



Sobre Arte y Oficio del director teatral en América Latina. Entrevista a Gustavo Geirola

Agustina V. Palermo

(UNA-Coordinadora del área de investigación y formación del Corredor Latinoamericano de Teatro)

Gustavo Geirola es un investigador, director y docente teatral argentino que trabaja en EEUU. En su libro más reciente, *Ensayo teatral, Actuación y Puesta en escena. Notas introductorias Sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski*, Buenos Aires/Los Angeles, Argus-a Artes y Humanidades, 2013, realiza una lectura de Stanislavski desde el psicoanálisis freudo-lacaniano. Asimismo, acaba de publicar el sexto y último tomo de entrevistas a los más destacados directores teatrales del continente, *Arte y oficio del director teatral en América Latina*¹, en el que retrata el mapa teatral desde Chile y Argentina hasta Canadá. En su visita a Argentina, lo entrevistamos para que nos cuente sus perspectivas y reflexiones sobre el teatro latinoamericano contemporáneo.

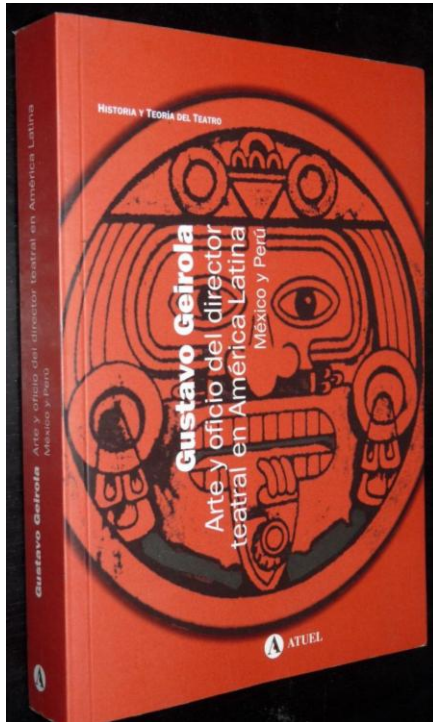
- ¿Cómo surgió y cuáles fueron las premisas que estableció para desarrollar el proyecto sobre los directores?

-En EEUU existen cargos llamados *chairs* que generalmente surgen de donaciones de particulares a las universidades. En *Whittier College* (donde trabajo en Los Ángeles), me fue asignado durante 5 años el *Hazel Cooper Jordan Chair in Arts and Humanities*. Con ese dinero decidí viajar para hacer estas entrevistas a los directores teatrales de Latinoamérica y, con el último tomo sobre el Caribe, terminé de abarcar toda Latinoamérica, incluyendo directores latinoamericanos de larga residencia en EEUU y Canadá. El objetivo fue dar una idea de las tendencias que están presentes en la escena latinoamericana, no solo a nivel estético sino también a nivel de la actuación y de la producción. La selección de los directores se realizó

¹ Puede encontrarse más información sobre el trabajo de Gustavo en <http://www.gustavogeirola.com/> y materiales de investigación en formato digital en la página de la editorial <http://www.argus-a.com.ar/>



por recomendación de colegas en cada país y luego yo seleccionaba algunos. Por cada tendencia elegía un representante; si había diez directores estupendos que seguían el lineamiento de uno en particular, como en México con Héctor Mendoza, entonces entrevistaba al maestro; así lo entrevisté solo a Mendoza. Además, entrevisté a lo que llamo *vacas sagradas* de cada país; por ejemplo, aparte de Mendoza, entrevisté a José Ibáñez, que se especializa en teatro del siglo de oro español, pero que, luego, dirigió todos los musicales de Broadway. Yo quería saber cómo se las arreglaba con eso y él me hizo entender que ambos son teatros pautados, de un formato bastante rígido que, además, apuntan a un público popular y hasta masivo, de modo que no había tanta distancia entre esos dos tipos de teatro como yo imaginaba. Otra idea fue incluir voces que en general no aparecen representadas en las publicaciones más prestigiosas; por eso, yo quería incluir gente de color, directoras, directores de alguna minoría sexual y también directores del *interior* de los países, porque casi siempre el teatro está atomizado en las capitales. También debo contarte sobre algo que me han criticado un poco: me limité a entrevistar a directores que dirigen principalmente teatro de sala para adultos. Necesitaba homogenizar mi corpus. Si abarcaba otros teatros (infantil, calle, performance, etc.) iba a generar demasiado eclecticismo y yo realicé esta investigación pensando en que quedara un corpus de datos y saberes para futuras investigaciones. Alguien realizará entrevistas similares en otros tipos de teatro. Mi idea es que las entrevistas se pueden leer de principio a fin, pero también seleccionando una pregunta y viendo las respuestas dadas por los 155 directores entrevistados; eso ya da para una tesis doctoral. Por ejemplo, la primera pregunta "cómo llegó usted a la dirección teatral" tiene respuestas muy diversas. Hay gente que se fue formando en el oficio, pero que de pronto no tiene posibilidades de hacer un tratamiento teórico, y otros que ya han estudiado en escuelas y universidades de teatro (que es una cosa bastante reciente para América Latina). El último punto a considerar era establecer un contacto y relaciones entre los teatristas, entre los países, pero también entre los directores de distintas regiones del mismo país. Esto lo señalo, porque después de la revolución cubana, los directores de la época del 60 y 70 -como por ejemplo Santiago García, Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Atahualpa del Cioppo y muchos otros- se conocían: en general, coincidían en la



