

Entrevista a Armando Holzer

Correspondència, febrer del 2008

Nace en Caracas en 1958. Se ha desarrollado como actor, dramaturgo para niños, coreógrafo, diseñador de escenografía, vestuario, iluminación y musicalización, además de guionista de cine y director. En este último rubro ha laborado con diversas agrupaciones, principalmente venezolanas y mexicanas. Ha recibido los premios Marco Antonio Etedgui, Aquiles Nazoa, José Ángel Lamas. TIN, Clara Otero, y el Municipal de guiones de cortometraje. Sus trabajos más importantes han sido *Cadalso*, *Rosas Rojas... Urinarios y rosas*, *El enemigo de la clase*, *A sotto Voce*, *Ubu Rey*, *Picaros, pillos y apaleados*, *La Serva Padrona*, *El Enfermo Imaginario*, *La Sangre*, *Eufemia*, *Metamorphos* y *Desiertos en el Paraíso*, entre otros.

Ricard Salvat: — En *Desiertos en el Paraíso* cada microhistoria era tratada en un espacio escénico diferente, apropiándose así de gran parte de la Antigua Escuela de Música zacatecana. ¿Cómo estructuró la puesta en escena a partir de seis historias independientes pero en sí mismas significativas?

Armando Holzer: — Deseo antes que nada destacar que el texto contiene, desde su origen, esta cualidad estructural que suministró a la dirección un continente dramático lleno de situaciones poéticas y significativas, que posibilitaron la clara comprensión de los sucesos. Al diseccionar cada una de las escenas como si se tratase de un órgano de carácter temporal, espacial o hasta estéticamente distinto, y a su vez comprendido como parte de toda la red emocional, el proceso de sutura fortaleció y dio entidad a un cuerpo desmembrado que iría tomando en el proceso el aspecto de cada una de sus identidades. Pienso que fue un paso cualitativo en mi trabajo, ya que por su peculiaridad tuve que forjar un soporte en el que lo aleatorio cumplía una misión jamás experimentada en otros montajes. Fue un proceso de escritura escénica en el que me percibí vulnerable a la inestabilidad de los significados y a la carencia de algunos vínculos evidentes. Me tuve que abrir a una lógica «intestinal» de los acontecimientos, que en vez de sumar historias acumulaba datos en un constante contrapunto.

R.S. — ¿Pretende lograr una relación entre cada una de ellas, o simplemente presentar un mosaico, quizás me equivoque, del panorama de América Latina?

A.H. — Es evidentemente un mosaico coral, una continua procesión de voces. Desde varios recintos se va transformando en un coro que revela ante lo insoportable la existencia de una épica periférica y clandestina, en medio de una sucesión de movimientos colectivos. En ese

sentido, la intención de realizar la obra aspira a aproximar al público joven a la reciente historia social latinoamericana, susceptible de volverse en nuestros días en una especie de exótica parodia. Por otra parte, se relaciona con la importancia que tiene aún en nuestro continente la presencia de la palabra y del sonido. En la obra, este sonido incluye el encarnado por el actor, el producido desde las habitaciones contiguas y el de los pasos y las respiraciones de los grupos de espectadores que continuamente se desplazan sin verse entre sí, generándose la percepción de un todo acústico.

R.S. — ¿Qué textos componen *Desiertos en el Paraíso*?

A.H. — El texto general es una sucesión de pequeñas escenas organizadas de este modo: «El recibimiento de Bustrofedon»; «El baño de Ana Guadalupe»; «La habitación de los huéspedes o El soldado desconocido»; «Jerónimo y Viernes en el Adiestramiento de los Sicarios»; «Cecilia en la Habitación Acolchada»; «La fiesta en una Pieza Alquilada»; «En la Sala del Poeta» y finalmente, «La Partida».

R.S. — ¿Cómo se llevó a cabo la escritura final —literaria y escénica— de estos múltiples textos provenientes de horizontes tan diversos como Cortázar o Lezama?

