Entrevista a Juanse Rausch

Mariano Nicolás Zucchi (Instituto de Investigación en Teatro, DAD-UNA/CONICET)

Juanse Rausch es director, investigador y docente. Es Licenciado en Dirección Escénica (Universidad Nacional de las Artes), egresado de la carrera de Dirección Escénica de Ópera en el ISA del Teatro Colón y doctorando en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires). El 2025 lo encuentra dirigiendo *Viento Blanco* –en colaboración con Valeria Lois– y *Saraos uranistas*,espectáculo de autoría propia. Además, formó parte del equipo creativo de *La revista del Cervantes*.

¿Cómo concebís la dirección teatral? ¿Seguís alguna metodología de trabajo específica?

La dirección teatral es para mí un acto de creación, o sea, una práctica creadora, similar, en ese sentido, a la actuación. Históricamente, se ha relegado esa función sobre todo a la dramaturgia. Pero a mí me interesa pensar la dirección como una práctica que crea obra, es decir, le atribuyo un rol de autoría. En lo que respecta a la metodología de trabajo, no sigo un esquema específico. Tuve formación académica en dirección teatral y eso me condujo a abordar el fenómeno de manera formal, a nutrirme de distintas técnicas y escuelas. Sin embargo, fue la misma práctica la que me organizó el método de trabajo. Ahora me encuentro metódico a la hora de dirigir, pero reconozco que eso es el resultado de ir identificando qué conviene y qué resulta en el propio proceso. No sigo una metodología configurada previamente.

¿Qué tipo de espectáculos te interesa dirigir? ¿Por qué?

Me interesan distintos tipos de espectáculos, porque siento que tengo una especie de curiosidad hacia la práctica, que hace que vaya ampliando mis zonas de interés, incluso con materiales o formatos que antes creía que no me atraían del todo. A priori, si bien me interesa el “teatro de texto”, hay algo del teatro musical –entendido en sentido amplio– que me resuena mucho. Encuentro muy atractivo el vínculo entre la música y la palabra, entre la música y la actuación, entre la música y la escena.

¿Cuáles son tus principales exponentes? ¿Encontrás que tu producción dialoga con la de otrxs artistas?

En relación con los exponentes, rescato a aquellos que me dejaron algún tipo de marca significativa, sobre todo, en mi etapa de formación. Por ejemplo, Gustavo Tarrío, un artista con quien tuve la suerte de ser alumno en la carrera de Dirección Escénica. Incluso, después pudimos dar clases y trabajar juntos en varias obras. Hay un aspecto de su producción que, sin duda, me interpela. Otra influencia –tal vez, no tan directa– es Ciro Zorzoli, con quien no tomé clases, pero, sin embargo, hay algo de su forma y de su obra que me resultan fascinantes. De todos modos, lo cierto es que veo mucho teatro y realmente me siento influido y en diálogo con muchos otros directores de la escena contemporánea. Por otra parte, me interesa particularmente el trabajo de archivo (tengo otra faceta que es la investigación teatral). En ese sentido, encuentro muy fascinante también el archivo de espectáculos de otros tiempos y veo que estas producciones también dialogan con aquello que hago. En particular, lo noto con los formatos de los espectáculos del período 1920-1940, en especial, con las sonoridades que proponen en las formas de habla y con sus formas de actuación y espectacularización. Percibo, sobre todo, un diálogo con los “géneros menores”: el café-concert, el cabaret, el music hall, el espectáculo de variedades, entre otros.

¿Sentís que desarrollaste un estilo personal? ¿Cómo lo definirías?

No sé si todavía puedo definir un estilo personal. Lo que sí puedo percibir son intereses que se repiten, que tienen que ver con varios de los aspectos de mi producción que ya mencioné: el teatro musical –con un interés particular en las canciones, en la voz cantada– y el trabajo con el archivo. Al respecto, también me interesa tomar el archivo como punto de partida para crear obra. Todo lo referido al mundillo escénico de antaño, podríamos decir, me resulta particularmente interesante. Y también la historia de las disidencias sexuales y cómo eso se traslada a la escena. Tiendo a gravitar sobre este punto, porque también se relaciona con mi trabajo como investigador, que está referido a ese tema. En especial, me interesa reflexionar sobre la forma de presentación de esas disidencias sexuales y sobre el pensamiento sobre la disidencia sexual en escena y su historia. Creo que estas iteraciones van configurando un estilo.

Cuando trabajás con un texto dramático, ¿cómo interactuás con él? ¿Qué injerencia tiene en tu trabajo de dirección?