Tomo I

filiación política o en relación a la función que debía tener el teatro. Todos iban a cada rato a Cuba y ahí daban talleres, veían los espectáculos de sus colegas; también estaba el festival de Manizales, que los convocaba con frecuencia. Eso es lo que hoy parece faltar: esa re-unión que se daba en los 60 y 70 se ha roto; por eso creo que el Corredor Latinoamericano de Teatro como mi proyecto de entrevistas, intentan llenar ese vacío. En síntesis, el objetivo del libro es dar a conocer esos saberes y a sus gestores; si alguien ve a otro director que está en la misma tendencia puede establecer un contacto, ver alguno de sus espectáculos cuando sea posible, etc. Creo que esos fueron los criterios más importantes.

- ¿Cuáles son los puntos en común que encuentra en el teatro de Latinoamérica? ¿Ve diferencias entre las sub-regiones?

- Respecto de las diferencias, creo que tiene que ver con los substratos culturales de ciertas regiones; la región andina, la región caribeña y del cono sur (o rioplatense) tienen tradiciones y fusiones culturales diferentes. En general (y odio hablar *en general*, vengo del psicoanálisis donde hablamos *caso por caso*) en las regiones andina y caribeña se nota mayor impronta de culturas indígenas o afro, respectivamente, con un tipo de cuerpo particular, lo que hace que se distingan del teatro del cono sur, que tiene una impronta mucho más europea, vinculada al realismo. Por ejemplo, la obra *La flor de la chikirawa* de Patricio Vallejo Aristizábal, tiene como protagonista a una actriz indígena, con un tipo muy particular de actuación que no ves en Buenos Aires; toda la visión de la obra sobre el imperialismo y las guerras se realiza desde esta perspectiva andina con pequeñas danzas, y sumando ciertas influencias china y japonesa (que quizás vienen desde



Perú). Lo mismo pasa con el teatro cubano, que en muchos casos (no todos) tiene cierto barroquismo singular, o en otros países donde se percibe una mayor influencia del teatro español. Yendo a la otra parte de tu pregunta, hay directores todavía interesados en el público local y hay directores que realizan sus proyectos de puestas partiendo de cierto público global, por razones de gira y de supervivencia, lo que condiciona muchas de sus opciones escénicas. Este es un importante parteaguas. Otro punto parteaguas es que hay directores para los cuales el texto dramático sigue siendo central frente a otros que privilegian el proceso de llegar a ese texto; si pensamos la cuestión del autor en términos lacanianos, podemos decir que siempre hay un sujeto autoral, aunque no identifiquemos a un individuo como autor. Otro parteaguas sería que hay directores, mayoritariamente jóvenes, que controlan puntualmente la promoción de los espectáculos, frente a directores, en general de más edad, que en todo caso lo hacen, pero no lo promueven principalmente. Creo que esto genera cierta contradicción, porque trabajan, pero no se preocupan por dar a conocer el espectáculo. Hay directores -una diferencia más- que se sienten muy cómodos con la convención; no les interesa establecer otro tipo de diseño del espacio distinto al teatro a la italiana (o, para ser más precisos, a la teatralidad del teatro, de la que el teatro a la italiana sería su diseño arquitectónico más acabado; sin embargo, la política de la mirada de la teatralidad del teatro, que surge históricamente a partir del Renacimiento, se reproduce en sala o fuera de sala, hasta en un potrero) frente a otros que sí buscan innovaciones o, al menos, alterar la perversidad intrínseca a la teatralidad el teatro. Estas innovaciones no necesariamente están incorporadas a un proceso de búsquedas estéticas. En este sentido, a veces no se sabe muy bien por qué lo hacen, o no forma parte de un pensamiento profundo sobre el *deseo* (usándolo en sentido psicoanalítico). Otras veces los teatristas dicen en las mesas redondas "nosotros investigamos", pero nunca se sabe qué investigan y, como no escriben todo eso se pierde y, lo que es peor, no logra su propio proceso, su propia continuidad investigativa. Sobre esto consideremos que los directores del 60 antes mencionados, sí escribían y generaban pensamiento. Los directores contemporáneos no tienen tantos referentes conceptuales; por eso digo que ¡hay que escribir! Sería bárbaro que empezaran a escribir, porque al hacerlo, a algunos



