UN HOMBRE QUE SE AHOGA

creació i direcció

DANIEL VERONESE
PROYECTO CHÉJOV

AUTOMANDAMIENTOS (32) PARA EL FIN-PRINCIPIO DE MILENIO de daniel veronese

1. Practicar a toda hora la manipulación con total independencia de la razón. / Confiar en el desarrollo del instinto periférico. / 2. Promover el principio de sustitución de los actores vivos por objetos. / Un cambio íntimo y privado con el fin de lograr una dimensión que no tenga referencialidad en nuestra vida cotidiana. / 3. Descubrir el universo que le es propio a cada creación. Es decir, precisar CUÁL ES ESA IMAGEN PRIMARIA QUE APARECE REITERADAMENTE EN NUESTROS OBJETOS CREADOS para poder respondernos con sinceridad: ¿Qué objetos serán siempre los emergentes de nuestra mitología íntima? ¿Cuales serán siempre los repelidos? / 4. Sabotear las expectativas del espectador. / 5. Lo *sublime* y lo *horroroso*. / Conciliar opuestos escénicos para plasmar la contradicción en la

imagen. / Que la imagen sea real y al mismo tiempo sugestiva. / Ser claro sin ser superficial. / Ser ambiguo sin ser críptico ni oscuro. / 6. *Incomodar*. / 7. Un teatro más centrífugo. / 8. Sectores de emoción indisciplinada que se velen y se develen en un furioso oleaje. / 9. Teatro Mecánico. / 10. El teatro como infinito depósito de objetos transformables. / Constituir una poética de un objeto dramático conocido, abierto a nuevas exploraciones. / La creación con absoluta libertad de un sistema de variantes, de posibilidades expresivas del objeto. / Metamorfosear su estructura en todas las variantes imaginarias. / Promover una disección que nos aleje de la visión convencional de la realidad. / 11. Si la posibilidad de transformación reside siempre en la sustancia de todas las cosas, encontrar, entonces, y

profundizar EL LUGAR DÓNDE LA MUTACIÓN DEL OBJETO EN OTRO SE HACE POSIBLE. / Un objeto que se transforme y que sus mutaciones se incorporen como niveles envolventes a las anteriores. Cada nuevo nivel un nuevo sistema de comunicación de ese objeto. / **12.** Teatro Óptico. / Descentralizar la mirada. La actitud de mirada, no la *idea física* de mirar. / Perder el sentido de la *frontalidad*. / Realizar miradas transversales de lo ya conocido. / **13.** Buscar puntos de observación minorizados. Buscar un punto más extremo desde dónde poder transmitir un hecho simple. No como hecho simple, sino presentarlo a varios niveles. / Una mirada más allá de lo convenido. / Que la visión desde ese lugar abra áreas de sentimiento que proporcionen un sentido más profundo que la realidad del objeto, que su simple representación. / **14.** Teatro de Movimientos Repentinos. / *Cinésica* ampliada, narrativa, coreografiando lo inexplicable, lo que no se puede o debe explicar. / Relatos gráficos de un apasionado ballet creando una (¿nueva?) taquigrafía de sensaciones. Taquigrafía que azote el raciocinio del público con su obscenidad e incompreensión. / **15.** Ampliación del sistema de comunicación gestual tradicional. / Una *infracomunicación* llevada al primer plano. Convertir la sub-conversación gestual en elemento primario y natural de comunicación. / **16.** Observar detenidamente todo objeto o cuerpo habitado