A.H. — En relación directa a la ya existente en el texto original, el cual contiene no sólo una gran riqueza potencial, sino además poderosos referentes conceptuales, demiúrgicos y literarios como lo son *Paradiso* y *Oppiano Licario* de Lezama Lima. Deseo destacar que al percibir el universo de poetas citados en la pieza de manera un tanto intermitente, opté por ampliar algunos conexos. Relacioné la estructura general de la pieza con procedimientos emanados de las propuestas intertextuales contenidas en *Paradiso* y en *Rayuela*, aproximé algunos puntos de contacto entre las teorías de lo fantástico de Cortázar y la vivencia oculta o el azar recurrente contenido en los textos de Lezama, y propuse finalmente el cambio de espacio planteado originalmente en la obra para su realización (una especie de container o caja) por el de una casa, en clara referencia al poema *El pabellón del vacío* de Lezama Lima y a la *Casa Tomada* de Cortázar.

R.S. — ¿Puede, brevemente, contarle al lector de este número de ASSAIG DE TEATRE, cada una de las microhistorias que componen, en un cuerpo textual, *Desiertos en el Paraíso*?

A.H. — La obra se inicia con el recibimiento de Bustrofedon, especie de Virgilio que guía a los espectadores por los diferentes espacios que componen la casa del poeta. En el primer espacio —el del baño— conocemos a Ana Guadalupe, una joven prostituta salvadoreña dividida entre la pasión que siente por un jefe de grupos paramilitares que trata de utilizarla como delatora, y la incompreensión y el profundo amor que profesa hacia Amanda, su hermana, una guerrillera del Ejército de Liberación que desea comprometerla como enlace. En la siguiente habitación —el cuarto de reposo— se desarrolla la historia de Carlos, un excombatiente de la guerra de Las Malvinas que espera alienadamente, entre crisis nerviosas y la rememoración de la muerte de su mejor amigo en batalla, la visita de una novia desaparecida a manos del mismo poder que está a punto de condecorarlo como héroe. Posteriormente nos toparemos con Jerónimo, militar centroamericano que libra una batalla personal entre lo que comienza a advertir como su decadencia y la paranoia ante una posible traición de Viernes, un niño que ha criado como su pupilo después de masacrar a su familia. Luego en el cuarto acolchado estará Cecilia, una cantante venezolana, carne de *casting* que deriva en *yonqui*. Es una entidad producida por el sueño de la fama y la vida ficticia de los *reality shows*, que intenta dar sentido a su vida a través de la búsqueda de un hijo perdido. Desde allí se nos conduce a la fiesta de despedida orga-

nizada por Roberto, un actor sureño exiliado, especie de Hamlet que trastoca el dilema del «ser o no ser» por el de «estar o no estar». Roberto se resquebraja continuamente en relación a su dignidad, a su oficio, al espectro de la voz del padre, a las batallas acaecidas en su país y al definitivo retorno a un lugar de origen que le resulta cada vez más fantasmagórico. Concluimos en la habitación del poeta, personaje medular de la obra que busca relacionar la contrastante situación de realidades personales y colectivas que lo aíslan, con la mística misión de crear una épica sincrética en la gestación de su inacabada *Oppiano Licario*.

R.S. — En la última secuencia me dio la impresión de que querían hacerle un gran homenaje a José Lezama Lima. Yo tuve la suerte de haber establecido una amistad con él y ese precioso momento me emocionó.

A.H. — Sí, y me conmueve que alguien que tuvo la oportunidad de conocerle haya podido constatar la existencia de un personaje de pulso y de dimensiones reales en la representación. La inclusión del poeta como personaje fue un elemento con el que tuve que lidiar a lo largo del montaje. No quería sentimentalizar o idealizar su participación debido a la proximidad personal establecida con su obra y la influencia de sus lecturas.

R.S. — ¿Lo que presenciábamos era la obra original de Lezama, *Paradiso*, o una adaptación de este texto? ¿Podría contarnos esa última secuencia?

A.H. — No, no se trata de proponer una adaptación de *Paradiso*, al menos en el sentido literal. Más bien se trata de tomar la manera en que se estructuran e intertextualizan tiempos, lugares, espacios y referentes de creación, constitutivos de la novela. En la última secuencia, de algún modo Lezama permite que el espectador presencie la intimidad del momento en que el creador lucha por encontrar la palabra y la partícula exactas. El espectador se convierte en parte del proceso de creación y deconstrucción que sufre la obra misma y, si se quiere, un extrañamiento —entrañamiento— introducido por el autor, que en lo particular permite un cierre no conclusivo.