se les complicaría el panorama para dar fundamento a lo que hacen. La escritura te obliga a trabajar con el *deseo* y delata las contradicciones, llevándote a callejones sin salida o a descubrimientos inesperados. Otro punto es la relación de los directores con el actor. Podemos ver que no es homogéneo el criterio para trabajar y enfrentar el trabajo actoral; casi todos enfatizan la necesidad de compromiso con el espectáculo y disciplina, en un teatro llamado más de arte que comercial. Cuando realizo la pregunta sobre la disciplina, la respuesta es interesante, porque hay diversas definiciones o perspectivas diferentes de lo que constituye la disciplina en el campo teatral. Algunos directores esperan que el actor maneje una determinada técnica y a otros le da igual la base de formación que el actor ha tenido. A pesar de que hay hoy tanta diversidad de técnicas, muchos todavía acostumbran a elegir sus actores más por afinidad personal, por amistad o porque saben que les rinden para lo que quieren hacer. Otro aspecto que a mí me interesa particularmente señalar y que he venido señalando en trabajos recientes es lo *lacaniano* en el teatro latinoamericano: con o sin lectura de Lacan, aunque muchos directores jóvenes no hayan leído a Lacan, hacen cosas lacanianas o esas cosas que hacen las encontramos teorizadas, conceptualizadas en Lacan. No puedo extenderme aquí sobre esto. Sin embargo, baste decir que hay cierta convergencia en lo que está ocurriendo en el teatro latinoamericano: la enseñanza lacaniana tiene, para decirlo rápido, dos grandes etapas, quizás tres: la primera, el estadio del espejo con *lo imaginario*, pero ahí no haremos hincapié. Luego, la segunda etapa en que enfatiza *lo simbólico*, el lenguaje, la lógica, el significante. En la última etapa, a partir del Seminario 20, todo eso va a cambiar, porque Lacan ya se dedica al objeto *a*, a lo *real* (que no hay que confundir con la realidad), al goce, al *sinthome* y empieza a derruir *lo simbólico*. En esa etapa, la final, Lacan, cuestiona todo lo que enseñó antes, en la que hay un regreso -casi calderoniano- a la idea de que no hay manera de despertar, que -como humanos- no salimos del sueño. En esta etapa final, a partir de su encuentro con la obra de Joyce, asistimos al desbaratamiento de *lo simbólico* y el énfasis en *lo real*. Entonces, el teatro latinoamericano también hace ese trayecto; es como un trayecto que va de la *comida*, el banquete totémico (no estoy seguro que el convivio considere esta perspectiva freudiana) a la *caca*, la basura, el desperdicio. Valga mi homenaje así, a *Totem y tabú* en este año de su



aniversario. Desde el banquete totémico de la creación colectiva de los 70, pasamos a eso que justamente Briski², en una entrevista publicada en *Página 12*, designa como el rol de la caca, en el teatro, pero particularmente en la clase media argentina. Yo me quedé sorprendido, porque justamente se refiere a lo mismo que yo estoy contando, que Freud habla de la comida, pero no habla de la caca, aunque en otros trabajos explore lo anal. Así, Briski en *El barro se subleva*, como Buñuel en la película *El fantasma de la libertad* (donde invierte el rol de la comida y la caca), y hasta yo mismo en mi espectáculo *Iluminaciones* (donde consideramos la caca, pero también el vómito, el pis, la caída del pelo, de las uñas, etc.), atravesamos ese tránsito al desecho: es decir trabajar con *lo real* y con las sustancias gozantes, que no sirven para nada. Creo que esta es la línea que abre Tato (Pavlovsky), desde América Latina para todo el mundo, con su *teatro de la intensidad*. Él dice que parte del *coágulo*, hoy Briski también habla de *coágulo* que es una palabra de Cortázar, buscan no partir de lo que se sabe, sino partir de lo que no sabemos y llevar nuestra experiencia a los bordes de la improvisación, al cuerpo afectado, en los que nos destruimos y aparecen cosas que nos afectan y que sabemos cómo manejar. Dice Briski hoy: "Nuestra clase media tiene una relación muy fallida con la caca" y hay allí una política a explorar. Entonces, en el teatro ocurre más o menos lo mismo: hay creadores todavía atrapados en lo que yo describiría como *confirmar lo real por medio de la imaginación*, o sea arman una metáfora escénica para confirmar su idea de la realidad, de lo que ya saben, pero se les escapa muchas veces lo real. Serían espectáculos pensados, concebidos a partir del *discurso del amo* o el *discurso de la universidad* en Lacan. En todo caso una metáfora reiterativa, porque el público ya conoce ese saber, como ocurrió con el teatro del 60 o con lo que denominamos teatro de tesis, doctrinario, que podemos todavía rastrear en nuestra escena contemporánea. En estos casos, el director se pone como *sabiendo* de lo que se trata y cree darle al público garantías de lo que dice. Lacan, al final de sus seminarios, planteó como la mayor dificultad *imaginar lo real*, para lo cual no hay simbólico que baste, hay un simbólico desarreglado, desparramado, como lo podés sentir en la última puesta de Rafael Spregelburd,

² Nota realizada por el diario *Página 12* al director y actor Norman Briski el día 20 de junio del 2014. Puede leerse en el siguiente link <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-32572-2014-06-20.html>