por una tensión poco cotidiana, en equilibrio precario. / **17.** Conferir *imprecisión* a las formas que se presenten demasiado estables. / **18.** Combatir la naturaleza valiéndonos, como arma, de la abstracción. / **19.** CREAR NUEVAS FÓRMULAS QUE VENGAN A REEMPLAZAR A LAS ANTERIORES. / Crear nuevas leyes que se desentiendan de las anteriores. / **20.** Lo ilegal en el teatro. / **21.** Saltar al vacío con el propósito de establecer nuevos valores. / **22.** Crear segmentos atractivos que se acoplarían unos a otros como partes de una gran cañería. Por fuera la forma, el metal perenne. Por dentro el relleno, el contenido variable, variable según la ocasión. / **23.** Intertextualizar lo *lírico* con lo *dramático*. / **24.** *Simplificar* la expresión. / **25.** Rendir cuentas de lo que pasa en escena para desmitificar. / Romper la magia para volver a crear estados de credibilidad. / **26.** Teatro inhumano. / Teatro seco. Fatal. Infalible. Ominoso. / Teatro de lo inevitable. De lo ineludible. De lo que estaba predestinado. De lo inexorable. De lo que no atiende súplicas ni ruegos. / Teatro de la infelicidad. De la desgracia. Del contratiempo inesperado. / Azote. / **27.** No *resolver*. / **28.** Si *Disolver*. / **29.** Lo no-retórico. / Dar inestabilidad al movimiento preciso. / **30.** Romper siempre lo que se puede hacer con facilidad. / **31.** Teatro *Herético*. / Producir más catástrofes. / **32.** Poner en duda los principios indubitables del arte. ■

NUEVE NUEVOS AUTOMANDAMIENTOS

de daniel veronese

Para atacar al nervio de la cultura mientras miramos y esperamos a que este mundo se transforme

1 / Ser radical a la hora de poner un texto en escena

Cuando hablamos de proyectos teatrales, por lo general, la escritura teatral aparece en una instancia previa. Por lo pronto, cuando escribo trato de tener siempre presente que el drama no se va a producir en esa obra que estoy escribiendo en soledad sino en el futuro contacto de ese material escenificado con el público. Escribo o elijo un texto, pero luego no me alcanza con solo escucharlo en el escenario. Me sirve sólo si sucede. Para ello necesito entonces ser más radical que el propio autor. Darle esa entidad es superar la circunstancia de la escritura. No cuidar ni respetar las palabras al punto de caer en lugares comunes. Recuerdo algunos espectáculos de El Periférico de Objetos: Al ensayar nos encontrábamos con circunstancias insospechadas. Descubríamos escenas que, sentíamos, quizás no debían ser mostradas. ¿Por qué sucedía aquello? Sin contar necesariamente con una historia descifrable y sin recurrir a grandes actores con quienes la platea pudiera identificarse —ya que los protagonistas eran muñecos de porcelana— podíamos crear imágenes en las que el público se viera reflejado con gran intensidad. Lo que sucedía en nuestro espectáculo *El Hombre de Arena*, por ejemplo, estaba claramente asociado con los crímenes

de la dictadura militar, pero durante los ensayos, nunca había aparecido como tema de exposición o discusión. Solo habíamos decidido hablar de lo siniestro. Era nuestra forma de hacer teatro político. No hay mucha explicación inteligente frente a aquello. Simplemente sucedía porque aquel trabajo obsesivo sobre la escena nos permitió internarnos en realidades que indudablemente flotaban en nuestro imaginario y en el de la gente. Desde aquella primera época comprendí que el teatro es justamente el lugar para emplear y ramificar estas situaciones.

2 / Buscar siempre la mirada revolucionaria

¡Debo repetirme! Hablo de radicalizar un pensamiento. De mostrar algo que no tiene representatividad en la vida cotidiana. Es una puerta abierta hacia el desarrollo de una experiencia a la que probablemente, en otras circunstancias, no nos asomaríamos nunca. El teatro nos dice que miremos. Despierta nuestra fantasía al hacernos pensar que eso otro que pasa afuera, a nuestro lado y que llamamos vida también puede ser de otra manera. Entonces ya que tenemos esa calidad de comunicación, minoritaria, pero única frente a otras manifestaciones dinámicas, hay que aprovecharse y meterse en lugares donde, en realidad, la gente no suele meterse. Heiner Müller decía: “Hay una contradicción entre los intereses del

