

Potenciar lo inevitable. Entrevista a Paco Giménez.

Dra. Verónica Aguada Berteá
veronica.aguada.bertea@unc.edu.ar

Introducción.

Paco Giménez (1952) es sin dudas uno de los referentes de la escena teatral cordobesa de mayor impacto local y con mayor reconocimiento nacional e internacional. Actor y director, es maestro de maestras/os. Coordina espacios de entrenamiento e investigación actoral y de creación escénica en su teatro La Cochera desde 1984. Su singular producción poética se encuentra siempre en tensión con el grupo de artistas allegadas/os con quienes trabaja. En la presente entrevista, Giménez conversa acerca de sus modos de creación, ejemplifica con los procesos de creación de las obras *Pintó Sodoma (escándalo de un mundo equivocado)* (2017), *Burlesque sentimental* (2017) y *Tracción a sangre* (2016), revisa el vínculo dirección-actuación en su propia experiencia y da cuenta de su posicionamiento en el teatro. Esta entrevista fue realizada el 2 de octubre de 2016, en el marco de mi investigación doctoral: *Dirección actoral: operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital* (Aguada Berteá, 2020)¹. En la mencionada investigación, problematizamos la relación actuación-dirección en tanto que relación artística y relación subjetivante, siendo la presente conversación con Paco Giménez un aporte clave y de gran vigencia.

(En el comedor de su casa, a metros del teatro La Cochera).

En pocas palabras cómo contarías tu historia personal que te lleva al teatro?

P.G.: Muy de niño iba a la iglesia, a la Catedral de Cruz del Eje. Presenciaba los sábados a la noche los casamientos, las bodas, y escuchaba el Ave María cantado por una vecina que vivía en la esquina de mi casa acompañada por un señor que tocaba el armonio. Y yo lo que recuerdo es practicar el Ave María y poner papel higiénico como alfombra y a mi tortuga caminar por ella ¿no?, con una telita como si fuese el vestido de novia. Y la tortuga se salía y la volvía a acomodar. Y después recuerdo estar haciendo de novia y yo mismo cantaba el Ave María. Y también recuerdo hacer este pequeño acto a cambio de una naranjada. Creo que en la casa de la misma mujer que cantaba el Ave María, yo fui ahí a hacer este acto de la novia/novio que se casaba y cantaba... se cantaba a sí mismo el Ave María (risas). Bueno ese me parece que fue el primer acto teatral que hice en el que lo uní con el canto, la música que tanto me gusta

¿Y después de ahí?

P.G.: Después me dediqué a cantar durante muchos años y a dibujar. Yo ni sabía que eso era teatro, ni vi nunca teatro ni nada. Sí veía películas, me llevaban mucho al cine y eso despertó mi fantasía. Yo me imaginaba que iba a ser actor de cine, que iba a actuar en películas. Cuando terminé el colegio me fui a la escuela de artes a anotarme en plástica y cuando vi que había teatro me dije “que sea teatro en lugar de dibujo, en lugar de plástica”. Así que, bueno, ahí entré. Nunca había visto una obra de teatro antes. La profesora era María Escudero. Para el ingreso yo hice una especie de proceso interior, como alguien que estaba (pausa) cavilando y de pronto tiene una revelación y se ve que yo me emocioné y dije ¡así fue que ocurrió! Así como que después de haberlo pensado me salió hacia afuera el pensamiento, como una revelación y yo miré a la gente y la miré a ella y ella estaba transfigurada, lo que me veía tan concentrado que me miraba asustada de como yo me había compenetrado. Pero siempre tenía cosas adentro que me gustaba sacarlas y lo que me imaginaba. Veía mucho a las gallinas, siempre me quedaba sentado al lado del gallinero y veía el comportamiento de las gallinas. Recuerdo mucho una escena que tuvo mucho éxito en donde yo hacía de gallina que ponía huevos y cacareaba. Era lo que tenía alrededor mío en mi casa, un gallinero. Ese fue el primer año en que empezó a haber práctica de creación colectiva en la escuela, el año sesenta y nueve, entonces yo estaba de parabienes porque todo era invento y yo para inventar era puesto.

¿Cuáles son tus estudios relacionados a tu trabajo en el teatro?

P.G.: Hice los cuatro años malísimos de la facultad... buenísimos porque absorbí la época de la militancia, del fervor, de lo ideológico, de la rebeldía. De la gente que hablaba del teatro nuevo donde se reflejara la realidad. Nada de estar pensando en las obras maestras del pasado, en los clásicos. Si no en un teatro para el público de hoy que refleje la problemática sobre todo de las clases trabajadoras, de los oprimidos, todo ese tipo de cosas, la lucha de clases.

