentido, ni en la no-actuación. A veces se habla de ese tipo de actuación y yo digo, “¿cómo, de la no-actuación?”. No existe el teatro sin actuación, la no-actuación es una actuación, a la que te subes en un escenario ya se produce el hecho de actuar. Son medios para llegar a conmover al público de alguna manera. A mí me interesa que el público se conmueva y salga modificado. Y como el público ya conoce esta obra, se trata de ver cómo lo hago para entrarle por otro lado.

Desde aquí nos parece reconocer una cierta manera de hacer argentina. ¿Tú te reconoces, en alguna medida, en un modo de hacer compartido?

Yo creo que todos somos muy diferentes, y nuestras producciones también lo son. Debe haber algo que nos une y que se ve, como en una familia, cuando dices, “uy, cómo se parecen”, y en cambio ellos dicen, “no, de ningún modo”. Obviamente nacimos en el mismo lugar y crecimos con las mismas oportunidades y dificultades y eso genera algo. Además, todos vivimos un momento histórico en Argentina en el que se produce un determinado tipo de reacciones desde el teatro. Ahora bien, a un nivel minucioso, yo

no veo tanta empatía. Cuando estuvimos en Barcelona con *Espía a una mujer que se mata*, nos vino a ver una de las actrices de T de Teatre, que recientemente han trabajado con Javier Daulte, y me decía que Daulte les había pedido cosas que aquí no les piden. Yo creo que por ahí está la cosa: nosotros, como directores, pedimos cosas distintas a las que piden los directores aquí. He trabajado con actores que se sienten muy distanciados del director, como si éste debiera bajar la idea mágica que fuera a resolver la obra y los actores fueran simples instrumentos, y yo creo que el teatro es del actor. Para mí el actor es por excelencia el objeto de comunicación con el público. Por tanto, necesito que ése objeto de comunicación esté brillante, comprometido, con su máxima potencia y convencido de lo que está haciendo. No puedo exigirle que haga algo en lo que no cree. Si él me dice, “no, yo creo que no”, tengo que ir por otro lado, porque si intento convencer y forzar a ese actor, a medida que pase el tiempo va a ir transformándose hacia su idea. Necesito que el actor esté cómodo y sienta que es el dueño de eso. Obviamente, la obra siempre crece hacia un lado, como las plantas, pero si están bien plantadas, van a crecer en la dirección correcta. También siento que la obra va generando cosas nuevas, que el actor va creciendo y va encontrando cosas que antes no tenía, pero de lo que se trata es de que no empiece a crecer torcido.

Has hablado de Javier Daulte. Él insiste mucho en la idea de juego, de lo lúdico, del placer de estar jugando y tener unas reglas de juego. ¿Ésa es una idea importante para ti?

No, yo hablo más bien de fiesta. Cuando yo armo un elenco, para mí es una fiesta, y ¿a quién invito a mi fiesta? Pues a gente con la que sé que voy a pasarlo bien y que dentro de ciertos códigos vamos a poder jugar. Ahora, cómo va a ser esa fiesta tampoco lo sé: vamos a hacer algo, pero qué vamos a hacer no lo sé. Hay algo del aquí y ahora que se va a producir que lo quiero investigar con ellos, necesito gente dispuesta a participar en esa fiesta.

Yo diría que por ahí va un poco eso que percibimos como ‘argentino’. Y creo que en parte tiene que ver con la situación económica y política que habéis vivido, aparte de una tradición cultural fortísima que está detrás, muy rica e impregnada. Pero hay esa energía celebrativa de reunirse en lugares pequeños, aunque sea sin dinero. Se está un poco fuera de la maquinaria de producir un producto cultural bien terminado, bien domesticado... ¿Tú ves esa conexión?

Sí, sí, sí... Yo cuando digo que quiero dinero es para pagar los sueldos a los actores. Ahora cuando vuelva voy a dirigir una producción comercial y no habrá problemas, ya que ensayaremos de tal hora a tal hora unos días determinados, pero cuando ensayo mis producciones y pregunto a los actores sus horarios, abrimos las agendas y están llenas. Es una manera terrible de trabajar, agotadora, porque no tienes a los actores todos los días, y un día a uno le sale un trabajo y tienes que levantar el ensayo porque no puede venir. *Un hombre que se ahoga* la ensayamos 6 meses y éramos catorce (doce actores mas el asistente y yo), y cuando abrimos las agendas, no había ni una sola hora en que nos pudiéramos encontrar todos,