Spam: el video de esas lenguas antiguas donde hay como una obsesión por inventar palabras para expresar todo tipo relaciones, que finalmente no pueden expresar, por lo real se les escapa. Hay un desbarrancamiento, un desencanto de *lo simbólico*, un simbólico incapacitado de dar cuenta de *lo real*, inadecuado para *lo real*. Lacan destruye al final su idea de sujeto y en *Spam* también lo ves; allí el sujeto queda completamente fuera de lugar, vaciado, desamparado, solo, sin amarras ni garantías. Se ve cómo el esfuerzo por captar *lo real* o significantizarlo, fracasa. Lo que queda es un panorama de horror, de goce puro. Como en el infierno (homérico, virgiliano o dantesco), hacemos gestos vanos por abrazar a nuestros seres amados, incorpóreos (virtuales, para decirlo con la palabra actual), que se nos escurren entre los brazos. Todo se ha fantasmaticado. En uno de sus seminarios, Miller reúne a Lacan con García Lorca: "Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor". Esto da para muchas lecturas y en la entrevista de Briski de hoy se logra apreciar esta idea. En Latinoamérica podemos pensar directores que, a su manera, en están en esta línea como Claudio Valdés Kuri en México, Mariana Percovich en Uruguay, Griffiero en Chile, Vicky Valencia en Colombia, como para nombrar unos pocos. Entonces se explora el delirio, los modos de goce involucrados en cada *sinthome* y la forma en que el teatrasta se las arregla con eso, sin adoctrinar. Ya no solo se confía en que el delirio tiene un componente de verdad, como decía Freud, sino que se interroga teatralmente sobre los modos de goce puestos en juego para que el público se las arregle con eso. Y esto puede hacerse, por ejemplo, cuando se aborda la perspectiva de un personaje clásico, Yocasta o Medea, cuyas motivaciones siguen siendo enigmáticas, nos interrogan todavía desde lo real de nuestro mundo contemporáneo. La cuestión es un poco angustiante y como tal puede provocar fobias, porque el teatro del goce (a diferencia del teatro del placer) es bastante insoportable, no te hace mimos, no te da una bandeja de sentido para que convivialmente te hagas un banquete y te llenes la cabeza, como quien se llena la panza. Yo fui a ver *El barro se subleva* de Briski con una amiga que se durmió; creo como respuesta a la angustia que le provocó la escena. Esto lo vemos mucho en el off, el off off, el under y, también, en lo que vendemos para públicos globales más necesitados de consumir esta nueva forma de exotismo y de novedades. El desafío



es provocar espectáculos con cierta dialéctica entre la demanda (sin llegar a dar la papilla al estilo del teatro comercial) y el deseo, para alcanzar, rozar otra vez, como en el gran teatro del mundo (la comedia del arte, Lope, Shakespeare, Chejov...) lo popular del público masivo; eso que Lacan llamo lo *éxtimo*, lo real en el seno de lo simbólico; porque siento que lo popular es el gran vacío que debemos volver a plantearnos, a problematizar en la escena. Hacer un teatro que torne dialéctico el placer y el goce, que pueda plantear algo de *lo real*, sin adoctrinar y sin posición de saber, pero a la vez que no sea puro goce, porque eso no lo aguanta nadie. El teatro de puro goce también esta auto-encerrándose, achicándose y va terminar, como dice Lacan, solo o en silencio.

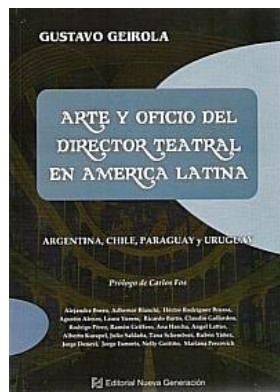
- Interesantísima, la respuesta, todo abre más preguntas, pero volviendo a los libros sobre *Arte y oficio del director teatral en América Latina*, siendo que incluye a Estados Unidos y Canadá en su documentación, ¿podría contarnos su perspectiva y la distinción entre el llamado teatro latino y el teatro latinoamericano?

-Contesto por Estados Unidos: no conozco mucho lo que pasa en Canadá. Hay que discernir dos cosas: yo entrevisté directores en Estados Unidos que hacen teatro allí y son directores latinoamericanos, ninguno nació en Estados Unidos; por avatares de la vida llegaron a Estados Unidos y hacen teatro en español, como Repertorio Español o Pregones en Nueva York, la gente del Teatro Avante en Miami, la gente de la Bilingual Foundation o Sinergia en Los Ángeles, para citar las tres grandes ciudades. Luego está el teatro US-Latino. Ese teatro es en inglés; tiene, a mi entender, mayor influencia de los formatos escénicos anglo, el musical, la comedia, el sitcom, con cierto realismo. El teatro Latino en Estados Unidos cumple -a mi manera de ver- etapas que son similares al teatro de cualquier proceso migratorio, sea el italiano en Argentina o el magrebí en España hoy (nostalgia, desarraigo, identidad, choque generacional, asimilación, la lucha por la representatividad y el canon, etc.); desarrollan lo que yo llamo la *parábola de la inmigración*. Inclusive, hay, por ejemplo, un momento en este proceso dramático en que buscan partir de mitos clásicos, *Electricidad* de Luis Alfaro trabaja sobre Electra en el Este de Los