Eso bueno ¿y lo malo?

P.G.: Lo malo era que no estudiaba porque a los profesores o los perseguían o no habían. Entonces venía cualquiera y hacía un reemplazo medio a los ponchazos. Yo sobresalía por mi capacidad para mis gracias.

Vos estuviste un tiempo en México y después volviste a Córdoba. ¿Por qué Córdoba? ¿Por qué volver?

P.G.: Jamás se me ocurrió irme a otro lado, yo quería volver a este lugar. Estando allá, siempre que imaginaba un espectáculo, me imaginaba que lo iba a hacer acá cuando regresara.

Y en tus viajes a Buenos Aires ¿no te tiente ni ahí quedarte allá?

P.G.: No. Yo venía a estar con mi familia, con un ahorro para aguantar sin saber en qué iba a trabajar. Tuve tanta suerte de que tanta gente quería hacer talleres conmigo, tomar clases, dije bueno voy a vivir de esto. Era re-fácil dar clases y seguir inventando cosas.

¿Cómo empezaste a dirigir?

P.G.: Empecé después que egresé de la facultad. Me convocaron del grupo *La chispa* como director. Era un grupo que decía su posición ideológica, su punto de vista con falencias teatrales, entonces ellos me buscaron y yo entré. Dio muy buen resultado el primer espectáculo que dirigí, coordiné más bien porque eran ideas, estaba todo en manos de ellos, lo que ellos querían hacer, el tema y todo lo demás. Yo proponía música, daba ideas muy disparatadas, muy fuera de lo que es la cosa política del teatro contestatario. Le di movimiento, le metí jazz, todo bueno, una contaminación bárbara. Y como salió tan bien, hicimos un segundo espectáculo y un tercero, después nos invitaron a México al grupo, me fui a México trabajamos allá y así.

¿Quiénes fueron tus maestros o referentes?

P.G.: Jesusa Rodríguez fue una persona que me despertó el sentido de la osadía escénica, de atreverme a salir, de ir más allá de una ocurrencia, pegar más fuerte por así decir, apostar a algo más osado, llegar más allá con la situación en ese sentido

¿Ir más allá cómo?

P.G.: Si vas a tratar un tema ir más a fondo, no ser tibio. Ella era una persona que iba, calaba hondo en lo que hacía. Yo descubrí que los contornos estaban muy próximos y podía ir un poco más allá en cuanto al atrevimiento de los planteos que podía hacer o de los desarrollos que podía lograr y de las ideas, de los temas que también podía tratar. Después Mery Bluno, era una intelectual muy buena, hablaba de estructuras, citaba gente; era todo un mundo que yo no sabía que existía. Pero no es que yo estudié con ella...

Pero estar en contacto con ella

P.G.: Eso es, igual que con Jesusa; por estar al lado de ella y por captarla. Después Cozana Lucca que estaba en el Roy Hart con lo sonoro. Porque ves se va armando como un compendio: por un lado una trompada por parte de Jesusa, una cuestión de pensamiento de Mery Bluno, una cuestión vocal del canto de parte de Cosana Lucca. Y luego, cuando viene Graciela Mengarelli a La Cochera, empiezo a descubrir que el cuerpo tiene posibilidades, yo miraba y ya creaba mis propios ejercicios. Esas son mis influencias, pero maestro no tengo porque no fui alumno de ninguno.

Y algún referente...

P.G.: No adhiero a ninguna tendencia, es lo que hago yo con la gente que me toca cada vez. Yo no tengo un proyecto personal para decir ¡ay, yo quiero hacer, montar tal cosa, a ver con quién lo hago! No, como siempre me han convocado para hacer cosas, he quedado, me acostumbré. Empiezo a trabajar con esa gente y capto la dinámica, cómo se mueven, acepto que sean conflictivos, que sean un desastre, que sean no sé qué, que haya unos muy talentosos, otros mediocres, otros lo que sea. A mí me gusta toda esa combinación y ver como resuelvo, como hago con todo eso.

Me identifico con esto que vos decís. Hace poco en una entrevista me preguntaron si yo era de esas directoras que tenía una idea y les decía “vos entrá por acá”, como si fueran títeres, y yo digo que no, que lo mío es más de tejedora, que voy atando nudos con lo que voy teniendo.

P.G.: Claro. Siempre hay una especie de entrenamiento primero, después yo les acerco algún material: un autor, obra o tema, y luego ellos empiezan a inventar algo, leen de atrás para adelante, eligen lo que sea y hacen algo. Y así empiezo a ver cómo producen ellos, como son sus procedimientos y de ahí sí empezamos el tejido ese que vos decís. Pero después, por supuesto, empiezo a diseñar. El diseño hacia donde lo llevo y lo que termino plasmando como espectáculo, lo que termino transmitiendo; a eso lo organizo yo.

