

Daniel Veronese



«Me considero un autor
que escribe sus obras para dirigir»

Una entrevista de **Miguel Ángel Giella**

Dramaturgo, director, titiritero, actor y escenógrafo, Daniel Veronese nació en Buenos Aires en 1955. A partir de 1982 comienza a hacer teatro y mimo. De 1987 a 1998 forma parte del elenco de titiriteros del Teatro General San Martín de Buenos Aires. Es miembro fundador del grupo de teatro El Periférico de Objetos, creado en 1989, con el que participó en más de diez montajes, entre los que destacan *Cámara Gesell* y *Máquina Hamlet*. Sus comienzos en la escritura teatral los hace bajo la tutela de Mauricio Kartun. En 1990 escribe su primera pieza teatral, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, a la que le siguen más de veinte textos dramáticos. Durante el año 2005 se dieron cita al mismo tiempo, bajo su dirección, cinco obras de su autoría y una de autor extranjero en la cartelera porteña: *Open house*, *Mujeres soñaron caballos*, *La forma que se despliega*, *Un hombre que se ahoga* (versión de *Tres hermanas* de Antón Chejov), *En auto*, y de Jordi Galcerán *El método Grönholm*. Ha recibido, entre otros premios, el Konex de Platino, la Beca Antorchas, el Primer Premio Municipal de Dramaturgia y el María Guerrero. En las ediciones 1999, 2001, 2003 y 2005 se desempeñó como curador del «Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires». Sus espectáculos se han presentado en más de setenta ciudades de América y Europa. Sus obras de teatro están editadas en dos volúmenes: *Cuerpo de prueba* y *La deriva*. En abril de 2007 Veronese regresa a España para dirigir el montaje de *Mujeres soñaron caballos* en el Centro Dramático Nacional. La siguiente entrevista se realizó durante el «Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz» el 26 de octubre de 2006.

M.A.G. Has venido al festival con dos espectáculos: *Un hombre que se ahoga* y *El túnel*. La primera es parte del «Proyecto Chejov», ¿no es así?

D.V. En realidad, el nombre de «Proyecto Chejov» apareció en esta gira, supongo que porque se necesitaba darle un nombre a la compañía. La verdad es que he hecho dos Chejov: *Un hombre que se ahoga*, que es una versión de *Tres hermanas*, estrenado hace dos años en Buenos Aires, y *Espía a una mujer que se mata*, que es una versión de *Tío Vania*, que estrené hace tres meses. «Un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata» es una frase que me viene acompañando desde hace más de veinte años, cuando empecé a escribir. Es de Urs Graff, la encontré en un libro de Jacques Prevert. Me pareció fabulosa, no sé por qué; intuitivamente la copié, y he escrito varias obras en función de ese sentimiento de querer alcanzar algo, no poder lograrlo y, a la vez, estar repitiendo de forma oculta la misma historia que la otra persona. El que desea está sufriendo las mismas consecuencias que sufre la persona deseada. Escribí dos o tres obras con esta imagen en la cabeza. Y cuando empecé a hacer Chejov decidí que era la hora de utilizarla como título. De hecho, la iba a poner entera en *Tres hermanas*, ya que he tenido casi siempre títulos largos, pero la corté al medio. Al hacer Chejov descubrí, por un lado, una búsqueda del bienestar, de la vida soñada, del desarrollo de un deseo, en función de sentirnos mejores, útiles a la sociedad, y, por el otro, el transcurrir de las cosas banales, el no poder focalizar realmente dónde está la felicidad. Ese sentimiento creo que está encerrado en esa frase. El proyecto que contiene las dos versiones no es otra cosa que una necesidad de entrar en la vida de ese gran autor que siempre me fascinó. Es posible que realice una tercera parte con *La gaviota*, pero eso será más adelante.

M.A.G. ¿Cómo trabajaste el texto de *Un hombre que se ahoga*?

D.V. Trabajé la versión con total libertad. Me dije: si quiero hacer este texto necesito «aggiornarlo», llevarlo a la escena contemporánea. Para eso no me privé de nada, saqué las situaciones que me parecía que no necesitaba, agregué personajes en algunas escenas, quité de otras. También agregué algunos textos, evité los soliloquios...

M.A.G. ¿Por qué?