público y las necesidades del público. Lo que les interesa no es lo que necesitan, y lo que necesitan no les interesa. Es decir: cuando escribo debería tener en cuenta la necesidad del público para tomar un camino: atrevido a la hora de producir, incómodo para pensar, acordarme de buscar siempre una mirada revolucionaria. Y, lo más importante a mi entender: cualquier objeto puede resultar revolucionario. Y cuanto más cercano, cuanto menos espectacular sea el objeto, mayor podría ser la emoción de despegue de esta realidad. También es cierto que cuanto más profunda sea la mirada mas contradicciones producirá en la platea. Es probable que incluso la gente se sienta incomoda. Se pregunte qué está sucediendo, qué le estamos diciendo, pero tenemos a nuestro favor que ellos asistieron voluntariamente a la sala. Es decir: el público, a priori, desea que le movilicen, impresionen, maravillen. Necesita que el hecho escénico le lleve, desea saber más sobre el mundo, no desconectar su mirada de la trayectoria que nosotros hemos trazado para que él la realice. Un público que esté conformado por individuos. Los individuos están divididos en clases, religiones, gustos, circunstancias personales, posibilidades económicas y culturales. Y es ahí, frente a esa diversidad concreta, que intento distanciarme del consenso de la cultura masificada y fortalecer algún tipo de revolución posible.

3 / No confiar demasiado en las técnicas

Mi técnica para escribir varió siempre, desde la primera obra que escribí a finales de los 80 hasta estos días. En

1989 encontré en un libro de J. Prévert una frase: *“Un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata”*. Esa frase significó desde el primer momento una pequeña obra para mí. Intuí allí dentro, condensados, comportamientos y padecimientos de seres que me interesaba retratar. Concretamente, durante los años 90 escribí tres obras con esa frase en la cabeza. Incluso terminé dividiéndola en dos para usarla como título en las dos versiones que hice de Chéjov. Hoy analizo esa frase tan melancólica y podría decir que casi todas mis obras tratan de alguien solitario buscando en la dirección equivocada. Pero también escribí a partir de frases, palabras o conversaciones escuchadas en la calle, de algo extraído de un diario. O de la nada. Abría un libro cualquiera y comenzaba la obra con un personaje haciéndose cargo de la primera frase que leía. Llegué a encontrarme escribiendo largas obras sin saber hacia dónde iba o lo que quería contar. Es decir que nunca tuve un formato fijo a la hora de ponerme a escribir. Hoy, lo que me lleva a escribir, es poder instalar otro estado de las cosas que me rodean. La realidad no es una trama. La pregunta fundamental es: ¿cuál es el curso que debe tomar la realidad para que ponga en marcha una trama? En todo acto de la vida hay secretos y con-fabulaciones. De eso se nutre el teatro. Eso intento descubrir cuando escribo. Como con el tiempo me fui convirtiendo en director de mis propios textos ocurre también que intento descubrir esos secretos durante los ensayos. No es que a la hora de escribir decida dejar inconcluso lo íntimo o lo oculto, sucede que

siento que el teatro que ensayo con los actores en todas las ocasiones termina superando mi mejor fantasía de escritorio. Y, por supuesto, en el momento de dirigir siento que debo seguir escribiendo. Corregir sobre lo que ya fue corregido decenas de veces. En los ensayos propiamente dichos, con los actores frente a mí, circula entre ellos el texto –que en muy pocas ocasiones observo–. No miro el papel, miro la escena. Suelo hablar de ese texto, de mi idea sobre ese texto –ya sea propio o ajeno– en la medida que algún actor me pregunte algo o si se presenta alguna dificultad que deba ser aclarada. Las demás aclaraciones se van produciendo gradualmente en el proceso de ensayo, entre los actores y yo. Si alguien me dice que piensa que un personaje debería ser de determinada manera le hago entender que lo pruebe ya que tanto él como yo desconocemos ese personaje por completo. El ensayo como banco de pruebas de relaciones: relaciones de los actores entre sí, de los actores conmigo, del actor con el texto en la escena, de los actores con mi mirada, es decir, con el lugar que luego va a ocupar el público. Desconozco, y por eso me ocupo, me interno en ese texto. Desconozco la verdadera profundidad de un texto, propio o ajeno, hasta internarme en él. La incertidumbre de cómo se van a desarrollar esos choques y correspondencias me favorece a la hora de mirar, pedir y elegir. Una irresolución e inseguridad primeriza como pieza fundamental en la maquinaria teatral. Si conocemos algo del material ya sea porque ya lo vimos interpretado, o porque nos hicimos una idea mientras leíamos la obra