¿Qué es para vos dirigir?

P.G.: Por un lado, yo tengo idea de lo que es un director cuando veo directores más ejecutivos, emprendedores. Eso no soy, no soy uno que pretende y quiere el rol de director como para ubicarse en un lugar de poder para decidir no sé qué, no me interesa. Y no lo sé hacer, armar un equipo de trabajo, dar tareas, hacer reuniones, citar especialistas para vestuario. No tengo respuestas inmediatas y no me gusta inventar para que el otro se dé cuenta de que yo sé lo que quiero. A veces sé lo que quiero, y a veces me confundo y otras estoy en la incertidumbre total. Entonces empecé a pensar en que es la dirección ¿qué es? Cuando dicen ¿Cuál es tu dirección? Bueno, es tu lugar donde vivís, adónde vas, de dónde

volvés y de dónde salís. Es tu ubicación en un lugar y en un tiempo. A veces esa ubicación cambia ¿no cierto? Yo me di cuenta que puedo llegar a ubicar muy bien, no siempre puedo. Al principio simplemente los tengo en una nebulosa a los actores, pero después los puedo ubicar y ahí me parece que es fundamental el trabajo de un director: ubicar en un renglón determinado a los actores para que desde ahí puedan empezar a imaginar, a crecer, a desarrollar su trabajo, su labor. Ubicarlos en el tema, en el estilo, en el tipo de lenguaje. Con esto quiero decir que no se es director porque te diga dónde te pones, qué haces con las manos, ni te digo ¡más ritmo, más ritmo! ¿eh? ¡Sentilo, sentilo! (se ríen)... esas cosas que se hacen. Y me molesta mucho pedirles cosas, yo quiero sacar cosas de los actores. Así como de los temas y de las cosas hay que sacar, no ponerle. Esa es una de las diferencias que yo hago: no quiero poner escenografía, quiero extraer la necesidad, si hay, de que haya. Si es suficiente con lo que está ¿por qué le voy a poner? ¿por qué voy a satisfacer de poner una maqueta alrededor de las propias paredes si ya están las paredes?

¿Qué otra recurrencia reconoces en tu manera de dirigir? por ejemplo esto de extraer y no poner.

P.G.: Extraigo. Como el análisis de texto es extraer sentido que está supuestamente oculto en la escritura. Cuando yo daba clases, se llamaba *Zumo dramático* lo que hacía yo, zumo de jugo. La idea es extraer así como se le saca jugo a la naranja, se le saca jugo a un texto, a un objeto o a la relación cuerpo a cuerpo entre dos actores, a un rincón de un lugar, a una distancia, a las voces que tienen.

Y las tríadas, ¿tiene que ver con eso de exprimir? ¿Las tenés en cuenta cuando dirigís?

P.G.: Eso de las tríadas mirá de donde viene: para los quince años de La Cochera vino Jesusa y Liliana. Y Jesusa dio un curso en la universidad, creo que sobre farsa y cabaret. Empecé a pensar: este espectáculo que hice que salió más o menos bien ¿sobre qué patas estaba parado? y veía que habían tres elementos que permitían que hicieran juego, en lugar de que hubiera dos solamente...

El equilibrio es complicado

P.G.: Claro, siempre había un tercer elemento que permitía una alternativa, una fuga, un desahogo de la antinomia de las otras dos. Ahí empecé a ver esto de los argentinos: siempre boca/river, el uno contra el otro, peronista y radical, que siempre traía conflicto y nunca había un desahogo de toda esa rivalidad. Bueno, así, y empecé a inventar tríadas o trinidades que yo les decía.

¿Y cuándo vos dirigís tenés algo de eso? ¿Cómo que algo de eso te funciona?

P.G.: En realidad lo uso más para transmitir la idea o permitir un entrenamiento. Yo lo tengo introyectado, incorporado.

Yo sé que vos no prevés tiempo para los procesos de ensayo. La pregunta es ¿cómo es tu trabajo en los ensayos? ¿Qué mirás? ¿Qué buscas? ¿Cómo intervenís en los ensayos? Yo que te vengo viendo veo que varía según el proceso y la parte del proceso también. No es lo mismo cuando ya está el material y hay que unir.

