

## ENTREVISTA A EL PATRÓN VÁZQUEZ (Rafael Spregelburd, Mónica Raiola, Héctor Díaz, Alberto Suárez, Andrea Garrote)

Esta entrevista al grupo El Patrón Vázquez que fue realizada en 2004 por Gerardo Camilletti formó parte de su trabajo de investigación “La dramaturgia de Rafael Spregelburd: rupturas e impacto en los modos de representación” con una beca del Fondo Nacional de las Artes. En ese momento ensayaban *La Modestia* de Rafael Spregelburd para presentar en una gira en México. Consideramos importante incluirla en este número porque, a pesar del paso del tiempo, resulta de un interés singular por la vigencia de lo que en ella dicen los entrevistados. Participaron Rafael Spregelburd, Héctor Díaz, Mónica Raiola y Alberto Suárez. Andrea Garrote que también forma parte del grupo, fue entrevistada en otro momento.

### - ¿Qué es El Patrón Vázquez?

**Rafael Spregelburd.:** El Patrón Vázquez es un intento algo extraño. En este país no hay una tradición de grupos. Hasta que empieza a actuar el Instituto Nacional de Teatro no importaba mucho a qué grupo uno pertenecía pero el Instituto, para subsidiar obras exige dos años de continuidad de trabajo en grupo. Esto generó muchos problemas, porque lo más interesante que tenía esta ciudad era que los actores no se sentían atrapados, podían estar en una obra con unos actores y después cambiarse a otra, y uno nunca decía “pertenezco a tal estética”. Cuando nosotros estábamos de gira con Andrea Garrote haciendo *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo*, en España nos querían contratar para un festival que se iba a realizar tres o cuatro meses después. Nos preguntaban el nombre del grupo y nosotros decíamos: “No tenemos”. Nos respondían: “Bueno, ya tienen que tener, mañana se vienen con un nombre porque si no, no se puede vender, porque el contrato se hace con la Compañía”. Insistíamos: “Pero somos nosotros dos, no tenemos un nombre”. Andrea estaba leyendo en ese momento un libro de Fernando Pessoa, *Desasosiego*, donde aparece el patrón, un personaje que se llama Vasques, con “s” porque es portugués, y dijimos: “Bueno, El Patrón Vázquez”. Entonces El Patrón Vázquez éramos nosotros dos. Cuando se hizo *La Modestia* pedimos un subsidio al Instituto Nacional de Teatro y nos servía como antecedente que nosotros dos habíamos hecho una obra y entonces convocamos al resto de los actores, al músico y demás. Ahora es evidente que *La Estupidez* es una obra de *El Patrón Vázquez* y también los dos proyectos que tenemos en mente. Cuando nos juntamos nosotros, cinco o seis o cuatro o tres, dentro de este núcleo, se supone que es una obra de El Patrón Vázquez pero no hay más manifiesto que ése.

### - ¿Consideran que tienen algún sistema de actuación que los distingue de otros actores?

**Héctor Díaz:** Yo no tengo demasiada experiencia por fuera de trabajar con Rafael. A mí me parece que puede haber algo de la textualidad de sus obras que permite dilucidar algún tipo de actuación, quizás más arbitraria, menos ilustrativa. Pero pienso que no es lo literario de sus obras como su modo de concebir la dirección. Me parece que hay otro plano de Rafael, cuando se pone a trabajar con un texto suyo, que es otra instancia de la escritura, claramente. Aparecen ciertos ritmos, cierta musicalidad, ciertas pausas. Es un pentagrama la escena. Me parece que tiene una concepción muy musical, muy matemática.

**Alberto Suárez:** A veces a nosotros tal vez no se nos haga tan clara la idea de “otra forma de actuación” porque compartimos una formación vinculada a esa manera de pensar el teatro y la actuación.

**-¿Todos se formaron con Bartís?**

**Mónica Raiola:** Sí. O por lo menos pasamos por ahí.

**Héctor Díaz:** Yo no. No fue mi base. Estuve mucho más con Pompeyo. Después estuve un año con Bartís.

**Alberto Suárez:** Ninguno tiene una formación clásica. A mí me parece que otra cosa que es muy interesante al actuar los textos de él es cómo funcionan las capas de información, lo que se actúa o no en esa situación. Me parece que otras formas están recubiertas de una gran cantidad de información falsa que no conduce a ningún lugar. Los acentos en la actuación a veces están puestos desde situaciones que son menores al efecto de diluir algo que va avanzando por otro lugar. Por ahí le estamos dando una gran importancia a una situación que desde el punto de vista temático del desarrollo es menor, pero que en algún sentido relata por rebote, por referencia o, justamente, por contrapuntos, con esta especie de situaciones rítmicas, algo que hace más a lo general.

