

Entrevista a José Luis Valenzuela



María Marcela Bertoldi

María Cristina Dimatteo

Facultad de Arte

UNICEN

Presentación

José Luis Valenzuela es director, pedagogo e investigador teatral. En mayo de 1977 obtuvo el título de Profesor en Matemática y Física otorgado por la Universidad Nacional de Salta, desempeñándose como Jefe de Trabajos Prácticos de Física II y Física General en esa casa de estudios hasta marzo de 1980. Asimismo, se desempeñó como Jefe de Trabajos Prácticos de Termodinámica y Mecánica Analítica en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad Nacional de Salta entre marzo de 1983 y marzo de 1984. Cursó estudios de Maestría en Filosofía de la Ciencia en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, D. F. (1980-1982). Desde 1981 hasta la fecha ha realizado una vasta tarea docente en el campo universitario y en la actividad teatral independiente.

Desde 1982 hasta la fecha ha dirigido más de cuarenta y cinco espectáculos en diversas ciudades argentinas, varios de los cuales han recibido distinciones en el orden nacional. Como director, ha participado con sus espectáculos en festivales nacionales e internacionales y ha presentado sus obras en México D. F., Cali (Colombia), Bruselas, Colonia (Alemania), Dusseldorf, Cracovia (Polonia), Posnan (Polonia) y Madrid.

Como investigador teatral, ha participado en diversos congresos y encuentros internacionales.

Ha publicado numerosos artículos sobre la problemática del trabajo del actor en revistas nacionales y extranjeras y libros, tales como *De Barba a Stanislavski*, San Luis, Editorial Universitaria, 1993; *Antropología Teatral y Acciones Físicas*, Bs. As., INT, 2000; *Las piedras Jugosas. Aproximaciones al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, mayo, 2004; *Robert Wilson: la locomotora dentro del fantasma*; Buenos Aires, Atuel, abril, 2004.

Obtuvo el premio “Teatro del Mundo” a la producción ensayística, otorgado por el Centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires, en diciembre de 2004.

Posee diversas publicaciones auspiciadas por el Instituto Nacional del Teatro tales como *La risa de las piedras; Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*, segundo libro sobre Paco Giménez. Y pendiente de publicación, *La mirada antropológica: escritos sobre antropología teatral y tercer teatro*, a ser publicado por la Universidad Nacional de Rosario y la Editorial Biblos.

En 2011 publicó *La actuación: entre el cuerpo propio y la palabra del otro* como co-edición entre la Universidad Nacional del Comahue y el Instituto Nacional del Teatro. También participó en la

Serie: Escenas en el Noroeste Argentino, publicado por la Delegación Jujuy del Instituto Nacional del Teatro, que consiste en una serie de cuatro libros que componen las ediciones regionales en el Noroeste, recopilación de devoluciones realizadas en los festivales de teatro en provincias a los que ha sido invitado como jurado, a modo de diálogo con los realizadores de teatro. Actualmente está preparando una edición de obras patagónicas ganadoras titulada: *Entrando impunemente en obras ajenas* en la delegación Neuquén del INT. Ha dictado numerosos talleres y seminarios en vinculación con el Instituto Nacional del Teatro y con universidades nacionales.

En una amable conversación con José Luis Valenzuela pudimos conocer algunos aspectos de su trayectoria como investigador, docente y director teatral.

¿Desde cuándo te dedicas a hacer Teatro?