P.G.: A lo mejor me comporto un poco parecido en todos cuando ya llega ese momento de confeccionar o de componer, pero la manera de hallar material es distinta. Lo que yo me dispongo es a ir a las jornadas, a los encuentros, a presenciar. No voy a decir qué es lo que tienen que hacer, voy a presenciar. Y yo presencio peleas, tensiones, yo aprendo de las relaciones, los vínculos. ¿Cómo ese grupo luego va a hacer un espectáculo que no tenga nada que ver con la vitalidad que tiene ensayando y rivalizando, negociando para producir? Eso es lo que yo me imagino. El espectáculo tiene que contener algo de esa vida que ha costado vivir para poder llegar a hacer la obra. Pareciera como si fuera mucho más noble cambiar a los actores: “¡ha logrado calmar a las fieras! ¡Ha hecho una cosa suavisísima!”

¿Y qué cosas te gustan ver? ¿hay algo particular que te interese ver en estas extracciones?

P.G.: No. Me gusta descubrir, apreciar. Encontrar el valor de lo que están ofreciendo. Incluso no me guío mucho por el gusto, sino por la entrega, por la rareza de lo que hacen o por el impacto de lo que veo

A mí me llamó mucho la atención una charla en que yo te dije que no me gustaba la actriz de La leona y vos me decías que quizás no me gusta la persona.

P.G.: Ah, sí, sí, que una persona sea así

Me pasaba con la propuestas de una de las actrices de Pinto Sodoma que yo la veía en los ensayos y había algo que no me terminaba de convencer y vos le pusiste una música y yo de repente vi como le encontraste la dirección. Y no estaba haciendo algo muy distinto a su propuesta, pero estaba acomodada de un modo en particular que hacía que sea interesante ver algo que al principio no me interesó. Como subrayar lo que ya de por sí ella propone. Me sigue incomodando algo de ese modo, me resulta extraño, sin embargo me resulta llamativo. Pienso en el valor de esto que vos decís de no poner, porque yo creo que rápidamente hubiese querido tapan eso que no me gusta poniendo otra cosa.

P.G.: Superponiendo. Es como la tarea de un asesor de imagen o un estilista que te mira el corte del rostro y te dice “el pelo muy pegado no y no tan largo para que las proporciones de tu rostro...”. Me he desarrollado para que, a medida que voy conociendo a la gente, le voy acercando cosas que potencian algo inevitable que tienen, que liberado a su parecer a lo mejor puede ser hasta irritante o puede no interesar y de pronto, visto desde otro lado o acompañado con otra cosa, resulta o puede empezar a resultar interesante. Creo que todos los actores que siguen estando y que se siguen quedando es porque han descubierto que en algún momento yo les potencio algo. Porque si no la gente se va buscando enriquecerse, no se queda en un lugar donde le tiran abajo los valores, lo que ellos creen que tienen o que pueden.

¿Armas los ensayos? o ¿Cómo pensás los ensayos? Yo te he escuchado muchas veces preguntando ¿Qué quieren hacer? o ¿Qué trajeron para mostrar?

P.G.: El jueves armé, pensé y los participé -y por sus comentarios lo terminé de armar- varias secuencias, largas. Y esas secuencias después se van juntando y se van entramando y así se va llegando a la composición definitiva, a un guión para ensayar. Si no, hay una etapa en la que están los actores estimulados, tienen un material, “hagan, si los que van a actuar son ustedes, son los que tienen que poner el cuerpo. Ideas ya tengo muchas, se las he pasado, he tratado de inspirarlos”.

El plan de ensayo es generar estímulos para que ellos hagan.

P.G.: Sí.

En los cuadernos de ensayo que veo que tenés ¿Qué anotas?

P.G.: Anoto para no olvidarme. Estoy viendo televisión, por ejemplo. En *Encuentro*, un programa donde hablaban de Roland Barthes, el filósofo francés, y por algo que decía yo digo “esto viene de perilla para el concepto que estoy armando”. Eso anoto en el cuaderno. A veces son palabras exactas, por ejemplo a Rita le agregué una coplita para el gaucho que escuché en una película argentina. Ambos sabíamos que le faltaba algo, y cuando lo encontré, me levanté de la cama a escribirlo, porque si no me va a quedar la idea y no voy a tener las palabras, que era lo importante.

Y esos conceptos, ¿Cómo los armas?

P.G.: Anoto trinidadas que se me ocurren. Hay una última que me la dio una de las chicas de *Tracción a sangre* como justificativo de lo que ellos iban a presentar. Estamos armando el guión y tenían que presentarse y dijo “esto es como en la costura”, entonces yo le dije “bueno voy a ver algo como hilvanado”, “no, no, porque el hilván en la costura se ve”. Ella sabe de costura y me dio tres

momentos y digo “ya te lo plagio, te lo robo”. El primero es punto marca, lo hacen con la tiza en la tela antes de coser o de cortar o como una pequeña costurita con un hilito que cuelga como para decir “hasta acá va”. Después viene el hilván, que es cuando ya más o menos está, eso está probado, te lo hilvanan como para ponértelo sin mayores tensiones porque se rompe, se desarma. Y luego viene la costura.