–imposible que no suceda– propongo a los actores desatendernos de esa imagen que tenemos de él y pensar que lo que tenemos que hallar aún no se generó. La búsqueda entonces se orienta hacia algo desconocido, no hacia lo que ya sabemos. Necesito que podamos perder la paciencia ante la irresolución y lleguemos a manejar el desconcierto. Por lo tanto, propongo que dudemos de los estilos propios o ajenos, sólidamente defendidos. Lo escolástico poco tiene que ver con la autonomía que pido a los actores. No creo en los encasillamientos, en las categorías. Sí, en cierto bagaje estético que me acompaña, un desensamblaje de cosas leídas o soñadas que vibran en la misma frecuencia que mi trabajo. Siempre en función de encontrar formas puras de producción. Cada prueba una forma nueva. Propongo ir detrás de las formas nuevas para luego, una vez utilizadas, eliminarlas. Casi nunca ocurre pero, una vez que una forma pura se prueba, debería desvanecerse en el aire para no poder servirnos más de ella. El teatro que me interesa a mí descubrir y desentrañar se conformaría con la posibilidad de investigar ese campo. El pensamiento conservador, todas las instituciones, la enseñanza de las carreras artísticas y el devenir de los egresados en artistas, el buen uso de la cultura, lo que solemos consumir, todo esto junto a la posibilidad de soportar el vacío de lo que todavía no llegó. A nuestro alrededor al mismo tiempo y oponiéndose, lo creado esquemáticamente y lo destruido creativamente. Poner en duda, siempre que se pueda, los principios indubitables del arte.

4 / Entrar en crisis

Cuando me siento en una butaca no debo olvidar observar detenidamente lo que se presenta ahí. Debo entender: el teatro está presente porque veo actuación, veo luces, vestuario, ideas de dirección, escenografías, escucho textos. El teatro se convierte en una serie de elementos que certifican algo. Todo certificaría que una obra está transcurriendo allí lógicamente en ese escenario, entre esa gente, y entonces se me presenta crudamente la necesidad de creer en algo verdadero. El teatro no es una ciencia exacta. Nunca lo fue. Dice Karl Kraus respecto a la lógica: *“La lógica es enemiga del arte. Pero el arte no debe ser enemigo de la lógica. La lógica debe haber sido saboreada alguna vez por el arte y enteramente digerida por él. Para afirmar que dos por dos son cinco hay que saber que dos por dos son cuatro. Sin duda quien sabe solo esto último dirá que aquello es falso”*. ¿No es inquietante pensar en nuestra cabeza como una máquina de producir sentidos profundos e inevitables? Cada uno debe traducir esto a su experiencia. ¿Cómo sería el mapa lógico-dramático de una escena mía? No sigo recetas para hacer teatro, ya lo dije, ni clásicas ni contemporáneas. La mayoría de las recetas dicen que 2 por 2 son 4, no 5. Hay que permitirse entrar en crisis. Hay que tener deseos de producir crisis y saltar, de generar algo que realmente quizás no tenga repercusión inmediata, que quizás no la tenga nunca; crear algo nuevo y soportar. Mucha gente quizás no lo acepte, no lo entienda, pero entrar en crisis es una forma de generar cambios.

Siento, cuando trabajo, que me someto a situaciones que a veces no sé resolver, pero sé que la salida de ese lugar me beneficiará. Es poder salir de un lugar que no conozco. Hacer un teatro más eficaz en el sentido que pueda proponer mis propias contradicciones a la platea. Obviamente, esto a algunos les interesará y a otros no. El público en general se siente más satisfecho y convocado cuando reafirma sus convicciones, no cuando resulta convulsionado. ¿Cuál es mi idea sobre la vida? ¿Qué opino del teatro y de esas propuestas que me ponen en guardia con relación a lo que aún no está pensado o visitado? En síntesis ¿qué opino de mi teatro? Como punto de partida intento crear algo que singularice mi expresión y que empañe, quizás, lo que yo espero de mí (*por lo tanto también lo que espera el público de mí*). La dirección teatral como un minucioso ejercicio de poner en jaque la propia subjetividad. Cuando me sumerjo en esa esfera crítica, siento que empiezo a armar un mundo potente donde está incluida tanto la melancolía de lo que no puedo llegar a hacer como la felicidad de lo que he creado. El teatro está creado por temores y felicidades. Nunca deberían faltar esos dos ingredientes.