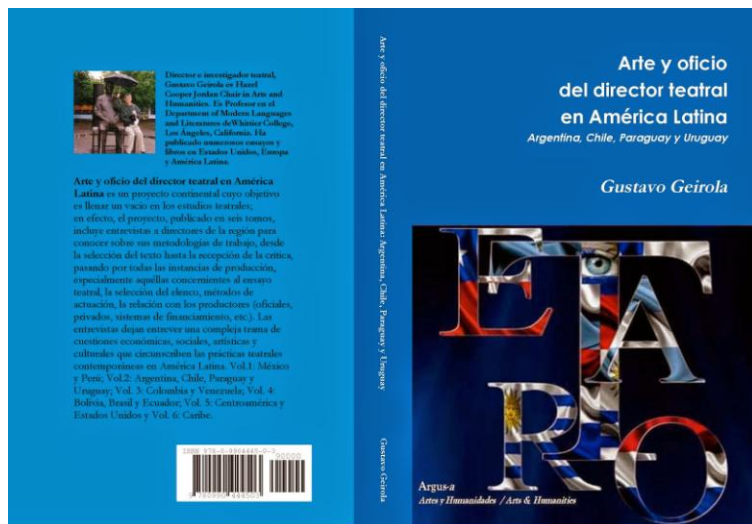
Angeles; Alfaro también, explora Medea. En este sentido, esta parábola de la inmigración es un momento ya cumplido del teatro latinoamericano, aunque éste parece abrir ahora por razones políticas una nueva etapa que no está tan estudiada y que creo que se da en el teatro de la frontera norte de México. Un teatro terrible que da cuenta de las violencias que se establecen allí (migrantes de México y América Central en su viaje *bestial*, para referirme al famoso tren La Bestia, que todavía no han pasado a Estados Unidos), y hay un teatro del lado de Estados Unidos sobre las mismas problemáticas (violaciones, abusos de los derechos humanos, tráfico de drogas, personas, armas, órganos). Una colega, Rocío Galicia, empezó a investigar este tema de la frontera norte de México, del que no había registros y desarrolló investigaciones importantes a partir de una solicitud casual que le hicimos con Lola Proaño Gómez cuando preparábamos la antología de teatro latinoamericano que publicó en Argentina el Instituto Nacional del Teatro. Lo cierto es que, desde mi perspectiva, tanto el teatro US latino, con más o menos de español en su factura, como el teatro en español, ambos se ven en la necesidad de negociar con las convenciones del público al que se dirigen, que en el caso de Estados Unidos, aunque sea off, no tiene muchas posibilidades de ser radicalmente experimental, por muchas razones que habría que desarrollar; pero, baste con mencionar las condiciones y determinantes financieros y de seguridad que lo acosan. En este sentido, a mi ver, hay una mayor libertad creativa en América latina que en Estados Unidos. Incluyo en esta lista los formatos, estilos o géneros teatrales a los que puede apelar un creador. El teatro en Estados Unidos se practica principalmente en la Universidad, salvo las grandes ciudades que tienen más opciones, pero en Kansas, por ejemplo, si quieres ir al teatro, tenés que ir al teatro que hace la Universidad de Kansas. Lentamente, están apareciendo algunas obras de latinos como Nilo Cruz que escribe en inglés, pero está incorporando cosas del teatro latinoamericano o, mejor dicho, tomando algunos procedimientos de la novela del boom para armar el relato; como ves, nada muy novedoso, no veo que se vaya más lejos, y menos en cuanto a la teatralidad del teatro como tal. El hecho de que no haya escuelas de formación actoral en español, a partir de nuestros estilos de actuación, complica más la situación. El único programa de formación actoral que conozco, pero que no es de grado, es una certificación que se da en el



Miami Dade College; vi allí una producción que tenía muy buena formación actoral, muy al estilo nuestro, con cuerpos más pulsionales, para decirlo de alguna manera, es decir, tal vez no tan disciplinados al punto de la frigidez que obtienen en la formación anglo, a pesar de su profesionalismo. Pocas veces el actor anglo trasmite su vibración interior, tal vez porque es un teatro muy basado en la dicción, en lo verbal, que no me parece que deba ser el componente central en el teatro.



*Tomo II
(en sus dos ediciones)*



-¿Qué cree que lo latinoamericano podría aportar al teatro de Estados Unidos y cómo cree usted que las universidades puedan contribuir desde lo latinoamericano?

-Un aporte fundamental -y es una sugerencia para el Corredor- es que sería bueno organizar un concurso de traducciones, por lo menos al inglés, para que lo puedan leer en otros países que no sean de habla hispana. Pienso en obras presentadas en América Latina o en Buenos Aires en los últimos cinco años, porque eso tendría impacto, ya que no hay traducciones. Entonces, el teatro latinoamericano no llega, no se conoce en Estados Unidos. Llega, obviamente, al público de habla hispana, pero no impacta la formación académica teatral. Hay una clase o dos que se dan en las universidades de teatro de Estados Unidos, que se llama World Theatre (teatro mundial). Hace dos años me mandaron dos libros que se usan en esas clases; tienen extensos capítulos de teatro de todas las regiones del mundo, pero de teatro