D.V. Porque a priori aparecía una teatralidad que yo no quería en mi puesta. Quería que todo sucediera ahí; quería eliminar ciertas convenciones. Agregué textos de Anna Ajmatova, poetisa de la época de la Revolución rusa, que entraban perfectamente en esto que yo quería promover en la escena. Obviamente la estructura está, pero trabajé con libertad para cercenar todo lo que no necesitaba, para agregar elementos de iluminación poética sin que llegara a «hacer ruido» y permitirme realizar, además, un «peina-

Al principio el público iba a sentir cierta aprensión frente a lo nuevo, pero si nosotros instalábamos esto con naturalidad, el público en un momento dado lo iba a comprender también.

do» de las situaciones que se repetían. Sentía que tenía que hacer un reacomodamiento de las fichas: lo hice de una forma un poco más cuidadosa antes de empezar a ensayar, y luego lo finalicé en el escenario, donde directamente comencé a prestar atención en lo que me demandaba la escena misma. Así cambié y modifiqué hacia donde veía que la teatralidad se producía con más fuerza.

M.A.G. ¿Cómo se desarrolla el proyecto?

D.V. Llamé a tres actores y tres actrices con los que quería trabajar y les dije que íbamos a hacer algo de Chejov, aunque todavía no tenía obra. Cuando empecé a buscarla, noté que este grupo de actores y actrices, por edad y sexo, no entraba en ninguna de las obras que iba leyendo. A veces, cuando esto ocurre y quiero trabajar con determinada persona, puedo llegar a cambiar el sexo de algún personaje si no se modifica demasiado. El caso es que quería hacer *Tío Vania*, porque era la obra que más me interesaba de Chejov, pero los posibles cambios a medias no funcionaban de ninguna manera. Cuando llegué a *Tres hermanas*, noté que si le cambiaba el sexo a todos —es una obra de doce personajes—, podía acomodar a estos seis con mucha más facilidad que si fuera una obra de siete u ocho personajes. Indudablemente era una jugada. Y le dije a los actores: si lo hacemos con decencia y buena voluntad, algo se va a producir. Pero la verdad es que no sabía bien qué se iba a producir. Me pregunté: ¿es posible que los hombres esperen en sus casas y las mujeres salgan a guerrear? Sí, es posible. ¿Pero se pueden llamar Olga, Irina y Masha? En ese momento pensé en cambiar el nombre de todos pero mantener la misma situación. También sentía, al principio, un problema con la entidad militar y las mujeres. Así empezamos a trabajar. Y luego me di cuenta de que me era imposible cambiar la profesión de las mujeres, o el nombre de todos, porque iba a ser contraproducente. Se iba a generar una especie de grieta que dejaría escapar algo..., una sensación de incomodidad sobre la versión. Fue entonces cuando finalmente les anuncié a los actores —ya habíamos empezado a ensayar— que se iban a llamar Olga, Irina y Masha, y que las mujeres serían militares, y que íbamos a trabajar con naturalidad esto. Que al principio el público iba a sentir cierta aprensión frente a lo nuevo, pero que si nosotros instalábamos esto con naturalidad, el público en un momento dado lo iba a comprender también.

M.A.G. Con estos textos sientes la necesidad de dirigirlos...

En el plano individual, antes me consideraba más autor que director; ahora me considero un autor que escribe sus obras para dirigir. Podría decir que la dirección es lo que más me atrapa, lo que más disfruto —aunque también disfruto de la escritura—, porque siento que también vuelvo a escribir allí. Me gusta mucho la escritura, pero la escritura ahí, en el ruedo.

D.V. Sí, claro. Los hago para dirigirlos.

M.A.G. En el fondo es que quieres dirigirlos...

D.V. Totalmente. Hubo una época en que yo escribía mucho. Dirigía en el Periférico y a la vez escribía textos para otros directores. Pero luego me sentía un poco como desacomodado con el producto. Hay algo de inexorabilidad en el armado de la escritura de una frase, de profundización de las situaciones, de los diálogos, que se me aparecen, sobre todo cuando estoy ensayando. Yo armaba mis obras, escribía mis textos, los pasaba —he tenido suerte, pues me han tocado directores importantes y muy respetuosos—, pero cuando después iba a verlos representados aparecía la literatura, la idea literaria, pero no aparecía el teatro que yo había imaginado. En aquellas puestas de mis textos sentía que el director debía haber hecho cirugía mayor. Tampoco sabía muy bien qué era lo que había que hacer. Lo entendí cuando tomé un texto y me di cuenta de que necesitaba un acomodamiento a esa nueva gramática que exige el escenario. Así fue que dejé de dar textos y empecé a dirigirlos yo. Escribía pensando que los iba a dirigir yo. Y es lo que hago desde hace unos diez años.