Fue un accidente. Había terminado la carrera científica de grado, estaba en tierra de nadie, no sabía para dónde agarrar. Mi interés era seguir física teórica pero en Salta no tenía esa opción. Tenía que sumarme a un trabajo de energía solar que no se me hacía interesante en mi juventud. A Salta llegó un actor argentino que venía de Nueva York en la década del '70; le piden que dé un taller, fue una experiencia oportuna y me lanzó a una especie de nomadismo. Ese era mi imaginario de la vida teatral y creo que fue fundante. La experiencia fue intensa. Este actor tenía experiencia en Grotowski y cuando se fue quedó para mí una gran movilización. Luego me instalé en México. Allí no encontré vinculación directa pero con el tiempo me contacté con tres chicas que eran seguidoras de lo que Barba organizaba. Era gente que no trabajaba en teatro comercial sino que era gente marginada geográficamente; eran 40 grupos de todo el mundo. Allí fue como retomar el hilo perdido de antes. En lo demás fui autodidacta. En México estaba cursando un posgrado de filosofía de la ciencia y asumí que estaba dejando la física. Asumí también que no iba a ser un tránsito inmediato. Iba a tener que ir moviendo piezas de a poco. Recuerdo que la última vez que di clases de física fue en el año 1983. Después comencé con tareas más burocráticas y creo que esta condición de autodidacta me fue marcando.

Cuando empecé tenía 24 años. En aquel momento pensé que era viejo y tenía que recuperar el tiempo perdido. Recuerdo que en México tome un taller con Santiago García que era un referente de la creación colectiva de los años '70. El y Buenaventura eran los que instalan en América Latina esta corriente. La impronta científica me colocaba como en una zona periférica: estaba espiando el mundo del teatro y creo que sigo espiándolo.

¿Cómo influyó tu carrera científica en tu actividad teatral?

Para mí lo teórico es un esfuerzo integrador por donde seguir la marca de la parte científica. Tenía que ver con el modo de organizar un discurso, pasarlo a papel. Es una marca fuerte; con el tiempo traté de ablandar el lenguaje, que no parezca que escribe un físico. Ese esfuerzo estilístico se fue alimentando de la práctica docente. Me gustaba dirigir y al principio actuaba también. La dirección me interesó de manera central pero no podía vivir de eso. La tarea docente apareció como necesaria y el contacto con los actores me obligaba a elaborar un discurso; cada vez fui buscando menos organizar sistemas o desarrollo que cerraban en sí mismos y buscar la provocación en la palabra, provocar todo el tiempo y que ellos me respondan con algo.

¿Esto lo podés definir como modalidad de trabajo?

Sí, casi diría como naturalmente incorporada con gente que venía de otro universo mental y físico también, pero mental sobre todo. Un mundo con otras provocaciones que tenía que sintonizar. Venían de un mundo acostumbrado a otro tipo de provocaciones y yo me tenía que sintonizar. Los talleres que comenzaba a dar al principio tenían que ver con la antropología teatral, que fue la impronta más fuerte que tuve al comienzo de los años '80. En ese entonces tenía como ventaja que trabajaba desde procedimientos poco entrenados de emotividad, con un tipo de elaboración muy física, que los que vienen del enfoque Stanislavsky más tradicional dirían que es muy fría. Hacían movimientos muy clásicos. Barba siempre insistía en esta indistinción entre bailarín y actor que para mí implicaba una manera de instalar una zona intermedia, donde mi procedencia racionalista no entraba en un universo emotivo. Allí fui encontrándole un fundamento. La primera incursión universitaria más intensa fue en años '90, en Córdoba, donde concursé para enseñar Actuación en segundo año. Los alumnos habían sido alumnos de Paco en "La Cochera". Para mí fue un desafío, en el sentido de pensar en cómo dialogo con actores que dicen que la técnica no importa para nada. Yo a Paco lo había conocido en México y lo volví a ver en el año '85 en Córdoba. Me parecía que era un terreno que yo no podía soslayar, darle la espalda o decir "*esto no me interesa teatralmente*". Tenía un grupo en el sur, en Rio Negro en el que trabajaba intensamente con ellos. Éramos barbianos. Esto se fue hibridando en la

formación como en el entrenamiento actoral. Los trabajos fueron cambiando en los años '90. Empezar marcado por la antropología teatral y terminar aceptando que los actores me enseñaban mucho más de lo que yo le podía enseñar y mi tarea era más parecida a la de un Sócrates. Entonces la Mayéutica llevada al extremo fue cada vez más fuerte para mí. Claro que el espectáculo lo hacían los actores y yo lo que tenía que hacer era atar los hilos y hacer un tejido con lo que iban elaborando.