5 / Repetirme hasta el cansancio: la realidad del texto no es la realidad de la escena

El texto, como materia literaria, es un conjunto de acontecimientos que teatralmente aún no han sucedido. Confío en esta nueva realidad que se nos abrirá de manera insospechada cuando se echen a andar los ensayos. Y, a la luz de

esta nueva circunstancia, prosigo trabajando el texto. Intento que el texto no sea un obstáculo entre la escena y el público, que la buena literatura no aparezca como un lugar convencional de destaque de lo teatral. A veces para resolver esto llego a la destrucción de escenas o a una reconstrucción más cercana a una realidad que yo quiero que se instale en mi escenario. Mis puestas de teatro me sirven para comprender esa otra realidad que secretamente contienen las obras escritas. Para esto me permito traicionar ese texto ya revisado y corregido. Corrijo cuando, durante los ensayos, algo no se produce, o al menos no se produce como yo lo necesito en ese momento. En el trabajo concreto llego incluso a decirle al actor lo que debería decir, ahí mismo, sin texto escrito mediante. Cuando con Tato Pavlosky hicimos *La muerte de Marguerite Duras*, él me había pasado unos textos cortos suyos en diciembre. Nos volvimos a encontrar en marzo y ya ambos los teníamos bastante leídos. Entonces los ensayos consistieron en que Tato intentara improvisar lo más cercano al original. Yo, por mi parte iba modificando ahí mismo ese texto al mismo tiempo que él iba dificultosamente aprendiéndolo a fuerza de repetición. Así armamos el texto final. Así armamos una trama, ya que de eso se trataba, de armar una obra con esos textos diversos. Pero lo llamativo es que nunca apareció en nuestros ensayos un libreto con un texto a repetir. Lo más parecido a un cuerpo entregado al drama. No había texto a seguir en el sentido de obra que respetar ni de estructura que observar a priori. Era un

cuerpo, situaciones, estados, pero con la premisa de convertirlo en una trama coherente. Abordábamos lo que sucedía “segundo a segundo” según nuestra subjetividad como director y como actor. La construcción de la pieza teatral se asentaba sobre la intervención del fragmento, de lo minúsculo. Entonces, me digo, hay que recordar siempre: el teatro, lo mismo cuando fracasa que cuando resulta potente y eficaz, es ante todo, una sumatoria de elecciones y decisiones. ¿Qué se espera hoy de la nueva dramaturgia si director y autor en los tiempos que corren son casi sinónimos o al menos parcelas correlativas que se mezclan y superponen? La escena teatral fue desbordada por una masiva aparición de dramaturgos dirigiendo sus obras. Se ha instalado la osadía de poder sentirse director y de visitar lo escrito. Algo se modificó con esta apertura. ¿Qué es escribir hoy para teatro? ¿Por qué yo, personalmente, que comencé a escribir y pasar mis textos a otros directores, me apoyo ahora tanto en la dirección a la hora de escribir? Si para escribir drama debo apoyarme en principios de construcción dramática, con la escritura escénica debo controlar y organizar lo que orgánicamente sucede a partir de los numerosos elementos con los que contaré en el escenario, incluido el texto. Mi trabajo concreto entonces, con un texto acabado o no, consiste en investigar el espacio, los actores, el tema y dentro de ese entrecruce de fuerzas pedir, elegir, abortar, agregar. La cabeza del director como una gran máquina de coser palabras y sucesos. El actor no es el dueño de lo presentado, pero es para mí la parte más