como mucho podían ocho a la vez. Y lo empezamos a ensayar así –tal día vengan estos ocho, el otro día estos seis, siempre cuando podía venir más gente, y ensayábamos de acuerdo a los que venían. Como son escenas tan pequeñas, no sabía qué iba a ensayar, decía, “a ver qué escena podemos hacer hoy”. O sea, ensayamos la obra como si fuera cine, era una locura. Yo quería levantar el proyecto pero, por otro lado, la energía era tan buena que no hubo ni un ensayo del que me fuera decepcionado, porque si llego a tener dos o tres malos ensayos lo dejo. Y cuando encontrábamos una escena y la podíamos adosar con otra, era maravilloso. *Las tres hermanas* es una obra muy difícil, incluso de leer, porque se repite mucho, no tiene un suceso como tiene *Tío Vania*, que es un melodrama maravilloso. A veces estaba ensayando algo y no sabía qué es lo que iba antes, pero pasaba igual. Es decir, que a veces hay una necesidad de fijar conceptos, de tener férreamente expresado algo para ensayar, cuando lo que sucede con cierta incertidumbre es lo interesante. A mí esta incertidumbre me hace sentir bien, hay una inconsciencia de lo que estás haciendo que no impide que generes algo teatralmente interesante. A veces hay como la necesidad de aprender una realidad que no es cierta, aprender una mentira, y luego aparece lo domesticado, lo apretado, lo muerto, ya que en definitiva no has dejado que eso tenga vida propia, vida que está en la naturaleza, en lo natural de las relaciones y en la forma en que uno se comportaría en cada situación con un actor, sumado al hecho de que con un actor distinto te comportarías de manera distinta. En *Espía a una mujer que se mata*, cuando cambié Elena

y Astrov, pasó otra cosa, pero yo lo sabía y por eso puse una Elena totalmente distinta a la otra, y a mí hay algo de eso que me fascina. A veces incluso modifico cosas a los actores antes de entrar en escena. Por ejemplo, cuando estrenamos la función, Astrov no participaba en la pelea entre el profesor y Vania, se iba antes. Astrov lo interpretaba el actor que venía con todo preparado de su casa, y un día yo le dije que probara de quedarse, pero él me contestó que ya llevaba mucho tiempo en escena y que tenía que salir. Claro, yo no voy a forzar al actor. Pero tuvimos que sustituir a ese actor y, entonces, cuando fuimos a Corea, le dije a Marcelo Subiotto, que había sustituido al actor original, "oye, ¿tú no te quedarías en la pelea?", y lo probamos directamente en la función. Marcelo aceptó y ahora está encantado de estar ahí. Por tanto, eso es ficción, pero también hay algo de realidad que al actor argentino le gusta. Yo les cambio muchas cosas pequeñas que les modifican y ellos lo prueban con el público.

En ese sentido es como si buscaras un hiperrealismo...

Sí, una energía de suceso real que sabemos que no es real pero que hace que al menos la mentira resulte verdadera.

Ahora te encuentras metido de lleno en Ibsen. ¿Cómo te encuentras con estos autores, con éstos textos que tienen ya cien años, enraizados en culturas muy fuertes y muy lejanas, pero que al mismo tiempo te haces tan tuyos, tanto o más que si fueran textos de hoy?

Depende del autor. En Ibsen yo busqué encontrar ecos de Chéjov y no los encontré, es otra cosa. Es más, me está costando mucho. *Hedda Gabler* se me volvió más cercana porque es una obra más compleja. A veces no entendía el funcionamiento de Hedda, por qué funcionaba de una manera determinada, pero al final pude meter mano allí y logré encontrar una lógica escénica que me satisfizo a mí y a los actores (aunque aún hay que seguir trabajando en la actuación, está apenas marcado). En *Casa de muñecas*, en cambio, el problema es un poco más grave. Yo la leía y pensaba: "Es perfecta". Ahora bien, cuando empiezo a intentar meterme en ella, pienso: "Es perfecta porque Ibsen es un autor maravilloso, pero veo al autor continuamente". Es decir, siento que el autor está diciendo cosas, y eso es lo que a mí me causa problemas: cuando el autor, el actor, el director, el iluminador o el escenógrafo quieren decir cosas, ya que esto no permite que la cosa compleja que es el fenómeno teatral trascienda al público. Mi trabajo no soporta que alguien sobresalga por encima del conjunto. Por tanto, ahora estoy tratando de modificar *Casa de muñecas*, que es una obra muy concreta sobre una idea muy concreta y que en su momento fue maravillosa, pero que hoy no tiene la fuerza para que sea contemporánea, para que nos resulte apetecible trabajarla. Con Chéjov, en cambio, tienes a un autor que te dice cosas y no te das cuentas de que te las ha dicho. Es anterior a Ibsen y, sin embargo, es más adelantado. Ibsen escribe para su época; Chéjov escribe para la eternidad. ■

Barcelona, 24 d'octubre de 2008.