¿Cuál es la relación entre la enseñanza y la dirección?

Se fue difuminando bastante la enseñanza. No puedo decir que era tan mayéutica, tan de esperar que el otro me aporte contenido. Tenía que venir con algo, pero la transmisión de esos contenidos- que me lleva bastante tiempo elaborar -, preparar un taller, las clases de seminario, mucho tiempo de lectura, aún cuando sea lo mismo que ya di, para mí es como una “*compulsión de no repetición*”. No repito porque sé que me voy a encontrar con gente diferente. Elaboro el repertorio de conceptos de manera de articularlos y sé que en el momento de estar en la experiencia docente, todo eso lo voy dejando en un estado de flotación. A lo mejor no uso nada de lo que prepare, no lo sé. Dejo que esté en alguna zona de mi cabeza no muy consciente. Siempre percibo que mis clases son como una publicidad turística en la que cada uno arma su paquete. Confío en que la parte organizada en esa transmisión ellos la pueden encontrar en lo que ya está escrito o por otros autores o por mí. En algún momento me recuesto en eso: si quieren orden lo tienen que armar en su lectura. En la clase suelo ser bastante errático y cada vez más me doy cuenta que lo hago a propósito. Pretendo que el discurso teórico lo arme cada uno. Es como invitarlos a un recorrido que yo mismo hice, en tanto autodidacta y a convencer que es un oficio para autodidactas, aún cuando estén en instituciones, que tengan una organización curricular, pero su verdadero oficio lo van a hacer a los mordiscones.

Lo curioso es que, a pesar de esa aleatoriedad que tienen las clases, son fáciles de seguir. Me doy cuenta que no los dejo a la intemperie. Tienen la sensación de que están entendiendo lo que digo, pero cuando lo quieren reproducir o quieren volver a hacer el recorrido se dan cuenta que algo falta, que lo tienen que poner ellos.

Creo que como en esta experiencia por el año '77 y de varias década de hacer teatro desde el año '82, me acompañó el Psicoanálisis, buscando darle una fundamentación a lo pedagógico y a lo actoral. Me servía como teoría del sujeto. Me pareció que la experiencia artística da más que el diván. En este caso, la teoría psicoanalítica sobre todo, Lacan, me permitía avanzar bastante en cuanto a lo pedagógico para poder entender el rol pedagógico.

¿En qué se funda el deseo de aprender?

Me doy cuenta que el dirigir y enseñar es más una tarea de escucha, una tarea de captar lo que surge como acontecimiento y luego articularlo. Tiene que ver con la escucha psicoanalítica. A mí me sirvió la enseñanza lacaniana, donde se va pasando de la idea de lo simbólico para entender el síntoma y uno puede entender un espectáculo como síntoma. Síntoma como fenómeno a descifrar y en esa medida el psicoanálisis pudo equipararse a la práctica hermenéutica. Eso cambió mucho a partir de los años '70, con lo que se le llamó “la clínica del goce”, entender al síntoma como goce encarnado. Para decirlo de alguna manera, el goce no es legible, es el punto donde lo real se manifiesta y no hay traducción lingüística posible y a mí me sirvió en las prácticas de la devolución, que han quedado plasmadas en la serie de libros del Noroeste Argentino.