R.S. — Ya dije en los conversatorios que era hora de que se recuperase *Paradiso* de José Lezama Lima como una de las grandes novelas de la segunda mitad del siglo xx. Al hacer con esta puesta en escena tal homenaje, me imagino que debe ser del mismo parecer. ¿Piensa usted que se debe valorar por igual, o incluso más, que a los novelistas del Realismo Mágico que tanto conocemos?

A.H. — Estoy absolutamente de acuerdo. Es una de las grandes novelas universales del siglo xx a la que no se ha dado la proyección que sí se ha conferido a obras del llamado Realismo Mágico, que encuentro un poco sobrevaloradas. Llego a tener la impresión que debido al momento y a las circunstancias sociales e históricas en que se produce, es aún tratada como a una novela proscrita.

R.S. — ¿Por qué haber elegido a Lezama como punto de partida y final de *Desiertos en el Paraíso*?

A.H. — La elección pertenece al autor de la pieza. Sin embargo, la escogencia de Lezama y la importancia capital de una voluntad deslumbrada por las capacidades de la palabra como representación de nuestro continente, que se adjudica a su vez esta misión de crear un universo sincrético y hermético particular, adquieren para mí una magnitud necesaria de llevar a la escena. Lezama y otros escritores como Ramos Sucre, y quizás toda una generación de escri-

res latinoamericanos, son portadores de una formación monstruosa que trascendió las limitaciones y las convenciones de sus sociedades y por ende de sus narrativas.

R.S. — ¿Cómo fue, tanto en el trabajo actoral como para el público, este acercamiento físico, incluso incómodo, perteneciente al espacio de lo íntimo, tan frágil, sin fronteras escénicas?

A.H. — Alguien dijo que una obra dramática es siempre una meditación sobre el teatro como metáfora de la vida. También es probable que, en correspondencia, toda puesta en escena llegue a ser una meditación acerca de tu momento real, de la capacidad propia y de las herramientas comunicativas, intelectuales y emocionales con las que uno puede contar o no a la hora de materializarla. He expresado anteriormente que el encuentro con el texto y las propuestas escénicas contenidas en él, crearon condiciones de soporte generosas desde donde pude desplazarme con serenidad. Siempre es importante para mí hacerme acompañar por una frase, una musicalidad o una matriz con la cual establezco una relación de anejección y desprendimiento. En esta oportunidad fue el principio propuesto por Lezama según el cual «La imagen es la realidad del mundo invisible». Esta frase me dio un impulso fundamental a la hora de abordar este montaje en la concepción de un espacio que, es importante decirlo, nunca estuvo sometido a la condición de una estética apriorística y menos a la regulación caprichosa de ofrecer un «espectáculo experimental a la carta». Con este cliché se asocia por lo general cualquier actividad escénica representada fuera de los circuitos, digamos, «convencionales». Nos hemos topado con algunos criterios obtusos que intentan reducir la dimensión del trabajo al nivel de la ocurrencia, como si la elección del espacio se hubiese realizado previa a todo planteamiento dramático y en función de crear un golpe de efecto alternativo. No niego que lo haya visto en muchos espectáculos, sobre todo en los festivales en donde existe ya un público de franquicias, consumidor de este tipo de experiencias. Obviamente no es ése nuestro caso, en donde la escogencia del espacio obedece primordialmente a la necesidad de relacionar la dimensión del drama con un lugar en extensión hacia lo reconocible. En este lugar, dada la proximidad, se nos permite enfocar la situación proyectada en el actor haciendo de él un tejedor de relaciones interpretadas al momento. Se transforma así la ecuación actor-espectador en prójimos y cercanos. Aquí la casa es un recinto donde la representación concluye más allá del término de los aplausos y donde se favorece el encuentro de personas convertidas por trayectos en acompañantes, creando nexos de complicidad e incluso de discernimiento.