en español solo hay un párrafo para Lope y Calderón, dos renglones para Lorca, una mención al teatro chicano, particularmente a *Zoot Suit* de Luis Valdez y su Teatro Campesino, lo nombran a Nilo Cruz por una obra con la que él ganó el Pulitzer (*Ana in the Tropics*) y nada más. Hay capítulos de teatro de lugares remotos, pero no les llega la producción teatral en español. España, a pesar de haber sido un imperio tan poderoso, nunca es pensada en Estados Unidos como formando parte de Europa. Se puede ver eso en los planes de estudio y las descripciones de los cursos; lo latinoamericano, a pesar del impacto inmigratorio, con sus historias y desdichas, es recapturado por el formato anglo; se lo hace hablar desde allí por dramaturgos que, a pesar de ser latinos, son fundamentalmente monolingües del inglés, usan el español como decoración o bien ceden a los sistemas de subsidios y becas que, no hace falta decirlo, les impone, por razones de mercado, el uso del inglés. Creo que cuando conozcan nuestro teatro, tanto los anglos como los latinos, se van a empezar a lanzar o van a empezar a escribir de otra manera. En cuanto al trabajo que realizo yo, parto del no saber; a partir de la conversación que intento hacer entre praxis teatral y psicoanálisis, mi problema actual es, como le ocurrió a Freud y en parte a Lacan, establecer una nueva técnica, nuevos ejercicios para orientar la formación actoral y la dirección hacia otros horizontes de creatividad y descubrimiento. Tengo ya unos pocos ejercicios basados en la asociación libre, a partir de los cuales se instala la improvisación, pero no antes. Espero hasta que, en dicho proceso, aparezca un *coagulo*. Intento controlar mi rol como director teniendo en cuenta los cuatro discursos de Lacan, es decir, dejo de lado el discurso del amo y el de la universidad y me inclino más hacia el discurso de la histérica o, cuando es posible, del analista. No es teatro terapéutico ni psicodrama; no hablo de Lacan ni de Freud en los ensayos, nunca. No se trata de psicoanalizar a los actores. Se trata de propulsar la creatividad a partir de conceptos muy trabajados por el psicoanálisis: inconsciente, repetición, transferencia, pulsión.

Tomo III





-Para poner en contexto a los que no conocen tu trabajo docente, contanos el marco en el que das clases.

-Gracias por tutearme, al principio el *usted* de tus preguntas me ponía nervioso (*Risas*). Dirigí teatro en Argentina, luego hice experiencias en el teatro profesional en Estados Unidos y también con estudiantes universitarios y grupos marginales en Washington DC y Arizona. En los últimos años, ya en Los Ángeles, trabajé con estudiantes a los que yo formo (no son actores), tanto en Whittier College como en un proyecto que duró unos seis años en Pasadena City College. En Whittier, todos los semestres de primavera doy un curso que se llama Workshop in Latin American Performance Experience; fíjate que no usé la palabra *teatro* en el título, porque a veces no hago teatro en sentido tradicional; hago cosas muy experimentales (las únicas que hoy me interesan), que a veces están en un terreno ambiguo entre instalaciones, performance, exhibiciones. Depende de lo que salga y lo que los estudiantes propongan. Generalmente, empiezo con un intenso trabajo corporal con técnicas que vienen de la danza (porque originariamente en Buenos Aires, cuando era joven, yo estudié danza contemporánea y esa es mi base), del yoga y de varios lados. Luego, comienzo a incorporar estos ejercicios de base psicoanalítica cuando están muy cansados, cuando no pueden controlar tanto lo que dicen; surgen palabras, imágenes y allí se empieza a visualizar alguna línea o esbozo, algún coágulo. Nadie sabe, no nos preocupamos del sentido, prefiero orientar todo por la fuga del sentido y desde ahí arrojarnos para ver hasta dónde llega todo eso.



Tomo IV

-¿Cuál es la duración?