importante. Es en definitiva el dueño de la tensión, del ritmo, al menos durante la representación. La verdad de la presentación estaría en un lugar intermedio entre su expresión y la expectación y el interés del público. Entre ese actor manejado por sus leyes y el público se conforma una expresión poética que no es otra cosa que la multiplicidad de fragmentos afines al teatro y a las circunstancias de la obra que estoy trabajando en ese momento. La inexorabilidad de lo que sucede. Las viejas acciones. Aquello que no estaba previsto, lo encontrado, lo que cuando ocurre nos damos cuenta que no podía –ni debía– pasar de otra manera. Y es en ese momento cuando, como espectadores, agradecemos al teatro poder estar ahí presenciando ese espectáculo. Se produce lo maravilloso. La entrega de la platea. Y sentimos que no concurrimos en vano a esa sala. Creo que esa es la idea básica. No me sirve ver cosas, admirar un texto –para eso prefiero leerlo–, ni ver excelentes actores que se despegan del que está trabajando a su lado, que se destacan trabajando solos. Como tampoco me sirve deleitarme con universos plásticos expuestos para sorprender la vista. O musicales. En el mejor de estos casos lo representado juega con la situación inorgánica de convertirse en una porción de vida bellamente desarrollada ante nuestros ojos, pero sin mucha posibilidad de ser un acontecimiento dramático. Debo exigir que el teatro no sea sólo una convencional maqueta de producción de la realidad dentro de una sala de teatro pero sin teatro, sin estallido. Como público debo exigir que algo reviva en mi imaginario.

6 / Poder adelantarse al futuro

Un director propone una mirada sobre un material. Dentro del cual, las circunstancias de la obra repelen y atraen cientos de posibilidades. Lo buscado debe estar dentro del límite de lo posible pero también de lo probable dentro de esa amplia posibilidad. Podemos decir que al crear una novela, una melodía o una obra de teatro estamos intentando de alguna manera descubrir algo que aún está por venir, que aún no existe. Predecir sobre lo que debería suceder en una determinada situación, leer en la mente del futuro público el camino de las cosas y su deseo oscuro; intuir el miedo y el placer. La intuición manda entonces. Debemos elegir sabiendo que esa elección debe ser **única e intransferible**: no podría pasar en otro lado ni en otro momento. Debemos desplegar el campo propicio de ilusión para que el público pueda creer que lo elegido podría llegar a existir si dejáramos que los acontecimientos se gobernarán solos, sin intervención humana en el espacio escénico. Y como todo acontecimiento que pertenece a lo desconocido o a lo que todavía nunca ha acontecido, debe ser completamente **inesperado y sorprendente**, pero también **inexorable y fatal**. Entonces crear presupone ineludiblemente mirar hacia delante, adelantarnos a los acontecimientos como quién va por un profundo matorral intentando descubrir entre la maleza un viejo trazado que, intuimos, ya existe. Debemos invitar a la platea a dar ese paseo con nosotros. Una vez dentro, el público se dejará llevar porque entenderá que no hay otra salida. Estará obligada dulcemente a caminar a nuestro lado.

Hipnóticamente forzado a seguir, intuyendo que al final aparecerá el descampado. Hay que recordar: anticiparse, predecir, desplegar ante los ojos de la platea algo que insalvablemente iba a suceder. ¿Hay otra opción a la hora de la creación? El público lo reconocerá nada más se produzca. El público desnudo pensará: soy eso que se está produciendo allí. O bien: soy reconocido íntimamente porque esa palabra balbuceada, ese gesto en ese momento, esa actitud sabe de mí más de lo que yo sé. Ese gesto es mío sin dudas, piensa el público sorprendido y engañado. Por lo tanto lo aceptará ilusionado, y ya estaremos adelante llevándolo de las narices hacia otro lado.

7 / Romper con las expectativas creadas

Todo el mundo espera “la idea” o al menos “una idea clara”. Romper la expectativa. No confundir pero desarmar la estructura para armarla al revés. Hacer desaparecer sus capas. Pensemos que el/la señor/a de la butaca escucha, piensa, desconfía, decodifica, trata de adelantarse a los acontecimientos, de encontrar referencias en todo ese conjunto de expresiones que soy yo con mi cuerpo, mi voz, mi vestuario. Hay que tener siempre presente lo que percibe el espectador. Hay que ponerse en su lugar. Manejar el suspense para que florezca en el público la irresistible necesidad de averiguar, hay que crearle la necesidad de saber algo que aún no sabe (*quizás eso que verdaderamente necesitan saber de la vida no lo descubran nunca en un teatro, pero, por favor, no se deberían dar cuenta hasta el final*). Y, obviamente, no

se trata de ser críptico. Las cabezas de los espectadores deben quedarse dentro de la sala, por favor, hasta que acabe el espectáculo. Personalmente me ocurrió, algunas veces, no entender un espectáculo pero sentirme elevado por lo que se exponía ante mis ojos.