Qué buena metáfora del proceso también.

P.G.: Claro. Ahora estamos en el momento de hilván, probando hilvanadas las escenas a ver cómo quedan en conjunto y en el orden que se van dando hasta que terminemos de hacer la costura cerca de la presentación

¿Cómo trabajas con los actores? ¿Cómo es la relación? ¿trabajas con un mismo grupo o tendés a variar? ¿Qué es lo que te interesa de un actor? y ¿Cómo definirías a un actor ideal? Quizá orienta la contraparte: no me interesa trabajar con un actor que haga tal cosa.

P.G.: No tengo el criterio del Circo Du Soleil que va capturando talentos por el mundo, los contratan y hacen espectáculos maravillosos. Me gusta dedicarme al que me tocó. Y el que me tocó es el que quiso estar conmigo, así de simple. La única que vez que llamé, invité a alguien ha sido a Giovanni Quiroga. Pero ha sido uno de los pocos casos, la excepción de la regla. Ideal no tengo. Renuevo generalmente actores porque estoy con este grupo o con aquel, hay variaciones.

Y en el caso del *Burlesque Sentimental*, ¿los llamaste a ellos o ellos te llamaron a vos?

P.G.: El *Burlesque* empezó en el teatro La Calle, hicimos *Antro el 55* (2010) que estaba Ximena Silbert, cantaba yo acompañado por mi músico y el grupo que tiene Lucas con Tati que es Tutatis. Había algo de teatro y dos micro musicales distintos. Entonces pensamos hacer otra obra como lo fue *Antro* o *Fonda*. En ese momento se estaba dando la *Fonda*, que fue la *Fonda Cordoobesa* (2006), después la *Fonda Patrioootera* (2011) y yo había pensado la *Fonda Putaaarraca*, en la que se trataran temas sexuales, morbosos. Estaba la Chacha Alvarado que hacía comida para el *Antro 55*. Entonces le planteé a ella que hiciera esa especie de travesti -que ella lo había hecho hacía muchos años en una versión del *Tranvía llamado deseo*. Me parecía que daba, después de casi veinte años, que lo volviera a hacer para aprovechar ese material. Y eso al principio iba a ser así: era el bar que tenía una travesti que montaba con un compañero del servicio militar (ellos tendrían la edad de aquellos que fueron los últimos que hicieron el servicio militar). Es lo que yo fabulé para usar el personaje que hacía ella. Y que el amigo macho, hétero, que estaba con ella vivía de la travesti, es decir ponía el bar pero la que lo llevaba adelante era la travesti. Y el hombre vivía de los favores que le otorgaba la travesti. Iba a ser el cuidacoches de la gente pero a su vez iba a haber una historia entre ellos, así habíamos empezado. Después no daba porque la persona que iba a hacer ...

Ahí ¿lo convocaste a Marcelo Castillo?

P.G.: No, estaba Fernando Castillo. Él iba a ser. Yo los dejaba, les daba la idea, que se junten y cuando tuvieran algo me llamaran; y eso medio que se desarticuló, no se llegó a dar. Pero como seguía la idea, yo pensé que a ese antro iba a venir una mujer, una lesbiana. Pensé en la Rita Novillo Corvalán para que haga de una lesbiana que va al bar, que es amiga de la otra y así empezó. Y después ya no tuve a Fernando y llamé a Marcelo porque alguna vez trabajó con la Chacha en la *Fonda* y quería hacer con ella otra cosa. Los embarqué en algo que le lleva mucho tiempo entender, que además yo no lo tenía, lo fui armando de a poco y con una lógica no tan realista. Yo cruzo lenguajes, hago una mezcla que solamente me la puedo explicar yo.

Sí, más como de la asociación libre que no es necesariamente realista.

P.G.: Sí, generalmente ese tipo de semántica no sé cómo llamarla. Es lo que ha caracterizado los espectáculos de *La noche en vela*² y los espectáculos que han sido interesantes en *La Cochera*.

Y lo llamas a Marcelo porque ya habías trabajado y había una amistad.

P.G.: Ah, Claro. A Marcelo lo conozco desde hace más de treinta años en *La Cochera*, claro, sí.

Cuando te das cuenta de que algo funciona en la escena ¿Qué lo señala? ¿Es como una sensación física, un pensamiento, una intuición? ¿Qué sostiene para vos -no para con los otros sino para vos mismo- tu criterio de elección en relación a la actuación?