M.A.G. ¿Y qué pasó con *El túnel*, que indudablemente no es un texto tuyo?

D.V. No. La versión de *El túnel* fue hecha por Diego Curretta. Fue un producto que se me entrega para dirigir. A veces soy un poco reacio a adaptar novelas al teatro; no es que no se pueda hacer, pero personalmente prefiero, a la hora de versionar, obras que ya tienen una estructura teatral definida. En realidad lo que hago es revisitarla para desarmar, agregar, condimentar; transformarla quizás en otra cosa. Sobre todo con *Tío Vania*, que está aún más atravesado por mi mirada personal que *Tres hermanas*, ya que fui menos respetuoso de Chejov. Volviendo a *El túnel*, aquí nos encontramos con una estructura de una novela que debíamos respetar. Lo más que podía hacer era «peinar» esto, pero no se podía modificar demasiado. Así encaramos el proyecto, que contó, entre otros, con Héctor Alterio. Un actor que me hizo las cosas más fáciles. Encontrarse con

Héctor en un escenario para ensayar es encontrarse con un actor responsable, siempre atento a lo nuevo, a producir teatralidad con un vigor y unas ganas que a veces no veo en los jóvenes. Creo que Héctor encarna perfectamente la situación de una persona que ha asesinado a su amante, y que ha pasado treinta años tratando de encontrar respuestas a esas misteriosas emboscadas que nos plantea la vida. Lo puede hacer porque tiene la experiencia de una persona que ha vivido mucho y la energía de un joven todavía enamorado de esa mujer que fue la única que lo comprendió.

M.A.G. El año pasado tenías seis obras en cartel. ¿Y este año?

D.V. En este momento tengo cuatro. Tuve que bajar *Mujeres soñaron caballos* porque le quité la escenografía para el *Tío Vania* y están montadas en distintos teatros. Estoy programando para el año que viene hacer en la misma sala *Mujeres*, y al finalizar, el *Tío Vania*. Te cuento algo para que veas cómo llego a modificar el texto. Esto no es muy prosaico en términos de escritura dramática, ya que si bien me considero un escritor, a la hora de poner en escena me nutro de ciertas licencias que quizás desde un sentido más purista no habría que hacer. En realidad yo siempre hice lo que incluso mis profesores de dramaturgia me decían que no se debía hacer. Como te decía, utilizo la escenografía de *Mujeres soñaron caballos*. A partir de esto decido que el *Tío Vania* comience con una escena según termina *Mujeres*. Armé una escena de padre e hija, con un revólver en la mano —con el revólver que aparece al final de la obra de Chejov— que me cerraba perfectamente. Esta idea me permitió abrir *Tío Vania* desde otro lado. Hay una serie de procedimientos que iluminan algo en mi obra que obviamente no están en el original.

M.A.G. La crítica con las dos obras ha sido muy buena...

D.V. Sí, la crítica con las dos versiones fue muy buena. El trabajo sobre *Tío Vania* está llevado a un terreno más realista y eso permite que se convierta en un espectáculo más popular. Y no es que yo me lo haya propuesto; es que salió así.

M.A.G. Eres titiritero y actor...

D.V. Fui titiritero y actor. Mi primer trabajo profesional fue con los títeres; ahí creamos el Periférico de Objetos. Trabajé también durante once años en el elenco de titiriteros del Teatro General San Martín de Buenos Aires. Con el Periférico seguimos trabajando, pero ya casi no usamos títeres; es un trabajo más visual, una cosa distinta a la que hago cuando trabajo solo. En el plano individual, antes me consideraba más autor que director; ahora me considero un autor que escribe sus obras para dirigir. Podría decir que la dirección es lo que más me atrapa, lo que más disfruto —aunque también disfruto de la escritura—, porque siento que también vuelvo a escribir allí. Me gusta mucho la escritura, pero la escritura ahí, en el ruedo. ■