8 / Pensar en escenarios al escribir, pensar en gente, en necesidades

Pienso en el escenario como un lugar de privilegio genuino. Desde allí se pueden mostrar imágenes o desarrollar una conciencia poética que es imposible pensar en otro espacio. Yo intento que el espectador se dé cuenta de que está en el teatro, que haya una diferencia entre teatro y realidad. Lo que está haciendo el actor es algo que exigió una dirección, un libro, y quizás no se parezca en nada a su realidad. Aunque suene paradójico quitar los tintes realistas. Enunciar de determinada manera para distanciarme de la vida, de lo que sucede fuera. Todo para crear una nueva realidad. Creo que el escenario es un laboratorio, y el público, por momentos, tiene que ser consciente de la ilusión, para que continúe el juego y el experimento. Una mirada exquisita. Aquello no existió antes, nunca, solo puede acontecer ahora y aquí, y sin embargo, cuando sucede de verdad, nos invade una extraña experiencia de un pasado en común, de comunión con lo que llamamos “el arte”. Entonces no hay que olvidar: distanciarse como forma de desmitificar el teatro, algo que siempre necesito hacer, mitigar la ilusión teatral. Esto me permite trabajar. Quiero des-

truir mitos y sacerdotes. El espectador se relaja y se dice: "entiendo que no estoy en casa y que hay un juego poético." Entonces, los signos de la actuación aparecerán más tarde con más fuerza al estar desmitificados de entrada. En este sentido, hay ruptura de la teatralidad reconocible, para crear un nuevo tipo de teatralidad como cuando en el teatro de títeres los titiriteros muestran cómo son los muñecos y los trucos que utilizaron para que los chicos asustados dejen de llorar: teatro puro involuntario. La realidad contiene al teatro, no necesariamente funciona cuando se intenta invertir esta ecuación. La calle no es teatro para mí. La realidad puede ser verdaderamente más trágica y conmovedora que el teatro, pero no por eso será más dramática, no se convierte en drama con solo exponerla en un lugar adecuadamente iluminado.

9 / No anteponer discursos a la búsqueda de la verdad

Es difícil hablar de hacer teatro o de escribir teatro porque íntimamente siento que hablar presupone una traición a la verdad. Este noveno automandamiento entonces anularía a los ocho anteriores, pero entiendo más el teatro cuando lo escribo y cuando lo pongo en escena y lo puedo ver, que cuando intento explicarlo. Cuando hablo (*y escucho hablar*) comienzan a aparecer los comentarios inteligentes sobre como se hace, o como debería ser el teatro. Sabemos que muy poco de esto sirve en definitiva. En rea-

lidad no se suele ver en la escena lo que tan bien se explica o se fantasea fuera de ella. Lo único que queda es intentar producir verdad en sus innumerables formas y matices. Hay que intentar encontrar la verdad simplemente porque es revolucionaria, y será solo ese trabajo inmensamente prolijo y ordenador de un caos lo que se sentirá como verdadero. No importa tanto qué forma estética adopte finalmente como tampoco el tema que desarrolle. Hay que recordar siempre: un objeto vulgar atravesado por una simple mirada, inesperada para el tiempo que corre, permitirá que se pueda re-significar. ¿Si no por qué, a pesar de sentir muchas veces que perdemos el tiempo en una sala de teatro, seguimos concurriendo? Quizás porque recordemos —en alguna función, en alguna obra— haber descubierto algo que nunca habíamos observado en tal dimensión por estar simplemente inmersos en nuestra realidad hogareña. Una realidad en la que aseguramos imaginar domésticamente. Una realidad que creemos conocer todos los días porque la transitamos con seguridad y prudencia. Pero también se trata de una realidad que, nosotros, la humanidad, lo humano frente a la escena puede lograr desarticular. Y si llegamos frente a la función, y de pronto miles de años se interrumpen, esa alteración nos hará conocer algo de nuestra existencia para poner en duda los principios, no solo del arte, sino de lo que es en definitiva "la realidad". Y ahí es donde yo agradezco y justifico la existencia del teatro. ■