Quizás es aquí, desde la desnudez y desde el reconocimiento de la fragilidad, donde la presencia de lo mortal es muy poco ocultable. No puedes tratar de esconder a fuerza de efectos puestísticos o de gesticulaciones venidas de la nada, la pobreza intelectual o la ausencia de un punto de vista real. Es aquí donde más específicamente el actor tiene que, cual gladiador, luchar por no convertirse en un mimo de situaciones y sentimientos previos convertidos en gestos. La «actuación» puede constituirse en un verdadero obstáculo que va abriendo espacios en los que el espectador advierte instantáneamente la presencia del fingimiento «profesional». Esto sería un indicador de que nos falta algo más que cumplir con esforzarnos para transformar desde nuestra particularidad la realidad concreta de nuestros ámbitos existenciales.

R.S. — Hay una apropiación total del espacio, yendo más allá de lo netamente teatral. Elige usted lugares comunes dentro de una casa y refleja así lo que de teatral contiene cada universo particular, del cotidiano.

A.H. — Sí, de hecho los ensayos se realizaban en diferentes espacios de mi casa y en estrecha relación con estos lugares y con los objetos usados de manera cotidiana y entrañable. Al habitar el espacio del estreno tuvimos que redimensionarnos.

R.S. — ¿Dónde lo han hecho antes?

A.H. — Ésta es en este sentido mi primera experiencia, ya que hasta ahora había permanecido un poco escéptico respecto a mi capacidad de discernimiento en cuanto a criterios espaciales. He trabajado mucho en galpones o bodegas pero a la manera de contenedores de propuestas que terminaban siendo una continuidad del espacio y la arquitectura de las salas convencionales.

R.S. — ¿Cómo elige sus espacios?

A.H. — En relación con lo estimulante, lo acústico, lo iluminativo, y en dimensión primordial de la trayectoria y proyección dramáticas. En ningún momento por la medida de mis intemperies o de mis intemperancias como cabría pensar. No me gusta la idea de que se me conciba como un damnificado teatral o convertir cualquier espacio en un lugar de acopio. Aclaro esto en respuesta a lo dicho por un crítico mexicano del diario *El Universal*, según el cual la escogencia del espacio respondía al «manido recurso de los grupos de provincia». Aparte de ser una calumnia, es ya un lugar común y un signo de «su» manida ignorancia. La escogencia en el caso de *Desiertos...*, procede como ya dije del encuentro con el poema de Lezama *El Pabellón del Vacío* y más específicamente del fragmento:

No espero a nadie e insisto en que alguien tiene que llegar [...]
Pero el vacío es calmoso, lo podemos atraer con un hilo e inaugurarlo en la insignificancia [...]
¿La aridez en el vacío es el primer y último camino? [...]

R.S. — ¿Hay por ende una adaptación de la puesta en escena y de la dirección de actores en función de cada «teatro» donde representan?

A.H. — Por supuesto, al punto de modificar desde el orden de las escenas hasta la articulación de las situaciones. Cada espacio te propone, permite y revela a través del carácter de sus materiales, temperaturas, perspectivas, cronologías y un sentido de uso específico que genera en los componentes de la representación un campo de nuevas ficciones a habitar. La Escuela de Música de Zacatecas, por ejemplo, me pareció un lugar idóneo respecto a la amplitud y posibilidad de las trayectorias, la profundidad de perspectivas, la resonancia acústica y el aspecto de ruina que adquieren ciertas edificaciones que parecen haber sido jubiladas antes de tiempo.

R.S. — ¿Cómo fue su colaboración con el autor de *Desiertos en el Paraíso*, Néstor Caballero? ¿Podría hablarnos un poco de él?

A.H. — No podría hablar en este caso de una estrecha colaboración con el autor. Apenas le conozco de vista y en encuentros más bien esporádicos. He tratado de contactarlo sin conseguir hasta el momento ninguna comunicación. Espero que en alguna oportunidad se pueda propiciar el encuentro con la lectura que he hecho de su obra, por la que le estoy profundamente agradecido. En relación con su obra dramática puedo decir que conocía alguno de sus textos, y sé que es un autor bastante prolífico y muy representado a excepción de *Desiertos...*, la cual, si no me equivoco, ha sido representada en una sola oportunidad y dirigida por él. Yo desconocía de la existencia del texto hasta que llegó a mis manos por una casualidad.