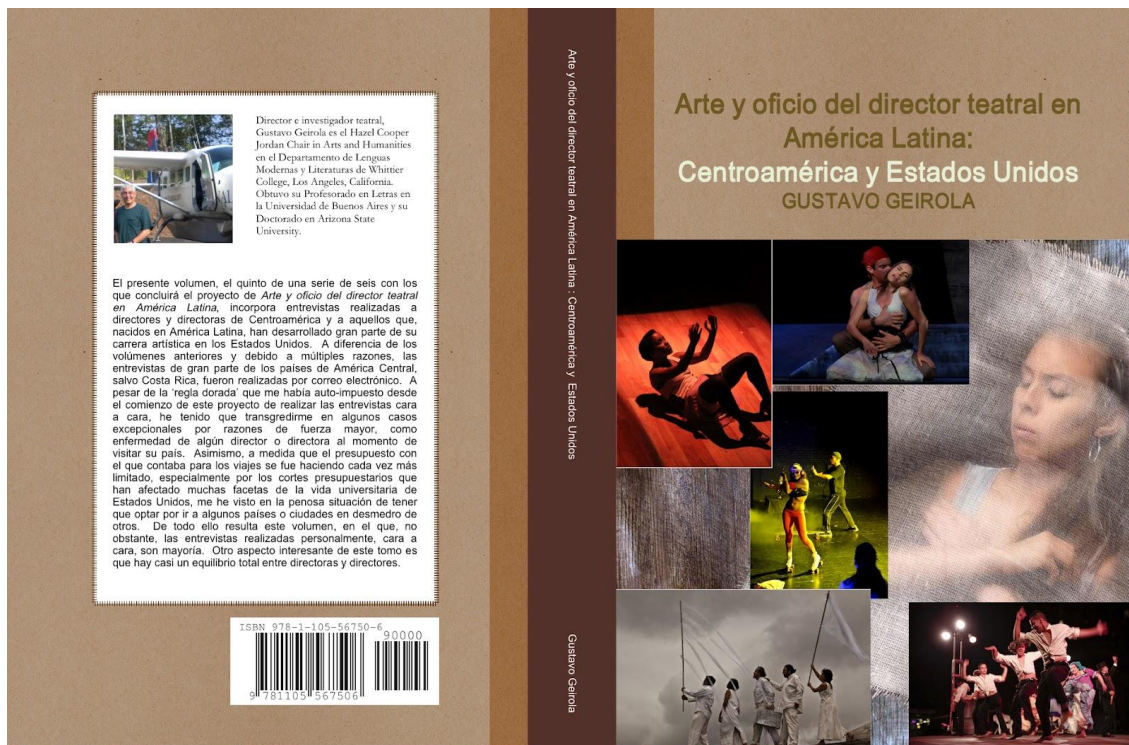
-Yo tengo trece semanas de dos clases por semana, de una hora y media cada vez. En ese tiempo tengo que darles un entrenamiento físico, desinhibitorio (en Estados Unidos está prohibido tocar el cuerpo del otro; todo ese rollo del miedo con la privacidad, lo religioso,



etc., particularmente el tema racial. Whittier College es uno de los más diversos en este nivel en el país). Ya tengo una batería de ejercicios, si querés, un pequeño método para trabajar en estas condiciones; mis *actores* no son estudiantes de teatro, vienen de distintas disciplinas. No siempre hablan bien el español, y si hablamos en español (allá nunca decimos *castellano*) es *pocho* que es el español que se habla en Los Ángeles. Sin embargo, salvo alguna excepción por razones temáticas, los espectáculos son en español. Luego de lo físico trabajan en el material que vamos generando y en la décima semana vienen las vacaciones de primavera. En ese momento, yo organizo el material; es raro que agregue cosas, pero sí organizo lo producido, digamos que hago la dramaturgia. Al regreso de vacaciones, ya se ensaya eso tradicionalmente, como una obra, con la diferencia de que todo el material se conoce bien. La obra es de ellos. Los alumnos se deben además ocupar de todo lo relacionado con la producción: luces, promoción, diseñar el poster, volantes, programa, como en general se hace en Latinoamérica. No siempre se llega a un espectáculo con calidad actoral; tampoco ése es mi objetivo. Tengo casi diez días o dos semanas para montarlo. Ya se sabe de ante mano cuál es el lugar asignado para mostrarlo (porque todo allá se asigna con un año de anterioridad) y no siempre es una sala de teatro. Todos los años cambio el lugar y eso forma parte del axioma de la puesta. Ya desde el inicio partimos de cierto conocimiento del lugar y para dicho lugar construimos espacio. Como te decía antes, por las condiciones que tengo y sobre todo por el tiempo académico tan limitado, no necesariamente sale un espectáculo profesional, ni siquiera amateur. Se muestra dos veces, pero lo que lee la gente es el proyecto. Siempre hay una novedad que contrasta con lo que la gente usualmente piensa que es el teatro. Frente al comentario del público de "no entendí", la idea es devolverle la pregunta "¿y a vos qué te parece? ¿Qué viste?". No entender para ellos equivale a que no hay un relato de comienzo-desarrollo-desenlace, no es un *sitcom*. Al interrogarlo, el público y también mis *actores* se dan cuenta que allí pasaron muchas cosas; que entendió mucho más de lo que creía. Eso lo aprendí desde que trabaje en Tucumán hace mucho tiempo. No responder o dar todo pensado, ni a los alumnos; jamás les dejo congelar un sentido, sino que prefiero que todo esté abierto. Después de las dos únicas funciones que damos, vamos a cenar y hablamos de la obra. A mí



siempre me importó la formación del público, con espectáculos de complejidad creciente. Además, cada espectáculo aporta siempre dialécticamente a mi investigación teórica sobre la praxis teatral.