**Héctor Díaz:** Hay una instancia en que siempre nos preguntamos: “¿Cuándo tendremos la totalidad?”. Empezamos a hablar de la totalidad como algo que, una vez que podamos abarcarla, nos va a dar una nueva información, que seguramente producirá un movimiento interno en cada una de las escenas que hayamos trabajado y que le dará un sentido final.

**Alberto Suárez:** No me parece que nosotros manejábamos el mismo nivel de información cuando hicimos *Raspando la cruz*, o vos [por Mónica] *Remanente de invierno*, incluso cuando hicimos *La Modestia*. Creo que cuando hicimos *La Modestia*, todavía era muy clara la situación de que Rafael, como director, tenía muy decidida una cuestión de puesta y que la sumatoria nuestra como actores debía comprender un montón de cosas, pero había más ideas preconcebidas ligadas a su idea de dirección. En *La Estupidez*, por una cuestión de acumulación de trabajo en conjunto, empieza a aparecer la idea de que por parte nuestra hay una comprensión inmediata de la zona a la que la obra apunta. Uno ya sabe que en el teatro de Rafael nada va a quedar librado al azar, que todo va a cerrar en un sentido, que hay una especie de edificio, de construcción, que tiene una estructura muy sólida y que es sobre la que hay que transitar. Entonces se puede hacer esto que decíamos antes: desviar, negar información, negar actuación en algún sentido. Igual está muy sostenido en términos de la estructura literaria. Parecería que nuestra forma de actuación tiene más que ver con otra cosa que con recorridos psicoanalíticos o emocionales, que careciera de esas zonas y no es así, lo que pasa es que son distintas las formas de arribar a eso. Por ahí en *La Estupidez*, por las características de la obra que es más una comedia, ese punto no es tan claro, pero *La Modestia* es una obra muy densa, en definitiva. Pero el recorrido que hacen los personajes es más arbitrario que el psicológico habitual.

**Mónica Raiola:** No trabajamos leyendo una escena, haciendo el análisis de la escena, se estudia el texto y se pone. Y poniéndolo en escena cada uno va pensando solo. No hay ese trabajo “de mesa” que otros elencos sí tienen. Yo he estado en otras obras con otros directores en donde nos sentábamos, leíamos el texto y se iba un mes en la comprensión de un supuesto sentido.

**Alberto Suárez:** Yo creo que en eso influye mucho la doble condición de Rafael de autor y director, él escribe como un director de teatro. A pesar de que su dramaturgia tiene una entidad propia y puede ser leída, al margen de eso creo que hay algo en el modo de escritura que implica necesariamente una puesta del material. Eso hace que la escritura esté al servicio de la actuación que va a venir,

que se va a producir en algún momento. No hay que pensar tanto “por qué dice esto”, “a dónde va”.