R.S. — Tuvimos la impresión de que la Muestra Nacional de Teatro ha definido un claro programa de acción que ha mejorado considerablemente con lo que fue en los primeros veinticinco años. ¿Qué opina sobre esto? Desde el punto de vista de la dirección escénica, ¿qué espectáculos de Zacatecas destacaría?

A.H. — Confieso que desearía contar con un poco más de objetividad, ya que mi relación con la Muestra es relativamente reciente, al punto de que la selección de mi propuesta me ha tomado de sorpresa. Quizás a diferencia de otras oportunidades, esta vez la presencia de los estados (que no de las provincias) ha sido relevante, en lo concerniente a la cantidad y particularidad de las propuestas. Se siente notablemente el esfuerzo de concebirla no como una «demostración» ni como una Muestra Nacional capitalina. Lamentablemente y debido a compromisos, sólo pude permanecer un único día con el propósito de trabajar en el espacio que había elegido anticipadamente para el montaje.

R.S. — Se habló mucho en Zacatecas de la «narraturgia», tema expuesto por la teórica del teatro Hilda Saray durante la Muestra sobre la actual estética teatral impulsada por jóvenes dramaturgos como Edgar Chías, Austin Morgan, LEGOM, etc... ¿Se puede hablar del mismo fenómeno desde un punto de vista de la puesta en escena?

A.H. — Me gustaría conocer más a fondo los planteamientos expuestos respecto a la asunción



■ *Desiertos en el Paraíso*, de Néstor Caballero. Direcció: Armando Holzer. Companyia: Teatro de la Complicidad y Trayecto. Escuela de Música de Zacatecas, 17 al 19 de novembre de 2007. (Mayed Nazzoure)

de otras posibles articulaciones narrativas que podrían suministrarnos puntos de partida y criterio asociados al trabajo de la puesta, y más si estos provienen de los dramaturgos. Uno de los factores que encuentro más en duda continúa siendo el de narrar y narrarnos con nuestras particularidades y, en consecuencia, con los muchos complejos que aparecen a la hora de abordar en nuestra escena la presencia, el habla y la poética propias, así como las maneras de concebir nuestras realidades. Por lo general mediamos entre una naturalidad ramplona y pintoresca (que parece tomada de la televisión) y un tratamiento de metaforización fútil y ceremonioso cuando se trata de abordar esta narración digamos que «poéticamente». Parecemos estar eternamente sujetos a la visión antropológica, sociologizante y prejuiciosa sobre la que Lezama Lima reflexionó diciendo:

He aquí el complejo terrible del ser americano, creer que su expresión no es forma alcanzada sino problematismo, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos busca en la autoctonía el lujo que se le negaba y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas revisa sus datos pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa.

Todo esto se manifiesta en que tengamos por ejemplo muchísimos directores capacitados y con una impresionante erudición de los contextos a la hora de abordar espléndidas lecturas de textos de Hölderlin, Pinter, Beckett, Sarah Kane o Müller, por poner algunos ejemplos, y que a la vez ignoremos como trazar una escena de una obra de Cabrujas o de Ibarguengoitia.

R.S. — ¿Qué directores le interesan más de la última generación y quiénes componen esa posible generación de directores? ¿Cree que se ha producido una ruptura, un cambio generacional?

A.H. — Podría hablar del trabajo de Martín Acosta, Ximena Escalante, Valdés Kuri, Luis Mario Moncada, Ángel Norzagaray, Xavier Ángel Martí, por nombrar tan sólo a algunos. Ahora, no me aventuraría a hablar de generación. El término lo tengo asociado quizá a lo que se constituye en un referente estético o vivencial en común con algunos intereses expresivos o puntos de vista compartidos, incluso algunos ámbitos frecuentes. Podría atribuirle al hecho de ser de Venezuela y tener diez años viviendo y trabajando intermitentemente en México, el hecho de que pienso que mi contacto con el panorama del teatro mexicano aún es muy reciente como para expresar de manera sólida alguna opinión al respecto.