Cuando se recorre el país, hay productos llamativos, hay grupos dispersos en casi todas las provincias. Parecen estar instalando un teatro parecido a los de principios del S XX, a nivel vocacional. Casi son un tipo de teatro como el de antes de Stanislavsky en Argentina; son ingenuas, pero tienen impacto en el público local. Y me llamó mucho la atención quienes lo hacen, ya que no son personas fuera de este mundo. Ven otras obras, ven televisión, no son entendidos en el oficio profesional, no requieren formación. También hay un tipo de producción ligado a la universidad, que tiene carreras de teatro. Ahí se produce un tipo de teatro que es muy característico. La experimentación está en otro lado, y eso me significa un desafío epistemológico fuerte, porque cuando uno se detiene en la historia del teatro, no sólo nacional, se da cuenta que constantemente que el teatro de búsqueda se va alimentando con esto otro que está en las antípodas, en otro lado; se alimenta de esos restos del teatro ingenuo y, por lo tanto, es cantera permanente al otro teatro que se nutre de estas manifestaciones lo que Brook denomina en el texto *El espacio*

vacío, lo llamaba el “*teatro tosco*”. Para mí la referencia al Psicoanálisis me ha permitido cada vez más sentirme menos pegado a una poética, a una epistemología. Cada vez que me encuentro con tareas concretas, siento que tengo que tener una caja de herramientas extensa. No creo tener un estilo identificable; yo trabajo mucho con Alejandro Finzi.

¿Cómo negocias el deseo de aprender con esta actitud de escucha?

Esto no significa que yo no tenga un mapa en algún momento, vamos buscando. Esa pregunta: ¿qué pretenden de mí?, no se la voy a responder. Hace un par de décadas era difícil lograr que se aceptaran esas reglas de juego. Me sucede en la práctica que es muy rápido asimilar las reglas de juego en el actor; se acepta la libertad de juego; pedagógicamente funciona rápido. De hecho, cuando hago referencia al caos que se va organizando, tengo que insistir que presupone una construcción ordenada, que se va produciendo a espaldas casi de los protagonistas, pero que convoca a una competencia en el oficio que me ocupo de cultivar.

En el espectáculo hay un enmarque formal propiciador en lo formativo; de esto me di cuenta. Es un estudio histórico el que hago; no es cronológico sino como decantación de soluciones a los problemas que enfrentamos los artistas en cualquier momento de la historia. Pero también que estuvieron históricamente situadas las soluciones. Hubo respuestas que se podrían ligar a ciertas tendencias. En el teatro contemporáneo dejan de estar como secuenciadas por el progreso histórico; no hay metodología que superen a la anterior. Para mí estudiar historia del teatro de la actuación, sobre todo, es buscar de qué manera se resolvieron preguntas que aún hoy siguen atravesando el oficio. Las preguntas fueron las mismas, sólo que varían las respuestas y esa multiplicidad de soluciones tiene traducción técnica. Cuando se intenta responder a esa pregunta, a qué problema respondieron, uno se da cuenta que tienen una vigencia poderosa. La creación contemporánea es un reciclado de materiales probados, quizás olvidados.

¿Qué piensas que habría que enseñarles a los estudiantes de profesorado de Teatro sobre teorías teatrales durante su etapa de formación?

Hay una cosa que no la notan y es importante: la actuación es una construcción artificial, cultural y, por lo tanto, histórica. A mí me pasa que me doy cuenta de las deudas históricas. Hay una singularidad de pulsión que no tiene nombre, que no sale del cuerpo, sale de la cultura. Entiendo que la actuación está en ese cruce entre cultura y naturaleza. Hay continuidad entre dirigir y dar clase; la exigencia que tiene el actor frente al público es lo Stanislavsky llamaba *la vivencia*, que implica seguir creando aun cuando el público esté presente. Para él eso era la línea divisoria entre actuación viva y el representar. La representación teatral se hace por imitación. La vivencia es otra cuestión; es ensayar mucho, pero frente al público uno no sabe qué puede pasar. Entiendo que nada de eso me exime de esa enorme cantidad de horas en preparar eso que no sé qué va a pasar. Esto pasa en lo pedagógico y en lo artístico. Cuanto más asume esa intemperie uno le dedica mucho más a esa parte en la que uno invierte muchas horas. Sé que si no lo hiciera, no podría dar la cara.

Agradecemos la generosidad con la que José Luis nos brindó esta entrevista. Muchas gracias, maestro.