**Rafael Spregelburd:** Va a venir, además, de unos actores determinados. Está escrita pensando en que determinado texto funciona si lo dice Alberto y nos resulta gracioso porque es Alberto quien lo tiene que decir. Es un guión más que un texto, es un plan para estas personas. En el caso de *La Modestia* un poco menos porque no sabíamos exactamente, por ejemplo, que Héctor iba a actuar. A mí me parece que así como yo, además de autor soy actor, ellos tienen -estos actores en particular- muchísima claridad en relación a lo dramático, si bien no se dedican a escribir, uno siente que es algo que podrían hacer tranquilamente, tienen un profundo conocimiento de lo dramático. Y esto implica que cuando leen un texto no piensan en ilustrarlo, piensan en cuál es su trabajo en relación al texto, lo que ya está dado por el texto va a ser responsabilidad de la puesta. Y yo siento que, curiosamente, escuchando hablar de la ruptura, es algo tan incorporado a nosotros que ni siquiera lo pensamos, jamás pensamos que estamos actuando de manera distinta a la de otra gente. Casi nunca pienso que es un error porque el actor no llega a determinado lugar, y creo que ésta es la diferencia en relación a otros directores, que sienten que *el texto manda* y que los actores *deben acceder a él*, y yo acá siento que lo que manda es lo que tenemos, lo concreto de lo que tenemos, porque el texto es una enorme abstracción y toda la habilidad de la dirección consiste en hacerla concreta. En un sentido, somos actores convencionales si nos comparamos con María José Gabin o Alejandro Urdapilleta. Pero actores muy rápidos para la analogía, con tanta arbitrariedad como el texto lo proponga. Y esto a mí me parece inusual. En ese sentido diría que es bastante convencional nuestra actuación en un punto, que es: una gran facilidad para la analogía, para la imitación si se quiere, la imitación de algo que no existe. Yo lo veo tan convencional que jamás me atrevería a hablar de una revolución en la actuación. Yo a veces he trabajado con actores muy buenos sobre todo en el exterior que no entienden una sola palabra de lo que yo les pido o de lo que tienen que hacer, que para poder involucrarse afectivamente, emocionalmente con una escena primero hay que hacerles un entre terrible explicándoles la utilidad. Ellos [los actores del Patrón Vázquez] jamás me preguntan por la utilidad y además lo ven con los mismos ojos que lo veo yo en el mismo momento en que lo veo yo.

**Héctor Díaz:** Cuando uno echa una mirada, como ahora, e intenta revisar algo de los trabajos en los que se ha conseguido un resultado, lo primero que nos aparece, por lo menos a mí, es algo medio casual, “qué casualidad que apareció de este modo, podría haber aparecido de cualquier otro”. Justamente como no fue analítico el proceso, se produce una especie de efecto distorsivo en la mirada.

**Rafael Spregelburd:** Eso es porque uno se olvida de una cantidad de cosas que ni siquiera entran en cuestión. Le damos automáticamente un valor enorme al capricho. Es importantísimo para nosotros el capricho. En otros elencos eso es un tema de discusión. De discusión y de autoridad, porque yo creo que siempre es caprichosa la actividad artística, el problema es *quién es el dueño de ese capricho*, quién lo decide.

**- ¿Qué pasa cuando, desde la actuación se propone otra cosa? ¿Se modifica el material textual?**

**Alberto Suárez:** Son distintos niveles de experiencia. Por eso yo decía que no es lo mismo haber trabajado en otro momento que ahora. No fueron exactamente los mismos los procesos de cada obra en particular. Por ejemplo, cuando hicimos *La Estupidez*, nosotros teníamos un recorrido con él, algunos en unas obras, otros en otras. Entonces, había un margen de confianza en la figura de Rafael mucho más amplia. Si en algún momento había zonas de la actuación que eran

interesantes, era mejor que eso estuviera antes que otra cosa. No hay una rigidez en relación con el texto.

**Rafael Spregelburd:** *La Estupidez* sufrió muchos cortes porque era muy larga y sobre todo sufrió muchos cambios de orden por cuestiones del vestuario. Pero además por cuestiones conceptuales. Cuando decidimos que había un intervalo tuvimos que decir dónde y por qué aparecía.

**Alberto Suárez:** Cómo convenía dosificar la información.

**Rafael Spregelburd:** Pero por otro lado, la diferencia entre la obra literaria y la obra puesta *en* los actores es fundamental. Al punto tal que a mí me parece ilegible esa primera versión que es, sin embargo, la que ganó el premio Tirso de Molina, la que operaba como ganzúa, como gancho para explicar lo que era el proyecto, y probablemente mucha gente que la lea en distintos órdenes no le va a provocar ninguna diferencia, pero para la situación de la actuación eran fundamentales esos cambios. Casi nunca se trata de cambios de textos, nunca se cuestiona una frase por otra, no tiene que ver con eso sino que, como es tan arbitrario a veces el armado, el pasaje de una cosa a otra y le adjudicamos un valor enorme a que sea tan arbitrario, a veces descubrimos no sólo que es arbitrario sino imposible y cuando es imposible hay que volver para atrás. Pero yo creo que en relación a lo que le pasa a otros autores se cambia muy poco. Lo mismo en *La Escala Humana*, cambiamos muy poco del texto.