P.G.: El producto del azar me encanta. Lo que se produce como cosa casual en el momento que no está previsto, me encanta. Y muchas veces tengo que convencer a los actores de que sí, porque la gente quiere hacer lo que elucubra no lo que le sale sin querer. Desacredita hacer algo que salió porque sí. Por ejemplo, hay una parte en la que puso mal las mesas *Chacha* cuando desarma lo que arma Marcelo. Eso renovó los giros que van haciendo Rita con Marcelo, los refrescó porque tuvieron que mirar de manera distinta por dónde iban y le dio un espíritu distinto. Haría que eso fuera siempre así, porque eso de girar es una huevada, no sé, porque tendrían que saberlo hacer muy bien. Es preferible una vitalidad especial en ese momento y un riesgo. Eso me gusta captar, de un azar o de un error, de una equivocación, de una confusión de orden que se hizo, que se produjo y que vino a dar una clave de cómo también podría ser. O como le digo a los chicos de

2 Desde 1990, Paco Giménez es director del Grupo *La Noche en Vela* de Buenos Aires. Pone en escena: *La Noche en Vela –inexpresable amor–* (1992), *Manjar de los Dioses –teatro imposible sobre el sentimiento trágico–* (1997), *Ganado en Pie –transfiguraciones del sentimiento patriótico–* (2000), *Fiore di Merda –agua que pasa–* (2005), *Los últimos Felices* (2008) y *Lo último que se puede esperar* (2011).

Pinto Sodomá, que como hay tanto material y son tantos, necesito que se vinculen las escenas, que haya roces. Así como a una persona le decís: “¡dale! buscate una beca, salí, conocé otra cultura, andate a otro lado para que se te abra la cabeza, para que te encuentrés con otra gente, que hables de otra manera, que no estés en el mismo lugar de siempre”. “Dejalo que se ensucie”. Así me parece que hay que ser con los materiales, en lugar de decir: “¡ay! pero en esta parte vos venías y me decías tal cosa, o siempre me diste el papelito en este momento”. Y digo ¿por qué tiene que ser así? ¿Quién ha determinado? Salvo que sea lo máximo, la idea máxima y dejala ahí tal como está y no la toques.

Claro, funciona de maravilla.

P.G.: Y no la toques más. Pero si no, es preferible darle roce a las cosas para ver qué tanta identidad tienen, qué tanta fortaleza, qué tanto son como aparentan ser. Porque pueden transformarse, ser mejor en relación a otras cosas que con las que están. Prefiero promover esa especie de desorden antes de ordenar, porque si no está todo ordenadito según un criterio bobo de orden, convencional.

Y esto que vos me decías de que por algún accidente algo cambia y vos ves esa vitalidad ¿Qué es lo que a vos te hace sentir que eso tiene vitalidad?

P.G.: En ese ejemplo que te di, demostró que es un juego el girar y no una coreografía. Porque como coreografía es una tontería, en cambio como juego... es el espíritu el que cuenta y no la forma. Tiene que ver más con la situación que viven los personajes.

¿Cómo interviene tu cuerpo en la dirección? Yo te he visto por momentos sugerir la acción que podrían hacer...

P.G.: Claro y hacerlo yo como lo que estoy tratando de decir.

¿Qué es lo que vos querés provocar o generar cuando lo haces vos? ¿Que lo hagan así o que tomen algo?

P.G.: Puede ser una mezcla. Fundamentalmente siempre quise ser actor no director; segundo, mi deseo de transmitir: a lo mejor puedo ser más elocuente con un gesto, con una actitud, traduciéndolo de esa manera, que con palabras. A lo mejor la otra persona puede entender más viendo algo en movimiento que un pensamiento, una consigna.

¿Tenés un trabajo diferenciado con cada actor?

P.G.: Sí.

¿Por qué? y ¿Cómo es ese trabajo en los ensayos?

P.G.: No es de una manera determinada en los ensayos pero se va dando. Hay veces que hasta yo mismo me doy cuenta de que le estoy dando mucha dedicación a alguien en particular, que lo pone nervioso o que lo pone como en orfandad a otro que no le estoy dando bola. Trato de que no sea así, pero hay veces que me surge porque tengo más cosas para decirle a alguien en particular, para activar o para motorizar algo y sí, hago distinciones. Obviamente sé que cada uno tiene una susceptibilidad distinta, para ver cómo llegarle, cómo es el tipo de trabajo, porque los conozco o porque los voy conociendo. No tengo directrices estándar por así decir, formas de decir, de pedir. Estándar para todo el mundo, para comunes. Si no que me refiero de manera distinta a cada uno.

Y ¿En qué se parecen y en qué se diferencian desde tu práctica el rol de dirección y el rol docente?