Tomo V

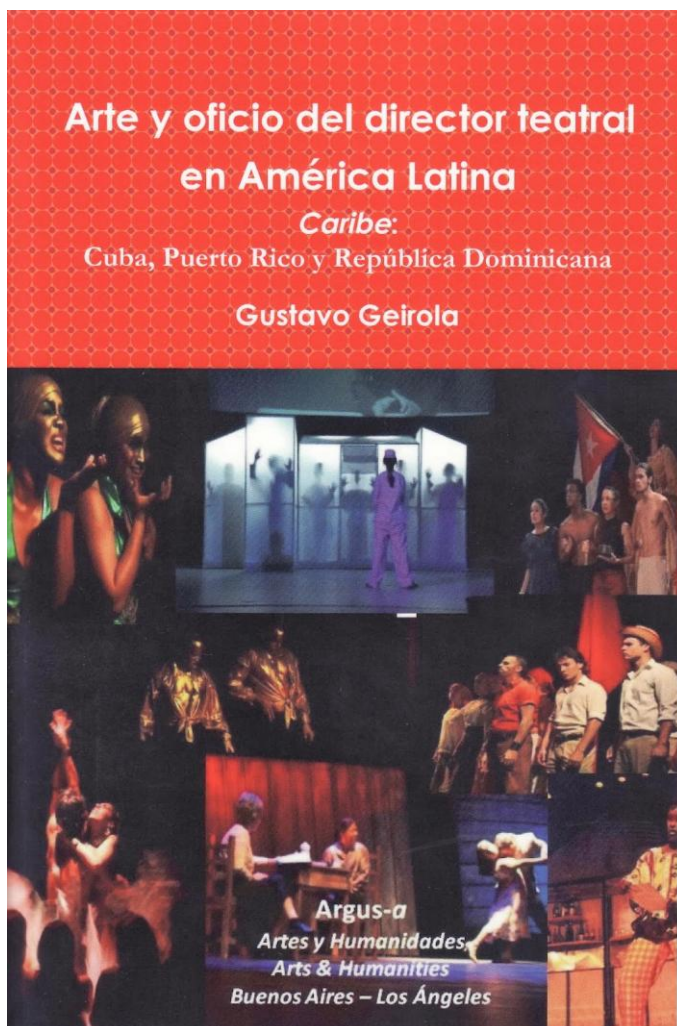
-Como investigador también creaste la editorial Argus-a, ¿nos podrías contar un poco sobre los orígenes y los objetivos de la editorial?

-Surgió porque cuando viajaba con la antología de teatro latinoamericano que hicimos con Lola Proaño y, luego, con los seis tomos de entrevistas a los directores, iba con la valija llena de libros, pagaba exceso de equipaje, un verdadero trastorno. Un día, fui a Valparaíso a dar un seminario, y en una conversación de café una colega me preguntó: "¿Y vos cuánto ganás por los libros?" A lo que yo le contesté la verdad: nada, nunca cobré ni un centavo por estos libros, e inclusive para publicar algunos tuve que pagar. Y ella me dijo "Entonces subí todo a la red y listo; así la gente lo lee gratis". Vine a Argentina con esa idea de Chile y junto con unas



amigas que trabajan con un gran nivel de compromiso, con una obsesión total y que tienen la virtud de empujarme a estos proyectos, salió Argus-a. Así primero con Mabel Cepeda y el apoyo y experiencia de Aída Pierini y Lucia Urrea, creamos Argus-a. Y la idea era que cualquier persona en cualquier lugar tenga acceso a publicar algo relativamente pronto y a ser leído inmediatamente. Porque hay revistas en Estados Unidos que por ejemplo tardan tres o cuatro años en publicar cosas, y para cuando se publicó ya no se piensa lo mismo. Acá, la idea era facilitar ese acceso a la publicación, que sea gratuita, igual que la lectura, para que cualquier persona de cualquier lado pueda leer ensayos, ponencias y artículos académicos. Hay lugares en América Latina donde no llegan revistas, donde las

universidades ya no tienen presupuesto para comprarlas. Publicamos en inglés, portugués, y español. Publicamos también *e-books* en PDF, vamos creciendo, tenemos cada vez más materiales y cada vez más gente está trabajando con nosotros. Varios estudiantes con cargos administrativos que se llaman *work studies* están trabajando conmigo en la editorial. Tenemos un banco que supera las 15.000 direcciones



Tomo VI



-Por último quería consultarte sobre la propuesta de unir teoría y práctica, en función de lo que comentabas al comienzo sobre los directores que no tienen a priori una elaboración teórica abstracta

-Lo interesante sería poder establecer un congreso, en donde se pueda invitar gente que realice trabajos con los actores, o desde la dirección, y haga talleres de unos cuantos días, que luego se pueda mostrar el resultado, aunque sea precario, y que más tarde se escriba sobre eso. ¿Cómo se las van a arreglar para escribir lo que paso? Ese es el desafío: escribir procesos. Si se llegara a publicar esos materiales, se va a generar un gran diálogo entre los teatristas. Resalto la importancia de que se haga y se escriba después, y se publique. No un congreso a la manera académica tradicional, donde llegan a leer trabajos; se discute, con suerte un poco y no pasa más nada. Eso no sirve para nadie, al menos no sirve para los teatristas, directores y actores no se interesan en eso. Tampoco me entusiasma la idea de hacer solo talleres, como si fueran en sí mismos una panacea para todas nuestras falencias. Es necesario saltar a la teoría, pero no a la manera de la ciencia, no para constatar hipótesis, sino teoría en contexto de descubrimiento, que permita saltar a lo creativo. Entiendo siempre la teoría, incluso la relación entre psicoanálisis y praxis teatral, de esta manera, no en contexto de dogmatización, sino como puente para dispararnos hacia lo desconocido. En el teatro no puede ser de otra manera.

agustina.clt.ar@gmail.com

Palabras clave: Director, América Latina, Geirola, dirección de actores, entrevistas

Key words: Director, Latin America, Geirola, actors' direction, interviews