**Alberto Suárez:** Pensando en *La Modestia*, en la parte “chejoviana” de *La Modestia*, hay algunos textos escritos en el papel que, si no fuera en el marco de determinado tipo de teatralidad y de determinada modalidad de pensamiento en relación a lo teatral, y en consecuencia a la actuación, se podría pensar “esto no se puede decir, este texto no se puede decir”. Ocurre que la progresión de la teatralidad y el camino de la actuación hacen que, arbitrariamente, uno le otorgue validez a que ese tipo o esa mujer digan esa palabra en determinado momento.

**Rafael Spregelburd:** Y al revés, que lo que es digno de verse es cómo lo logran.

**Alberto Suárez:** En ese plano, no tiene tanto que ver con la idea de que la obra se modifica, no importa. Aunque no se modifique el texto, no quiere decir que uno haya quedado atrapado en la obligación de decirlo. Va a haber un recorrido de otro orden, distinto, que justifique tener que decir eso en escena.

**Rafael Spregelburd:** Además, yo, teniendo textos que hago con el grupo, y textos que me ha pasado tener que hacer afuera, o con alumnos, o como fue el caso de *Bizarra* —una experiencia muy mixta, porque había actores de todo tipo— noto la diferencia en cómo es trabajar con actores de los que yo espero que resuelvan y que comprendan que su trabajo es resolver, a actores que están a la espera de una directiva, de una dirección, de que la dirección asuma ese lugar para que ellos lleguen a entenderlo. Y si no lo entienden ellos, es muy poco lo que puedo hacer como director para explicarlo.

**Alberto Suárez:** Creo que, en nuestra comprensión, somos convencionales. No accedemos a la zona de la actuación desde un lugar místico o extraordinario. Todos tenemos en claro ciertas cuestiones técnicas, después cómo cada uno va, es otra cuestión. Y qué se cuenta, también es otra cuestión.

**Rafael Spregelburd:** La dirección, para mí, es la superposición de analogías. Pero cada una de esas analogías debe ser como una forma pura, poco reflexiva. Si una cosa muy simple está junto a otra muy simple pero muy distinta que la está negando, entonces hay algo, pero eso no demanda del actor un trabajo más complicado, sino aceptar la arbitrariedad de esa composición. Y lo que pasa a veces con actores de otras escuelas es que, en principio, creen que todo es más complejo de lo que debe ser, porque siempre se formulan las preguntas no tanto en relación con la forma que producen sino en relación con la psiquis, qué deberían ser para poder producir esas formas. Y yo creo que se deben obviar todas esas preguntas que tienen que ver con la psiquis e ir directamente al efecto, no lo digo peyorativamente. Creo que siempre que tratamos de montar

una escena es tratar de producir el efecto deseado de la escena y, la superposición de esos elementos combinados es lo que genera la complejidad. Es muy difícil para los actores no sentirse desnudos si no les permitís cierto grado de composición y decir “quiero que éste se distinga del otro”, ya ni siquiera se trata de “quiero que éste se distinga de mí” porque eso es algo a lo que nosotros en general no le adjudicamos valor. Nos parece que cuando uno es una persona interesante y maneja niveles de pensamiento interesante y produce formas, sólo verlo sobre el escenario es atractivo, y si encima narra un relato, bienvenido sea. Mientras que la idea de *disfrazarse* de otra cosa que uno no es, para que no se note que uno es interesante, nos parece un error. *La Estupidez* nos traía este problema: hay que hacer cinco personajes. Y yo decía ¿no es suficiente el vestuario?, yo insistía mucho, ¿si te vestís de policía, no tenés que comportarte normalmente?. Es decir, cómo hacer para *componer* de esa manera sin hacer una composición. El grado de normalidad es necesario para que produzca esa sorpresa, mientras que, si la composición es demasiado perfecta, sólo se ve la composición y la sorpresa desaparece o aparece admiración. Yo no lo siento como composición, si me miro desde afuera digo “son gestos que me pertenecen a mí”, no hay un intento de búsqueda. Muchos actores se sienten actuando cuando se alejan de sí mismos, cuando *componen*, es una habilidad por lo pronto admirable, que nosotros no tenemos muy entrenada.