En relación con el trabajo con el texto dramático, tengo una relación conflictiva con la tradición que entiende que la pieza escrita es determinante de la puesta en escena. Me parece que esto le quita jerarquía a otros códigos que son tanto o más importantes. Dicho esto, con el tiempo, descubrí que me interesaba escribir mis propias cosas, escribir cosas que fuera a dirigir, porque me daba la posibilidad de pensar la dirección y la dramaturgia en conjunto, que es algo que me interesa mucho. También esto me habilitaba después a hacer modificaciones radicales, sin tener que estar limitado por un texto ajeno durante el proceso de ensayos. Eso es algo que me interesa mucho: tener la libertad, durante los ensayos, de introducir cambios a partir del trabajo con los actores y con el equipo artístico-técnico. Sin embargo, también encuentro atractivo trabajar con textos dramáticos de otros autores. Por ejemplo, recientemente montamos con Valeria Lois *Viento Blanco*, de Santiago Loza. Es un texto precioso, de naturaleza poética, escrito con mucha precisión. Fue un verdadero desafío: se trató de no intentar volver coloquiales esas formas de habla, sino de poder encontrarle un sentido escénico a esa enunciación tal como estaba escrita. Nos interesó pensar cómo hacer que un actor –en este caso, Mariano Saborido, protagonista del unipersonal– haga sonar esos textos, trabajándolos casi como si fueran una pieza musical. De hecho, pensar el texto como una pieza musical me parece interesante como premisa.

¿Tuviste formación específica como director? ¿Transitaste por espacios que se dedican a formar nuevos directores? ¿Qué opinión te merecen?

Pasé por dos espacios formales de enseñanza de dirección escénica: la Licenciatura en Dirección Escénica del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes y la Carrera de Dirección Escénica de Ópera del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Estos ámbitos fueron fundamentales para mi formación: fueron muchas horas de entrenamiento, muchas horas de pensamiento sobre la dirección escénica. Después di clases también: fui ayudante en la cátedra de Tarrío de *Dirección escénica III* (UNA). Fue un tiempo muy valioso, que me ayudó a ir consolidando una manera particular de pensar la dirección escénica, la que, sin duda, modificó mi propia práctica. Lo que pienso sobre esos espacios de formación de nuevos directores es que son territorios complejos, porque, por un lado, no existen tantos materiales que piensen la especificidad de la práctica de la dirección escénica, al menos, si se los compara con los materiales que se ocupan de la actuación. Hay bibliografía valiosa, por supuesto. Pero en menor cantidad. Y tampoco abundan los textos relativos a la enseñanza de la dirección escénica. Como resultado, creo que la formación se construye, sobre todo, a partir de los propios montajes que se van realizando en esos espacios, tanto con sus aciertos como con aquellas experiencias menos gratas. Yo tuve grandes docentes, por ejemplo, Gustavo Tarrío, pero también tuve otras experiencias pedagógicas que no fueron tan interesantes. Desde mi perspectiva, la enseñanza de la dirección escénica tiene más que ver con acompañar procesos que con otorgar herramientas técnicas –las que, sin duda, son importantes y necesarias también–. Pero lo que es fundamental en esos marcos es poder realizar un acompañamiento del proceso creativo de quien está estudiando dirección escénica. Si eso falla o no termina de ser productivo, el entrenamiento pierde utilidad. Se convierte en un intento de dirigir algo solo para que sea legitimado por la mirada del docente en vistas a aprobar el curso. Y cuando eso ocurre es hasta contraproducente, porque obtura la posibilidad de desarrollar una mirada artística propia. Este es el principal desafío de alguien que estudia dirección escénica. Y, para lograrlo, es fundamental que exista un seguimiento especial y crítico que ayude al estudiante a materializar eso que imagina, esas intuiciones. Creo, de todos modos, que la enseñanza de la

dirección escénica es un campo complejo, en el que todavía queda mucho por pensar.

¿Qué pensás del desarrollo del teatro, y de la dirección escénica en particular, en la coyuntura sociopolítica actual?

Creo que hay miles de cosas para pensar. Las preguntas anteriores me conducen a poner en relieve la importancia que tiene, sobre todo, en la etapa formativa, hacer obras y estar en proyectos que no se orienten al rédito económico. Me parece que cuando no se trabaja para la lógica del mercado se le da más espacio a la búsqueda estética propia y, también, a tratar de entender el vínculo personal y profesional que uno tiene con la práctica. Creo que es una pelea que no hay que dar por vencida. Reformulo: por un lado, creo que el teatro es un trabajo. No es una práctica que hacemos ad honorem, ni tiene que estar por fuera del mercado. Es una práctica que moviliza puestos de trabajo. Hay mucha gente involucrada en esta actividad: directores, directoras, dramaturgos, actores, equipo técnico, personas de producción, el personal de los propios teatros, etc. Pero, por otro lado, no puede ser solo el dinero lo que movilice al teatro. Las obras, los proyectos y los lugares que no buscan un rédito económico –al menos, inicialmente– también son necesarios y son fundamentales para pensar la práctica artística en esta ciudad. Son espacios, como decía antes, de búsqueda, de pensamiento; son semilleros, son lugares de experimentación, que luego dan lugar a otras obras y otros proyectos. Son necesarios para el pensamiento de la práctica. Por eso, es muy importante que sigan recibiendo apoyo y financiamiento estatal para que puedan sustentarse. De lo contrario, podrían desaparecer y se perdería una dimensión fundamental de la práctica artístico-teatral argentina contemporánea.