P.G.: Yo ejerzo la docencia, por eso me saludan algunos como maestro (se ríe) porque traigo a colación autores, frases, cosas que he recolectado en tantos años. ¡En cuarenta años, más de cuarenta años de haber escuchado! De cosas que he descubierto en libros, abriendo una revista, en un programa de televisión, alguien que contó. Es un acopio de muchos elementos y me van saliendo oportunamente. Y eso me imagino que también es una especie de enseñanza que recibe la gente. Siento que estoy haciendo docencia porque trato de explicar de qué deviene, cuál es la génesis de mi ocurrencia, cuál es el concepto que hay detrás. No es simplemente el pedido, la solicitud, la orden. Entonces sí, se me mezclan.

Y ¿en qué se diferencian?

P.G.: Se diferencian en que podría llegar a ser docente sin llegar a dirigir actores para llegar a un espectáculo, eso es obvio. Son dos responsabilidades muy distintas, una tiene que ver con la formación, con el proceso personal de alguien frente a lo que él quiere. Y lo otro es un plan común que uno tiene con gente y tienen que llegar a un..., me toca a mí llevarlos hasta la conclusión

¿Podrías darme una metáfora que describa tu relación con los actores?

P.G.: (piensa) Creo que, como yo soy el original, el referente, los que tendrían que hacer una metáfora serían los que lo ven de afuera. O sea, yo hago el original por así decir. No hago una metáfora de mi actividad.

Claro, pero si vos tuvieras que hablar, que decir... Por ejemplo, José Luis Valenzuela dijo que para él dirigir actores es como ser un partero, hacer para que el otro dé a luz. Uno está ahí recibiendo, esa es una metáfora.

P.G.: El otro día ví en la televisión a un especialista que dijo: “Perverso es el que te lleva a un lugar donde vos, en el fondo, quieres ir. En cambio sádico es el que te lleva a un lugar donde vos no querés ir, y disfruta con tu sufrimiento o con tu rechazo.” Yo soy perverso, ahí me sentí representado, porque yo los llevo a un lugar, por eso la gente me viene a buscar. Es ponerlos en el sitio donde los otros quieren pero no pueden por sí mismos ir a ese lugar.

Entonces sería que el director es el perverso

P.G.: De Valenzuela, creo que en el libro *Las piedras jugosas* (2004), leí que parte de esa idea de perversión es detectar contradicciones y no resolverlas sino crear la tensión entre, en las contradicciones. Eso me pasa, y esa es la raíz del éxito de, por ejemplo, el programa de Tinelli. Él a mí no me gusta, pero veo que la gente va, aprende a bailar, montones de cosas, no se quedan con lo que tienen. Es un programa perverso pero la gente quiere llegar a ese punto, va sabiendo que se va a encontrar con el rival, con el que odia, con el ex y se presta a esas previas donde le ponen a prueba y les hacen críticas y ponen a prueba su amor propio y saben qué de ahí sale un libreto que es lo que le garantiza el éxito o su permanencia dentro del show, lo cual significa contrato y dinero ¿ves?

Me llama la atención esta manera que vos temes de explicar, tu procedimiento. Es una manera de dar ejemplos, en la que tomas la estructura de algo distante pero para explicar algo para lo que nos cuesta encontrar palabras. Y en la analogía desmenuzar. Una cosa ‘científico creativa’.

P.G.: Yo creo que por eso me buscan siempre para que haga devoluciones. A la gente le gusta que yo le diga cosas, a veces me da mucho pudor.

Con tu devolución de *Para vos, Apolo* yo pude ver cosas que veía pero que, a la vez, no veía. Qué no le estaba prestando atención. Seguía enfocando en otra cosa, así que estuvo bueno para volver a ver.

P.G.: Esa visión un tanto dura, un tanto fatal, porque te hace ver algo que tenías. Es como los padres que ven que el hijo es homosexual pero no lo asumen, como que no lo quieren ver. Pero cuando se enteran, en el fondo sabían que lo sabían

Te da una tranquilidad.

P.G.: Esa es una visión que me dio Jesusa: atreverse a mirar más allá y, aunque sea más fuerte, que se diga o que se vea. Eso lo tomé de ella. Ella era así, miraba y decía. En Zacatecas, en el año ochenta y uno se hizo un congreso del tercer grupo de teatro. Vinieron unos italianos y Jesusa fue. Me acuerdo que cuando terminó la obra y la gente aplaudió mucho, ella empezó a gritar: ¡Esto es una mierda! ¡Es una mierda! Claro ella era no solamente de visión sino que era de expresión directa. Yo no soy así. Ella es combativa.

A mí me parece interesante cómo intervenís con esa pregunta tuya, esa curiosidad a partir de lo que estabas viendo. A mí me habían dado otras devoluciones al final de la obra, pero eran todas afirmaciones, conclusiones. Y a mí esas conclusiones no me convencían.

P.G.: No alcanzó a llegar, a tocarte.