- **¿Es porque no les interesa esa zona?**

**Rafael Spregelburd:** A mí seguro que no me interesa. Es como la emoción en teatro, ¿viste que los actores piensan que si se emocionan y lloran en escena han superado un estadio por encima del resto de los mortales?, es decir, pueden manejar la emoción a voluntad, ¡y se le adjudica un valor *enorme* a eso en los estudios de actuación!. Hay un enorme respeto por eso. Y también hay un enorme respeto por la idea de la composición, es decir, “¡guau! ¡Eras tan distinto de vos!”. Lo primero que veo es un actor actuando y ahí se pierde un relato. Cuando, en cambio, veo un actor que no sé cómo, a veces por ir por debajo de la red, me hace creer que ese relato es posible, yo empiezo a ser atrapado. A mí me importa mucho el relato en teatro, me interesa mucho el relato, la capacidad que a veces el teatro tiene de presentarte cosas como si fueran posibles, cosas disparatadísimas como si fueran posibles. En cambio, cuando veo un actor *virtuoso* que compone, para mí eso está muy ligado con la idea de la sobreactuación, y eso puede traer problemas. En el grupo tenemos discusiones que no terminamos de dirimir. Sobre todo con *La Estupidez*, teníamos tantas dudas, tantas preguntas: “¿por qué hacerla?”, “¿cómo hacerla?”, “¿el público va a poder soportar esta cantidad de información?”, hasta que en un momento empezamos a tener una intuición de la totalidad y dijimos: “Bueno, esa masa de información es la que empieza a generar una expectativa determinada, distinta a la de otras obras”. Ése es su valor. Es la sumatoria de un montón de cosas que, mientras estás en el proceso, te parecen *sus* problemas, y de pronto descubris que sus problemas pasan a ser su característica, su ventaja. Esta obra es así.

**Alberto Suárez:** Vinculando con el tema de las analogías, nosotros pensamos que la actuación es múltiple, que uno no actúa una sola cosa y siempre vamos a plantear eso en términos de la escena.

**Rafael Spregelburd:** Por ejemplo, nosotros entendemos que actuar una sola cosa es *representar* y actuar siempre es actuar por lo menos dos. Cuando yo hablo de analogía digo “analogías” que, en principio, son dignas de ver, porque tienen en sí mismas una combinatoria de elementos que las constituyen en formas. Yo creo que si la forma no es interesante no se la ve. Te podés enterar o podés estar mirando para otro lado. ¿Cómo lograr que te miren?, eso es actuar. Y eso implica hacer una combinatoria de elementos. La apuesta es más alta si son

arbitrarios porque puestos juntos generan deseo de mirar. Estuve haciendo una lectura de *La Estupidez* con actores en Berlín, en la Schauspiel, y más allá de que teníamos sólo cinco días para hacerlo, los actores decían: “Bueno, resolveme el problema porque no tengo tiempo de acceder a *tu mundo*”. Y yo lo entendía, ellos creían que *mi mundo* era un lugar de una enorme complejidad y que alguien les podía explicar cómo llegar a ello. Yo estaba sentado, tratando de pensar en alemán algo que no les podía explicar bien y lo que terminaba haciendo era marcarles cómo lo hacíamos nosotros. Ellos decían: “Qué bueno” y repetían. Eran actores muy entrenados, muy rápidos que están acostumbradísimos a hacer eso, entonces dejaban de preguntar. Era una lectura, eran cinco días pero yo no puedo ni empezar a hablar de motivaciones, de qué es lo que está roto en esa lógica causa-efecto, que en mis obras siempre está rota. Bueno, para nosotros es como el alfabeto que compartimos, hablamos en ese idioma.

**- Entonces, trabajando con otra gente, tenés que sentarte a explicar.**

**Rafael Spregelburd:** Casi siempre me retraigo, no puedo explicar. Son intuiciones, está en el territorio –como yo lo llamo- del sentido no del significado y si tratara de transformar eso, si lo pusiera en palabras muy concretas, desaparece. Se lo empieza a actuar como una información y se ve, y si se ve dejamos de preguntarnos por el misterio de estar allí. Nosotros, salvo con Héctor a quien conocimos más tarde y en circunstancias muy curiosas, nos conocimos entrenando juntos, produciendo, entonces no había jerarquía entre nosotros, y sigue no habiéndola ahora, más allá de que yo escriba y dirija. No la hay. Es decir, si yo estoy convencido de que un texto es mejor que lo que el actor me propone, lo tengo que demostrar. Y ahí me van a pedir explicaciones. Hay una enorme confianza en tratar de resolver los problemas. Ahora, con actores que sienten que están por encima o por debajo de mi dirección, las jerarquías empiezan a funcionar, y ahí hay problemas, porque ellos demandan de mí una explicación y yo no demando de ellos ninguna explicación, yo no quiero escuchar nada. No le pregunto al actor qué le pasa, la actuación es algo que se entiende en la actuación, y lo mismo hago yo ensayando con ellos cuando me toca hacer mi rol. Soy un pésimo improvisador y por lo tanto un pésimo observador de improvisaciones. Yo no quiero que ellos improvisen.