En cuanto a lo de las rupturas, encuentro que probablemente suceden más frecuentemente que lo que pensamos y en lugares que tal vez se encuentran fuera de los criterios que les pueden otorgar una categoría de trascendentales. Son lugares en donde la labor se sigue confrontando al quehacer diario, vinculados al ensayo y al error y principalmente a los deseos de nombrarse de manera cónsona y natural. Los riesgos más sustanciales devienen no necesariamente desde las nuevas generaciones que confunden muchas veces modernidad con «modernidad», u ocurrencia con riesgo, generaciones «nuevas» a las que por cierto se les adjudica un rango un tanto demasiado esperanzador y si se quiere hasta un poco vacío.

Pienso, como ciudadano que habita y transita este país, que las rupturas, en primer lugar, tienen que ver aquí con algunos complejos que trascienden el campo de lo estético. Ruptura con la subvaloración y la desconfianza, por ejemplo. Ruptura con la cultura de la vigilancia y

de la autocensura que en México posee una tradición que ya parece idiosincrasia. Y es que, aunque parezca exagerado decirlo, esa cultura ha instituido clanes, mecanismos, antecedentes, exilios y listas negras. Todo esto proveniente de los organismos culturales en complicidad incluso con los mismos creadores, que toda vez asimilados como funcionarios se les anula y comienzan a interpretarse a sí mismos como la «palabra autorizada» o peor, como policías «quintaesencialistas» del arte. Nunca antes como en México había visto legiones de maestros, guías, tutores, jurados, críticos, gestores, burócratas, asesores de becas y proyectos, moviéndose como una *troupe* por toda la República a la manera de un elenco obtuso en el que se gastan a veces más recursos que en los apoyos a las propias producciones. Creo que la ruptura con este estado de cosas sería posiblemente más estimable.

R.S. — ¿Qué directores de escena, tanto nacionales como internacionales considera ser sus maestros?

A.H. — Hablaría indudablemente de muchas afinidades e influencias muy diversas en mi caso, tales como Ugo Ulive, Ludwik Margules, Atahualpa del Cioppo, Bia Lessa, Antunes Filho, Tadeuz Kantor, Héctor Mendoza, Peter Stein, Brook, Strehler, Peter Sellars, Albert Boadella, Theodoros Terzopoulos, entre otros.

R.S. — No tenemos posibilidad de conocer todo su teatro. ¿Podría resumirnos qué pretende con sus propuestas teatrales?

A.H. — Básicamente me percibo como un artesano, un eslabón que forma parte de esa larga cadena de la tradición escénica en medio de los contextos políticos, estéticos y sociales en los que me ha tocado ser espectador y espectado. Sería falsamente humilde, decir que no estoy profundamente interesado en encontrar la partícula de exactitud que me permita dar con los elementos de forma o contenidos orgánicos que preciso para expresarme de manera menos balbuceante. Quisiera lograr, como dice Brook, el grado de destilación o el escalón que me guíe en esa escalera multidireccional y sincrética que es la escena. Creo que allí se encuentra la materia de búsqueda que caracteriza cada uno de los procesos en los que me embarco. Por esta razón evito siempre hablar de «lo teatral», de «lo artístico» en términos de expectativas que no sean las mías y sobre todo las del posible espectador que me acompaña. No puedo decir que me sea fácil, por lo que me esfuerzo mucho a la hora de hacerme entender lo más claramente posible. Cuando expreso algo, en medio de esa necesidad emergente que me exige decirlo con mis vocablos —quizás bastante rudimentarios—, percibo que aparecen las señales y que sí que tengo mucho que decir, aunque tal vez no necesariamente a través del teatro. No niego que algunas veces, en el intento de tomar algunos atajos, como lo son el arriesgarme en el camino de otro o el intentar ser aprobado, me haya a veces impostado, pero siempre hay algo en esas imposturas que mi instinto termina rechazando.

R.S. — Muchas gracias Armando Holzer.

León, Guanajuato.
México.