Y en cambio cuando vos preguntas ¿qué es lo que queríamos en el final? Yo te explico, ya después vos me decís qué ves, y haces tu análisis con ejemplos, entonces yo puedo ver eso que vos ves. Es una crítica que intenta pararse desde lo que yo puedo ver. Esto que decís “como hago para hacerle entender algo a alguien que no entiende nada” (risas). Es mucho más interesante cuando una puede devolver algo que el otro sí está viendo que sobre algo que yo veo, pero que no está en el campo visual del otro y que no tiene porqué estar tampoco. En ese sentido me parece mucho más interesante. Interesante para mí cuando doy devoluciones a alumnos o cuando dirijo. A partir de formular preguntas me corro de creer que me las sé todas. Simplemente pregunto y ahí confirmo o no mi hipótesis.

P.G.: A Sócrates le decían que era una especie de partero porque a través de preguntas sonsacaba y sacaba. Lo importante no era llegar a una conclusión, a una respuesta definitiva, sino poder aliviar las tensiones de los conflictos a través de las preguntas que uno se hace. Y se da cuenta de que es más relativo, de que las responsabilidades están compartidas. Es una tensión que te alivia. A eso le llamaban mayéutica, el procedimiento que a través de preguntas se iba desgranando, se iba analizando un tema. Eso sí, eso sí me gusta y lo promuevo en tratar de preguntar, en lugar de dar una idea. Hay gente que te dice: sacale veinte minutos a la obra. Y vos decís ¡ay, qué pelotudez!

A mí me dicen muy largo, muy largo, sacale, cortá, pero el criterio largo/corto...

P.G.: ¿Por qué pusiste tal cosa? ¿Por qué no usaste escenografía? No dice nada todo eso, porque no te da a entender, es tener que responder a lo que ve otro. Yo trato de llegar a través de la pregunta para poder meterme en el circuito de la cosa. ¡Ah! Otra metáfora que podría decir: Lo del genio de la lámpara. La lámpara de Aladino.

¿Y cómo sería?

P.G.: Así como escuche la diferencia entre perverso y sádico y me iluminó en algo, también escuché la diferencia entre genio e ingenio. A mí lo que me interesa es crear una fricción, es una metáfora, para sacar el genio. Que puede ser benévolo o malévolo. Se puede crear una cosa malévola o una cosa benévola y bonita, suave, según el genio. Pero es ese genio que surge por contacto, por contagio, por impregnación, por soltura, por inspiración y no el ingenio que es: a ver ¿que podemos poner acá? Me gusta también lo del ingenio pero yo he visto grupos que son ingeniosos y digo el genio, me falta. A veces es como un destello dentro de un espectáculo, el genio. Que no es genio de genial.

Claro, es como un destello. El otro día pensé que todo lo que había hecho bien en la vida lo había hecho sin querer (risas), no me di cuenta y se hizo solo. Yo no tuve nada que ver con eso, entonces cuando yo quiero volver a hacer ¡no me sale! Y cómo vos hace un rato decías, queda mal decir que te salió por accidente. Incluso en la investigación, en el proceso de la investigación se supone que uno traza un camino que se prevé. Pero a mí lo que me está pasando con esta investigación es que se me vuelve más rica cuando me sale sin querer, cuando termino yendo a lugares por intuición, por contagio, por toda esta cosa que tiene más que ver con la creación que cuando quiero hacer el camino que yo ya tracé. Si bien yo tracé un camino que es bastante amplio.

P.G.: Hasta para un detective es importante la intuición, por eso está la palabra perspicacia, la sagacidad, la curiosidad. Son todos llamados de otra índole que no es dejarte guiar por los pasos técnicos de un proceso. Y lo que quería decir es que yo trato de lograr en los actores aquello que no hace falta ser ensayado, trato de que se llegue a ese punto. Ubicar a través de distintos ejercicios, de distintas cosas aquello que cae en un sitio, en un territorio que ellos saben cómo es. Que después se ensaya como coordinarlo con lo tuyo, en relación al espacio, en el orden que va y todo lo demás. Me doy cuenta de que es muy difícil, no imposible pero sí difícil, tratar de imponer a alguien que haga lo que está afuera de su mecanismo psicológico por así decir. Por eso trato de ir y de encontrar eso que le sale, esa forma de compostura. En el caso de Marcelo, ese temperamento volcánico que tiene él es algo que no le hace falta ensayar, es algo que cuando lo suelta, cuando lo sintoniza, le sale. No es una simulación.

¡Gracias!

Referencias bibliográficas:

- Aguada Berteá, Verónica. (2020). *Dirección Actoral. Operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16973>.
- Valenzuela, José. Luis. (2004). *Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.