**- ¿Empiezan con el texto aprendido?**

**Rafael Spregelburd:** Con los textos de memoria.

**Mónica Raiola:** En otros procesos no, se empieza improvisando acerca de la idea de lo que se quiere narrar.

**Rafael Spregelburd:** A ellos les facilita mucho las cosas estar con el texto completamente aprendido.

**Alberto Suárez:** Para nosotros nunca aparece el texto como una situación limitadora. Siempre aparece al revés, más bien es una situación estimulante pensar: “¿Cómo digo esto?”.

**Rafael Spregelburd:** Ese es el divertimento, si supieran cómo decirlo, no hay actuación porque no hay búsqueda. Es decir, no hay en la persona actor esa composición de formas que lo hagan bello, que lo hagan digno de ser mirado.

**Héctor Díaz:** En este aspecto es que el trabajo no es personal, qué nos va pasando, pero es absolutamente personal en el sentido de la apuesta, de lo característico de cada uno en su aporte. No es que uno quiera la arbitrariedad porque le gusta a Rafael, es porque uno se torna arbitrario de una manera particular.

**Rafael Spregelburd:** Eso lo compartimos todos por comprensión de la actuación. Nosotros creemos que se actúa así y no de otra manera. Me pasa mucho cuando

veo mis obras dirigidas por otros directores, que respetan a rajatabla los textos pero yo nunca reconozco la obra, es desesperante. Y me veo obligado a explicar antes de que la muestren lo que me va pasando, sino a veces ellos creen que yo soy la autoridad que les va a decir si la obra está bien o mal. Y yo empiezo diciendo que está mal, antes de verla está mal. Porque el texto es irrelevante si vos no descubris cuál es el procedimiento que lo genera, que lo produce, para quiénes se ha generado.

**- Tiene que ver con la actuación.**

**Rafael Spregelburd:** Tiene que ver con la actuación, tiene que ver con lo que no está escrito. Entonces, cuando yo me encuentro con otros directores y me dicen: "Montamos tu obra" y por ahí la ensayaron dos meses, yo digo: "Está mal". A nosotros nos llevó un año.

**Alberto Suárez:** Ahí está la paradoja, nosotros no pensamos nunca en cómo debe ser un actor frustrado con una hermana parapléjica, que sería el recorrido habitual para componer esa situación. Por ahí le hemos dado importancia a una zona como es ésta de la escena once de *La estupidez* pero también al repiqueteo textual, que para nosotros está mucho más asociado a lo que va a ser el resultado en términos de teatralidad y no lo otro.

**- ¿Con la música cómo trabajan?**

**Rafael Spregelburd:** Para mí la música, dentro de lo que son los gustos personales, dentro de lo que son los elementos de puesta en escena, es un factor importantísimo. Así como te diría que no tiene ninguna, pero ninguna importancia para mí lo visual. No me interesa nada lo que se ve, no me interesa la moda, no me interesa el vestuario, no me interesa cómo se combinan los colores. Para todo eso digo: "Que lo decida otro". Pero con la música me meto muchísimo. Yo no sé componer, no sé cantar, pero me meto mucho en el problema. Y a los músicos los vuelvo locos porque les pido que propongan porque yo no puedo componer pero pido muchísimas correcciones casi siempre. La música me interesa muchísimo, porque a veces creo que la música, como el cine, puede narrar estados, que es algo que lo escenográfico no puede hacer. No es que diga que la escenografía es una cuestión menor pero la música puede resolver zonas de la actuación que libera a los actores de tener que ilustrar determinadas partes de la información.

**Mónica Raiola:** Y es más, sugestionan a los actores para poder operar en consecuencia.

**Rafael Spregelburd:** Sí, cuando estábamos haciendo una escena en *La estupidez* y los tres nos emocionábamos mucho, era mérito de la música. Y si esa música no tenía ese efecto sobre nosotros, íbamos a pedir que se la cambiara. La música es un actor más, es decir, uno interactúa con lo musical. Después nos podemos divertir más o menos con determinadas melodías. Por ejemplo, toda la propuesta de frontera, la inspiración musical de *La Estupidez* que tiene que ver con la música tex-mex. Yo no conozco nada de eso, lo trajo el músico, lo único que puedo decir es si la música me viene bien o no para determinada escena. Yo no me metí en eso como en un montón de otras cosas conceptuales. Nicolás Varchausky es un músico electrónico, no hace este tipo de música, hace música electroacústica y, como todos los músicos electroacústicos, es un gran conceptualista, entonces, por ejemplo decía: "Vamos a trabajar con interferencias y que se escuchen". Y yo decía: "Mirá, si se va a escuchar como ruido, todo bien, pero yo quiero ver en qué momento, porque a lo mejor no me sirve para narrar lo que quiero que ocurra con la música". No es que no haya que poner una música triste, no es que esté mal poner una música triste. El problema es cuando la

música triste acompaña una actuación triste, o cuando la música tiene esa utilización decorativa como a veces tiene la escenografía, por ejemplo.

**Mónica Raiola:** En *Raspando la Cruz*, no hubo un escenógrafo. La escenografía era la biblioteca.

**Rafael Spregelburd:** A veces se piensa demasiado autónomamente el fenómeno de la música o de la escenografía o del vestuario. Y está totalmente supeditado a este núcleo. Tiene que ser producto de la necesidad. Por eso nos cuesta trabajar en espacios oficiales como el San Martín, donde, por ejemplo, con *La Modestia* nos pedían los planos de la descripción de la escenografía, antes de empezar los ensayos. ¿Cómo puedo saber lo que voy a necesitar? Era una trampa, nosotros ensayamos ocho meses antes de que se empezara a cumplir nuestro contrato, cuando llegamos al mes ocho ya teníamos todo muy decidido. Y les presentamos los planos porque ya había sido el producto de esos ensayos. El teatro oficial trabaja a contrapelo. El escenógrafo tiene que armar la escenografía cuando los actores tienen que meterse en ella. ¿Y si el director decide cambiar totalmente la estética? Y dice: “Esto que era analógico ahora va a ser abstracto” o “Lo que era utilitario ahora va a ser poético”.

**Alberto Suárez:** Lo que pasa es que es una experiencia que no va a ocurrir porque si vos tenés una modalidad de producción que en dos meses tenés que hacer la obra el día primero del ensayo ya tenés que saber todo lo que vas a hacer y no moverte de ahí.

**Rafael Spregelburd:** Y así es cómo el teatro oficial produce. Produce repeticiones, algunas cosas que a veces están mejor porque algunos actores son mejores, pero casi nunca hay un salto hacia otro lado. La música me parece fundamental. Cada vez que hablamos de cómo salió una pasada estamos obsesionados con los volúmenes. No es accesorio para nosotros. Nos trae muchos problemas cuando un volumen no sale como tenía que salir, es como si un actor hubiera actuado mal y se lo reclamás. Se lo reclamás al operador o a quien sea responsable.

**Mónica Raiola:** Sí, pero por ahí el operador no es tan conciente de eso.

**Héctor Díaz:** Algunos textos en *off* que grabamos tienen una concepción musical. Quiero decir que si fueran meramente emocionales y no tuvieran ese valor utilitario con el que van a ser usados y no tuvieran ese destino, esos *off* serían otra cosa. Uno los imagina funcionando.

**Rafael Spregelburd:** Si vos podés lograr que la ficción dure y que te interese, entonces empezás a creer en sus verdades. Yo me he emocionado con películas pésimas. Creo que es lo disfrutable de las ficciones. Las películas pésimas incluso, a veces son buenas ficciones y eso es lo que cuesta aceptar. ¿Por qué nos gustan las películas de aventura? *Kill Bill*, es un ejemplo, es una película completamente vacía de contenido, pura estética del movimiento y le creés todo, está transitado de trascendencia por el simple hecho de que altera el orden entre un asesinato y el otro, entonces eso empieza a generar un deseo de ver, y ese deseo de ver le adjudica verdad a algo que está decididamente vacío de toda moraleja. Vos querés esperar a ver cómo va a matar al próximo, lo único que te importa es que sea más espectacular que la anterior. Y termina y decís: “No, no es que me dejó enseñanza, es que para mí ése es el destino del arte”, ferozmente es el destino del arte.